

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Artes

Maria Gabriela de Carvalho Ribeiro Alves

EXPOSIÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO:
a resignificação do espaço em curadorias de Lucy Lippard

Belo Horizonte
2018

Maria Gabriela de Carvalho Ribeiro Alves

EXPOSIÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO:
a resignificação do espaço em curadorias de Lucy Lippard

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Dra. Celina Figueiredo Lage

Área de concentração: Artes Visuais e Música

Belo Horizonte
2018

Maria Gabriela de Carvalho Ribeiro Alves

EXPOSIÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO:
a resignificação do espaço em curadorias de Lucy Lippard

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais e Música

Profa. Dra. Celina Figueiredo Lage – UEMG – Orientadora

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – UFMG

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo – UEMG

Belo Horizonte, 31 de agosto de 2018.

À minha mãe, raiz e terra que me alimenta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma caminharam ao meu lado, acenderam faróis em dias escuros, ensinaram-me a reconhecer os lugares por onde passei em mim e fora. Sou grata pelo incrível fluxo da vida que me trouxe até aqui.

Agradeço ao ventre que me gerou, alimento absoluto de minha alma. Às mulheres de minha casa, levo comigo a gratidão eterna por me tornarem mulher, forte e consciente de mim. Obrigada por acreditarem em meus passos, mesmo quando eu não sabia para onde estava andando. Há muito de Angela, Tereza e Angélica aqui.

Ao Luiz, parceiro de vida que dividiu comigo os últimos sete anos, agradeço os inestimáveis conselhos, leituras e conversas noite adentro sobre as pesquisas que se tornaram nossas. Obrigada pela força, foco e fé de todos os dias!

Agradeço às amigas Lídia Mendes e Mailine Bahia, que me encorajaram a acreditar nos meus planos, lançar-me no escuro e buscar este mestrado. As longas conversas nas mesas de escritório do Sesc Palladium foram fundamentais para que eu construísse este projeto.

Aos amigos Esther Azevedo, Fernando Ferreira, Júlia Félix, Nancy Mora e Nila Neves, agradeço o carinho com que compartilharam suas percepções não somente sobre as temáticas desta pesquisa, mas sobre a vida.

Agradeço as imensuráveis contribuições da professora Dra. Celina Lage, que se dedicou generosamente ao desenho de cada parte desta dissertação. Seu olhar sensível e experiente foi essencial para as direções tomadas nessa trajetória.

Agradeço ao professor Dr. Amir Cadôr a leitura sensível e valiosa ainda no desenvolvimento desta pesquisa. Ao professor Dr. Pablo Gobira, agradeço as significativas contribuições no processo desta pesquisa e por integrar a análise final deste projeto. Manifesto também minha gratidão ao professor Dr. Eduardo de Jesus, que mesmo antes do início desta pesquisa já me estimulava a pensar a curadoria e os espaços de exposição por meio de seu trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UEMG, seus professores, alunos e funcionários, agradeço por acolherem meu trabalho e viabilizarem a materialização deste desejo. Sou grata pela bolsa de pesquisa CAPES que me foi concedida, recurso e amparo essenciais para a conclusão desta trajetória. Obrigada!

Rindo enquanto ajeita o chapéu de lã, ele reduz meu sonho à tragédia da realidade pela explicação de que os lugares viajam conosco aonde quer que se vá. Que para ir é preciso voltar. Que a todo lugar que se vai é preciso passar pelo lugar de onde um dia se saiu. O início não é outro do que o lugar ao qual se retorna para seguir adiante. (TIBURI, 2012, p. 49).

RESUMO

Nesta pesquisa, examina-se e discute-se a atuação de Lucy R. Lippard em projetos, exposições e coletivos que apontam para uma ressignificação do espaço expositivo e suas consequências sobre a prática curatorial. Para isso, são exploradas principalmente as exposições de caráter conceitual e político que tensionaram os limites do sistema das artes vigente: *Suitcases*, *Number Shows*, *26 Contemporary Women*, *Six Years (...)*, *Heresies Collective*, *PAD/D* e a *Printed Matter*. Tomando como referência as ideias de “campo ampliado”, de Rosalind Krauss, e de “desmaterialização”, de Lucy Lippard, nesta pesquisa, investiga-se a curadoria de exposições e projetos que se desenvolvem em espaços alternativos às tradições modernas da galeria de arte. Seja nos espaços autônomos, na desmaterialização das exposições, na portabilidade das publicações impressas, na relação entre a arte e o espaço, ou nos espaços de representatividade, é possível constatar que as curadorias de Lucy R. Lippard contribuíram para a expansão da prática curatorial tal como concebemos na atualidade. Assim como outros curadores referenciais para história das exposições, Lippard abriu caminhos para compreendermos hoje a curadoria expandida, para além da organização de exposições em espaços formais, criando novos lugares para as exposições de artes visuais.

Palavras-Chave: Curadoria de arte; Lucy R. Lippard; Feminismo; Arte conceitual; Livro de artista.

ABSTRACT

This research examines and discusses the work of Lucy R. Lippard in projects, exhibitions and collectives that points to a re-signification of the exhibition space and its consequences on curatorial practice. For this, the exhibitions of conceptual and political character that have tensioned the limits of the current art system are explored: *Suitcases*, *Number Shows*, *26 Contemporary Women*, *Six Years (...)*, *Heresies Collective*, *PAD/D* and the *Printed Matter*. Taking as a reference the ideas of *extended field* of Rosalind Krauss and the *dematerialization* of Lucy Lippard, the research investigates the curatorial aspects of expositions and projects that were developed in alternative spaces to the modern tradition of the art gallery. Whether through autonomous spaces, the dematerialization of exhibitions, the portability of printed publications, the relationship between art and space, or in the spaces of representation, it is possible to see that Lucy R. Lippard's curatorial process contributed to the expansion of the curatorial practice as we conceive today. Like other reference curators for the history of the exhibitions, Lippard opened the way for today's expanded curatorship, as well as the organization of exhibitions in formal spaces, creating new venues for visual arts exhibitions.

Keywords: Curatorship; Lucy R. Lippard; Feminism; Conceptual art; Curatorial activism.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – <i>Ritratto del museo di Ferrante Imperato</i> , gravura em metal, 1599.	12
Figura 2 – <i>Le Salon Carré au Musée du Louvre</i> , Castiglione, óleo sobre tela, 1861.....	13
Figura 3 – <i>1.200 Sacos de Carvão</i> , Marcel Duchamp, 1938, Nova Iorque.....	15
Figura 4 – <i>Merzbau</i> , Kurt Schwitters, 1923-1937, Alemanha.....	16
Figura 5 – Obra <i>Emergir</i> na exposição <i>O céu ainda é azul, você sabe</i>	25
Figura 6 – Instruções e diagrama para a montagem de escultura de Richard Serra.....	30
Figura 7 – Vista da exposição <i>Eccentric Abstraction</i> na Galeria Fischbach, 1966.....	34
Figura 8 – <i>La boîte en valise</i> , Duchamp, mala e reproduções impressas, 1935-1941...	36
Figura 9 – Carta de Lippard enviada aos artistas para a exposição 557.087, de 1969...	38
Figura 10 – Catálogo de fichas soltas 4.492.040, por Lucy Lippard.....	42
Figura 11 – Ato com os cartazes <i>And babies</i> em frente à <i>Guernica</i> de Picasso, 1969...	54
Figura 12 – <i>Cut Piece</i> , Performance de Yoko Ono, 1964.....	57
Figura 13 – Anotações de Lippard com os possíveis nomes das artistas de c.7.500.....	60
Figura 14 – Vista da exposição c.7500, 1973.....	61
Figura 15 – <i>Heresies Collective</i> , ilustração publicada em maio de 1977.....	63
Figura 16 – Fachada do primeiro endereço da <i>Printed Matter</i>	65
Figura 17 – Capa do segundo número de <i>First Issue</i> , publicado em maio de 1981.....	69
Figura 18 – Conteúdo do segundo número da revista <i>First Issue</i> , maio de 1981.....	70
Figura 19 – <i>Wish Piece</i> , Yoko Ono, instrução, 1996.....	87
Figura 20 – <i>Wish Piece</i> , Rasmussen, Stine e Reyman, 2002.....	87
Figura 21 – <i>PF</i>	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 As exposições de arte e os espaços expositivos	10
1.2 Objetivos, objetos e metodologia.....	20
2 ESPAÇOS PORTÁTEIS.....	25
2.1 A portabilidade da arte	26
2.2 A desmaterialização das exposições de arte	32
3 ATIVISMO CURATORIAL	49
4 A AMPLIAÇÃO DO ESPAÇO CURATORIAL.....	74
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Na atualidade muito se fala sobre a expansão do “sistema das artes”¹, no aumento do número de exposições, galerias, feiras de arte etc. Contudo, apesar dessa expansão, o campo das artes visuais configura-se ainda hoje como um espaço restrito e limitado à participação efetiva de poucos. Os editais de seleção, projetos, leis de incentivo, instituições, galerias de arte, museus, feiras, entre tantas outras estruturas que circundam o dito sistema das artes, limitam a portas bastante estreitas à circulação e exibição da produção artística contemporânea.

Diante disso, coloca-se cada vez mais a necessidade de analisar a contribuição dos movimentos de ruptura e desconstrução das estruturas comerciais e institucionais das artes que permearam as experimentações no campo artístico, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Observa-se que, ainda hoje, diversas instituições e espaços de arte convencionais não estão habituados a receber produções artísticas de cunho mais processual, conceitual, efêmero ou participativo, o que gera dificuldades e desafios para os artistas e curadores. Segundo Freire (2005), “[...] essas poéticas ainda perturbam as convenções das instituições e do mercado de arte.” (p. 147).

Desde o século passado, diversos artistas e curadores vêm expandindo os espaços e suportes de atuação das artes visuais para além da tradição moderna do cubo branco. No entanto, cabe pontuar que tais experiências, principalmente aquelas de cunho mais político e social, bem como as que questionam as estruturas do sistema das artes vigente, são ainda pouco representadas nos capítulos da história das exposições.

1.1 As exposições de arte e os espaços expositivos

Em *Espèces d’espaces (Especies de espacios, 2001)*, Georges Perec faz um inventário de suas percepções do espaço partindo da própria página onde escreve, expandindo seu olhar até o espaço terrestre. Entre múltiplas experiências com o espaço habitado, o autor nos fala sobre uma possível relação entre a parede e o quadro, em que ao posicionar um quadro sobre uma parede, eliminamos a função inicial deste último em ser apenas uma estrutura que separa ambientes para lhe dar nova conotação. Da mesma forma, ao ser posicionado em uma parede

¹ O termo “sistema das artes” é abordado aqui de acordo com a definição de Anne Cauquelin (2005, p. 14-17).

específica, o quadro deixa de ser aquilo que era originalmente para se tornar algo que pertence àquele lugar, àquele ponto de vista. Para o autor:

É necessário esquecer que existem paredes e, para isso, não encontraram nada melhor que os quadros. Os quadros eliminam as paredes. Porém as paredes matam os quadros. Ou senão, teria que trocar continuamente, tanto de parede, quanto de quadro, colocar continuamente outros quadros na parede ou trocar o quadro de parede o tempo todo. (PEREC, 2001, p. 68, tradução nossa).

Diante dessa constatação, Perec nos conta que, ao instalarmos um quadro em uma parede, ambos são modificados, o quadro passaria então a ser parte da parede e a parede parte do quadro. Já não falamos mais em um ambiente desprovido de significado sobre o objeto que se instala ali. A parede de Perec interfere no quadro ao ponto de ambos perderem sua função inicial. O quadro amplia-se a ponto de a parede ser sua moldura; o espaço em que o quadro se insere o modifica e é modificado por sua propositada instalação naquele ponto do imóvel.

A história ocidental das exposições de arte mostra-nos que a perspectiva de Perec tem seus fundamentos nos preceitos da arte moderna. Até meados do século XIX, as exposições de artes seguiam um modelo que deriva dos antigos Gabinetes de Curiosidades (Fig. 1), espaços privados onde colecionadores expunham objetos considerados valiosos como em um inventário de preciosidades e posses. As pinturas eram colocadas lado a lado, junto de esculturas, animais empalhados, cerâmicas e outros objetos raros. Os salões de arte seguiram esse modelo instalando as obras por toda a parede, do rodapé ao teto, de um lado a outro. Havia muitas vezes uma categorização hierárquica por gênero na pintura. Os gêneros considerados mais importantes eram colocados na altura do olhar, enquanto os menores, abaixo ou acima (CINTRÃO, 2010).

Figura 1 – *Ritratto del museo di Ferrante Imperato* (Retrato do museu de Ferrante Imperato), gravura em metal, 1599.



Fonte: RAMOS, 2010, p. 18.

Esse modelo expositivo desenvolveu-se em meio ao Renascimento, período em que a burguesia se configura como classe social ascendente e passa a ter acesso à compra de obras de arte, antes restrita ao meio religioso ou à aristocracia. A obra de arte possibilitaria neste momento a garantia de um *status* social, sendo representativa sobre o poder e influência que aquela família detinha na sociedade. O desenvolvimento da tinta a óleo e a crescente demanda por obras de arte para a classe emergente acabou por estabelecer as bases de um possível mercado de arte, no qual as obras poderiam circular com maior mobilidade. As feiras popularizam-se, sendo possível encontrar pinturas de artistas jovens e menos conhecidos a preços mais baixos. Surge aqui também a figura do *marchand*, um mediador nas relações entre o artista e o público consumidor que aparece diante do crescente interesse por obras de arte vindo de grupos sociais que não tiveram acesso a uma formação no campo das artes e, portanto, pouco conhecia sobre suas qualidades. As exposições públicas das coleções começam a se configurar nesse cenário com o propósito de trazer visibilidade sobre as posses de grupos sociais em ascensão (SILVA, 2008, p. 50).

Cabe pontuar que o desenvolvimento de um mercado de arte ainda durante o Renascimento propiciou certa independência da produção artística quanto às demandas do clero e da aristocracia. Meios como a gravura impressa circulavam entre as camadas mais populares como uma alternativa acessível à obra de arte. Para Bourdieu (1992), essas transformações foram capazes de conceder um “princípio de legitimação paralelo” aos produtores de bens simbólicos (SILVA, 2008, p. 51). Fato este que será fundamental para o desdobramento das vertentes modernas na arte.

Outro fator de relevância que contribuiu para a montagem dos salões em formato semelhante ao Gabinete de Curiosidades foi a inserção da perspectiva na pintura do séc. XVI. Com a criação de uma realidade ilusória, que se encerrava no interior de uma moldura maciça, as pinturas foram tomadas como janelas bem delimitadas e reclusas em seu universo próprio. Por esse motivo, não havia problema em se instalar tantos quadros conjugadamente em um único espaço, pois cada um tinha seu microcosmo muito bem limitado por austeras molduras. Até meados do séc. XIX, as exposições de artes plásticas seguiam preferencialmente esse modelo expográfico. Os primeiros museus também aderiram a esse estilo de montagem, como pode ser visto na pintura de Giuseppe Castiglione que retrata o *Salon Carré au musée du Louvre* (*Salão Quadrado no Museu do Louvre*), de 1861 (Fig. 2). Segundo a curadora Rejane Cintrão (2010), “[...] Até o surgimento da arte moderna, a pintura era vista como uma janela para outro mundo, cujo limite era dado pela moldura”. (p. 15).

Figura 2 – *Le Salon Carré au Musée du Louvre*, Giuseppe Castiglione, óleo sobre tela, 1861.



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 3 jun. 2011.

As primeiras experiências que propõem um sistema diferente de montagem acontecem paulatinamente a partir de meados do século XIX, quando o pintor francês Gustave Courbet organiza a *Mostra Individual do Salon de Refusés (Salão dos Recusados)*, durante a *Exposition Universelle (Exposição Universal)* de 1855. Diante da recusa do júri sobre as obras apresentadas por Courbet no salão, o artista aluga um espaço e monta ele próprio uma exposição individual da maneira como achava que seus trabalhos deveriam ser vistos. Não existem registros de que ele tenha proposto uma montagem diferente do padrão dos salões, mas sua atitude já demonstrava uma preocupação do artista em relação aos valores que a crítica atribuía ao seu trabalho e ao contexto em que sua obra seria exposta (O'DOHERTY, 2002, p. 17).

Em paralelo à atitude de Courbet, o movimento Impressionista começa também a desconstruir a ideia de perspectiva na pintura, quebrando então a ilusão da pintura como janela emoldurada. A pintura volta-se neste momento para sua própria estrutura, empurrando os limites da moldura para além da imagem retratada. Foi em 1912 que Pablo Picasso inseriu pela primeira vez um objeto colado à superfície da tela. Em *Still-Life with chair caning (Natureza morta com cadeira de palha)*, uma impressão da tradicional palhinha trançada, típica das cadeiras da época, foi adicionada à superfície da pintura abrindo caminhos para a colagem e a transição do quadro bidimensional para o espaço tridimensional (O'DOHERTY, 2002, p. 33). Já neste momento, as molduras são tensionadas para além dos limites da tela que se projeta não mais para dentro, supondo uma perspectiva de ilusão do olhar, mas em direção ao exterior, dirigindo-se ao espectador e ao seu espaço externo.

Conscientes da relação que se traçava entre a obra e o espaço em que se instalava, já nas décadas de 1930 e 1940, artistas como Marcel Duchamp e Kurt Schwitters apropriaram-se do espaço expositivo como espaço de criação. Em 1938, Duchamp instala a obra *1.200 coal bags (1.200 sacos de carvão)* na *Exposition Internationale du Surréalism (Exposição Internacional do Surrealismo)* de Paris (Fig. 3). Em meio a todas as outras obras da exposição, o artista escolhe o teto da galeria para o seu trabalho e pendura ali diversos sacos de carvão, invertendo inclusive a iluminação do espaço, ao instalar um protótipo de fogueira com iluminação elétrica no centro da galeria. Também nessa exposição, Duchamp interfere sob as entradas da galeria, instalando portas giratórias no local. Já em 1942, realiza a obra *Mile of string (Milhas de barbantes)*, onde traça muitos metros de linha entre todas as obras da exposição, intervindo não somente no espaço expositivo, mas nas obras que ali estão instaladas (O'DOHERTY, 2002, p. 75). Já Schwitters, ainda antes, em 1923, começa a desenvolver sua maior obra (em termos de dimensões) dentro de seu próprio apartamento.

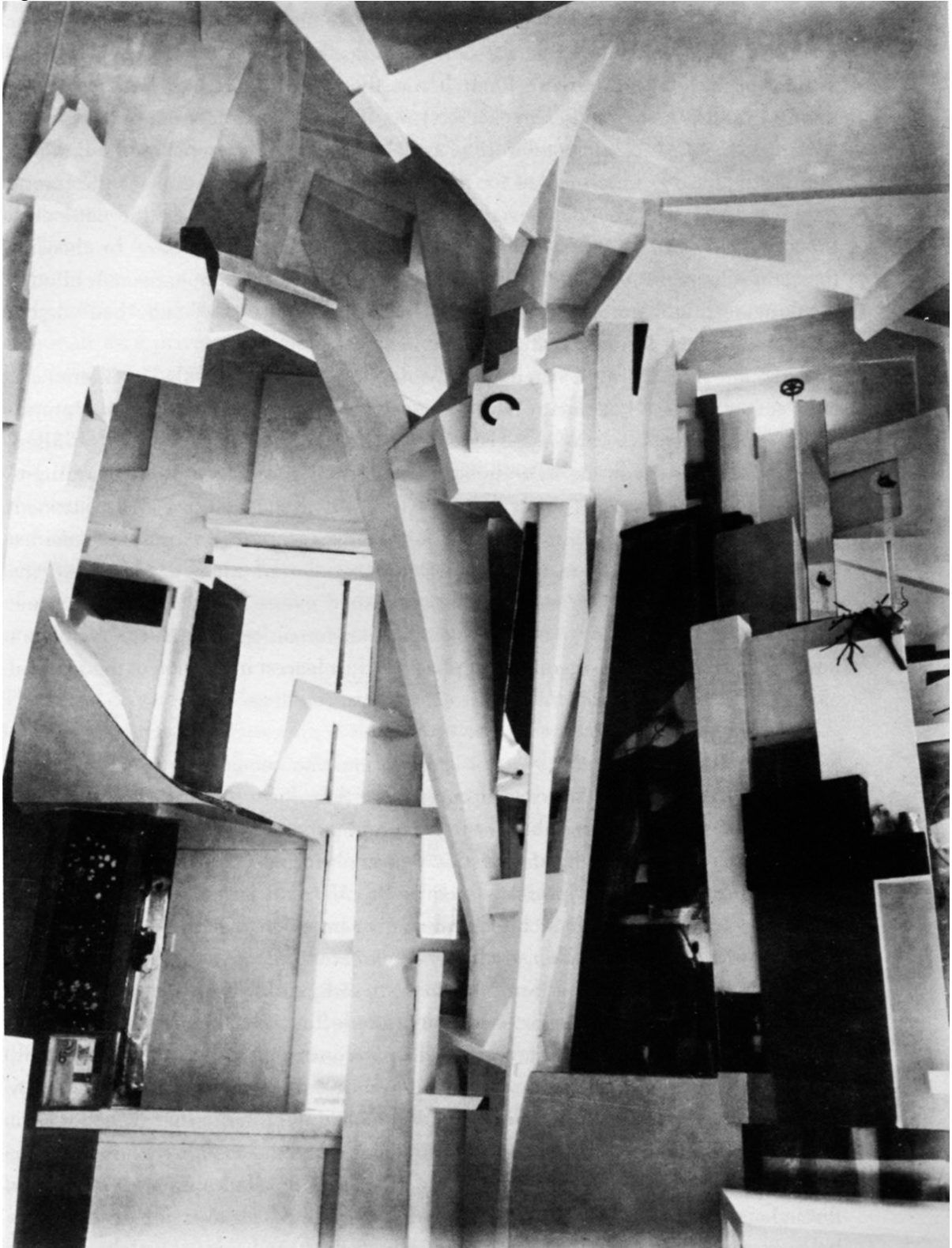
Merzbau poderia ser definida como um inventário material das experiências percorridas pelo artista nesse período de sua vida. Tratava-se de uma instalação em processo realizada no apartamento do artista em que reunia diversos objetos de seu cotidiano, além de estruturas inusitadas, que eram adicionadas continuamente. A obra-apartamento foi destruída em um bombardeio durante a 2ª Guerra Mundial, mas permaneceram registros fotográficos que demonstram as dimensões do trabalho, além de algumas remontagens realizadas posteriormente (Fig. 4) (O'DOHERTY, 2002, p. 44). No caso de Duchamp, existe aqui uma tomada de consciência do espaço expositivo como lugar para a criação da obra. Já no caso de Schwitters a possibilidade de transformar o espaço de criação da obra no próprio espaço expositivo.

Figura 3 – *1.200 Sacos de Carvão*, Marcel Duchamp, 1938, Nova Iorque.



Fonte: HUGUES ABSIL, mar. 2016.

Figura 4 – *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1923-1937, Alemanha.



Fonte: WIKIART, 21 jul. 2012.

O caminho descrito até aqui nos mostra que, desde Courbet, as formas de expor obras de arte vinham sendo reconstituídas. O espaço expositivo tornava-se agente ativo que interferia e dialogava diretamente com a obra. Para o artista americano Brian O'Doherty

(2002), “[...] o modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar.” (p. 16).

Todo esse percurso foi necessário para que as paredes entrassem em cena. Se as molduras não eram mais responsáveis pelas bordas da pintura, seria então necessário considerar um espaço neutro, de “respiro” entre os quadros para a montagem de uma exposição. Começou-se a cultivar a ideia de que quanto mais neutro fosse esse espaço, melhor seria a fruição do objeto artístico moderno, como uma folha em branco à espera do ato criativo. Com esse intuito, por volta de 1920, Alexander Dorner, então diretor do *Landesmuseum*, em Hannover, Alemanha, reorganiza as salas expositivas do museu, dispondo as obras à altura do olhar e com espaçamentos generosos entre elas. Dorner instituiu também o primeiro espaço dedicado à arte moderna em um museu. Para Rejane Cintrão (2010):

[...] foi na Alemanha onde surgiram novas maneiras de expor as obras no espaço, dispondo os trabalhos bidimensionais de maneira mais cartesiana e espaçada, e foram os alemães que influenciaram não apenas as montagens das salas de exposição nos Estados Unidos, como também no Brasil [...] (p. 34).

As experimentações em termos expográficos realizadas na Alemanha nesse período influenciaram a concepção do primeiro Museu de Arte Moderna (MoMA), criado em 1929, em Nova Iorque. O então diretor da instituição, Alfred Barr Jr., foi responsável pela organização da exposição de inauguração *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*. Para a ocasião, Barr Jr. optou por cobrir as paredes das galerias com um tecido de algodão grosso para criar um ambiente neutro para as obras, além de dispor os quadros um pouco abaixo da linha do olhar e posicionados lado a lado, com espaçamentos entre eles (CINTRÃO, 2010, p. 34). A institucionalização desse modelo de exposição acabou por criar um modelo expográfico que se difundiu, sendo adaptado em diversos museus e galerias de arte moderna.

O livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*, publicado originalmente na década de 1970 em cinco artigos da revista *Artforum*, o artista americano Brian O’Doherty discute o modelo de exposição instituído pelo MoMA, descrevendo de que maneira o modelo “cubo branco”, espaço neutro e asséptico da galeria de arte, se enraizaria na produção artística no decorrer do século XX. Para O’Doherty (2002), a galeria de arte moderna seria comparável aos rituais de um espaço sagrado:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos

austeros ao andar, ou encarpetado, para que você ande sem ruído. A Arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. (p. 4).

Ao assumir o espaço como parte da obra, a sacralidade antes atribuída à arte passa ao local de exposição, considerando nesse trânsito os valores econômicos, de *status* social e hierarquias que envolvem o complexo valor da obra de arte. Diante de tais limitações e da rigidez imposta pelos preceitos modernos em relação ao espaço expositivo, de meados do século XX para frente, as incursões e experiências sobre o espaço na arte irão cada vez mais tencionar os limites contidos da galeria de arte. No ensaio *A transição do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, publicado originalmente em 1962, o artista brasileiro Hélio Oiticica comenta, a partir de sua própria produção, sobre a tomada de consciência do espaço em seu trabalho, analisando a transição entre o quadro bidimensional e a instalação ou a ação performática. De acordo com o artista, “[...] tudo que antes era ‘fundo’, ou também ‘suporte’ para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo”. (OITICICA, 2006, p. 82).

Para Rosalind Krauss (2007), nesse momento, existe um movimento de expansão da noção de objeto artístico, que poderia ser definido como um “campo ampliado”. Em suas palavras, “[...] A tese que venho defendendo até aqui é a de que a escultura de nosso tempo dá continuidade a esse projeto de descentralização mediante um vocabulário radicalmente abstrato da forma.” (p. 333). Para a autora, movimentos como a Arte Conceitual e o Minimalismo foram responsáveis por expandir o conceito de objeto artístico, não mais pautado pela forma, meio ou material que utiliza, mas pelo conteúdo expressivo que representa.

Termos como o vazio, o *zen*, o conceitual, o informal, o incorporal, o virtual e a desmaterialização da arte circundaram a produção artística principalmente entre os anos 1960 e 1970. As noções presentes nesses termos figuravam de uma forma ou de outra entre os discursos de um grande número de artistas e críticos interessados em desmistificar a “aura” do objeto de arte único (BENJAMIN, 1987a), a noção de autoria (BARTHES, 1984; FOUCAULT, 1992) e o sistema das artes (CAUQUELIN, 2005). A produção artística desse tempo mostrava-se cada vez mais interessada em dissolver suas fronteiras com os demais campos do conhecimento, da cultura e da própria vida. Ao relacionar-se com outras esferas da criação, como a dança, a literatura, o cinema, o teatro e a música, as artes visuais produziram

uma obra híbrida e múltipla, capaz de circular e difundir-se em meios não convencionais. Para Cauquelin (2008), “[...] Limpa-se a cena da arte, abre-se espaço” (p. 62).

O cenário era de profunda desconstrução/reconstrução das relações da obra de arte com sua estrutura, seu tempo e seu espaço. Nesse contexto, os museus e as galerias de arte demonstravam já certo desconforto com a produção artística que se reinventava de maneira radical em relação à tradição moderna. Era preciso repensar os meios de exibição e, conseqüentemente, de acesso e fruição da obra de arte. O curador e então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Walter Zanini, já anunciava em meados da década de 1960 a necessidade de se reconfigurar a estrutura do museu de arte, ampliando esse espaço para novos usos e experimentações. Em suas palavras:

As críticas à estrutura deste museu receptáculo e de propósitos inventariais, comparável no seu elitismo ao de um júri intocável em suas decisões, redobram de intensidade depois de 1968. Reclamava-se um museu de mentalidade nova, de características menos introvertidas, que se democratizasse através de uma abertura capaz de atender menos formalmente o artista e que ao mesmo tempo fosse mais dúctil em seus relacionamentos culturais com o público, sempre excessivamente dirigido e condicionado a uma política cultural. Por essa razão, os debates, quando do colóquio do Comitê Internacional des Musées d’Art Moderne (ICOM), realizado em Bruxelas em 1969, demonstrando uma situação de amplitude internacional, polarizaram-se em torno da dicotomia “museu-tempo”, “museu-fórum”, debate em que, em prol da renovação doutrinal do museu [...] (ZANINI, 2010, p. 60).

Os questionamentos sobre a manutenção das convenções tradicionais nos espaços da arte permeavam os debates entre museus, galerias, artistas e críticos naquele momento. Tornou-se icônica a exposição *When attitudes become form* (*Quando as atitudes se tornam forma*), realizada na Kunsthalle de Berna, em 1969, pelo curador suíço Harald Szeemann, que trouxe para o espaço expositivo obras que enfatizavam o processo criativo do artista, diluindo as fronteiras entre espaço de criação e espaço de exposição. No ano seguinte, o crítico e escritor brasileiro Frederico Morais, realizava em Belo Horizonte a exposição *Do corpo à Terra* (1970), que reunia ações, intervenções, performances e *happenings* no Parque Municipal, um espaço aberto e externo ao recém-inaugurado Palácio das Artes. O projeto de Morais expandia a projeção do espaço expositivo museal para o contexto da cidade como um todo, ação intrínseca ao momento político e social da época. De acordo com o curador, “[...] o Museu deve ser, cada vez mais, um laboratório de experiências, campo de provas, visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de seu instinto lúdico.” (MORAIS, 1970, p. 5).

Em meio a um restrito quadro de espaços institucionais dispostos a abrigar a experimentação artística que se desenvolvia no momento, artistas, críticos, escritores e diferentes agentes do campo cultural estabeleciam redes de colaboração, que possibilitavam a circulação e exposição de obras de arte fora dos meios convencionais. A época ficou marcada pelo movimento *Do it Yourself* ou *DIY*, que reinventava os modos de fazer e tensionava as estruturas de poder vigentes no campo das artes. (LIPPARD et al., 2013, p. 7).

Todas essas inovações e rupturas influenciaram as décadas posteriores, de modo que as questões que estavam sendo colocadas foram aprofundadas e continuam ainda hoje a provocar questionamentos. Como veremos na sequência desta dissertação, a prática investigativa de curadores em relação ao espaço e a ampliação de seu campo continua sendo uma tendência importante nas primeiras décadas do século XXI.

1.2 Objetivos, objetos e metodologia

Ao pensar alternativas para os espaços de exposição e circulação da produção artística atual, considerei importante conhecer e compreender quais estratégias foram exploradas e apresentadas até hoje. Como curadora independente e gestora de um espaço autônomo de artes visuais em Belo Horizonte, interessa-me compreender as experiências anteriores que tornaram possível a compreensão do espaço expositivo tal como concebemos na atualidade.

Na trajetória desta pesquisa, iniciei pela via de interesse em exposições processuais, passei a estudar trabalhos de curadores de relevância na história das exposições, até chegar ao nome de Lucy R. Lippard. Atraída também pela escassez de referências sobre a prática curatorial de Lippard, debrucei-me sobre essa história, ávida por conhecê-la melhor. Buscava percorrer suas tramas e quem sabe desvelar nesse caminho algumas das origens daquilo que vivo hoje na minha prática como curadora.

O discurso de Lucy Lippard, dentre os que conheci, por meio dos livros e catálogos, foi aquele que mais se aproximou das motivações que me levaram a atuar como curadora ou gestora no campo das artes visuais. Interessa-me principalmente a possibilidade de expor a produção artística de maneira menos sacralizada, elitista ou hierárquica, de modo que a arte permeie o ambiente comum e cotidiano das pessoas. Gosto das possibilidades que pensam uma arte “[...] disponível e acessível a um número maior de pessoas que o universo da arte permitia através de suas portas.” (LIPPARD, 2010, p. 272) Essas questões foram determinantes para a escolha do tema da pesquisa que aqui se apresenta e do seu recorte temporal.

Lucy Lippard nasceu em 1937, em Nova Iorque, cursou o bacharelado em Artes na Smith College (1958) e estudou o mestrado em Artes, pesquisando a obra de Max Ernst sob orientação de Robert Goldwater na New York University's Institute of Fine Arts (1962). Atuando inicialmente como crítica de arte e escritora, em contato próximo com diversos artistas conceituais e minimalistas nos Estados Unidos, Europa e América Latina, Lucy Lippard organizou exposições nas décadas de 1960 e 1970 que problematizaram a questão do espaço da arte e apontaram para novos caminhos, alternativos ao sistema vigente de instituições e galerias de arte. As primeiras curadorias de Lippard foram em 1966, onde apresentava obras de artistas de seu tempo, como Louise Bourgeois, Eva Hesse, Bruce Nauman, Sol LeWitt, Dan Potts, entre outros. Lippard organizou ainda, entre as décadas de 1960 e 1970, diversas exposições de caráter conceitual, que buscavam uma possível desmaterialização do objeto artístico, conceito elaborado por ela com John Chandler no ensaio *A desmaterialização da arte* (2013). Interessada na circulação e difusão da produção artística, elaborou exposições sob suportes impressos, transitáveis em uma mala ou realizadas em escolas, casas, lojas, sindicatos e nas ruas. Ainda na década de 1970, engajada à nova onda do feminismo nos Estados Unidos, Lippard realiza um grande número de exposições e publicações com artistas mulheres com forte apelo contestador político e social. Em sua trajetória, integrou diversos coletivos artísticos de caráter político e explorou questões de gênero, sexualidade, direitos civis, ecologia, racismo, fronteiras e espaços em seus projetos. Atualmente, Lippard vive em uma pequena comunidade no Novo México, escreve frequentemente para o boletim local e atua como escritora, crítica e curadora em projetos de artes visuais.

Lippard foi uma das primeiras curadoras independentes da história das exposições e, apesar de sua grande contribuição para o campo das artes visuais, suas exposições são ainda pouco conhecidas ou difundidas, estando muitas vezes ofuscada por curadores do sexo masculino, os quais predominam como atores no sistema das artes (BISHOP, 2015, p. 280). Encontrei no trabalho de Lippard questões que reverberam na produção artística atual, fato esse que pude comprovar por meio de citações do seu nome as quais diversos curadores² de relevância no cenário contemporâneo fizeram. Porém, ainda que tenha uma vasta produção, entre publicações, livros, exposições e projetos, são escassos os títulos da autora publicados no Brasil ou documentos disponíveis sobre sua atuação como curadora, fato que se configurou como um desafio para esta pesquisa.

² Cf. Cap. 4.

Com os olhos nas experimentações curatoriais de Lucy Lippard, o objetivo desta pesquisa é examinar e discutir sua atuação em projetos, exposições e coletivos que apontam para uma ressignificação do espaço expositivo e suas consequências sobre a prática curatorial. Para isso, serão exploradas principalmente as exposições de caráter conceitual e político que tencionaram os limites do sistema das artes vigente naquele momento. Tomando como referência as ideias de campo ampliado de Rosalind Krauss e da desmaterialização de Lucy Lippard, a pesquisa investiga a curadoria de exposições que se desenvolvem em espaços alternativos às tradições modernas da galeria de arte.

No segundo capítulo, será explorado o contexto artístico e teórico no qual se inscreve o percurso histórico da curadora Lucy Lippard e suas primeiras experiências como curadora independente. Para adentrar esse contexto, serão referenciadas obras e exposições de artistas e curadores que irão auxiliar a compreensão do cenário em que os projetos de Lippard se desenvolvem. Nesse primeiro momento, a obra da artista japonesa Yoko Ono nos servirá como exemplo para traçar questões relevantes que serão exploradas também por Lippard em seus projetos. A partir desse contexto, serão analisadas as exposições conceituais desenvolvidas pela curadora, com especial atenção às *Number shows (Exposições de números)*, marcadas por sua montagem experimental e seus catálogos em fichas soltas, explorando a ideia de portabilidade e circulação de exposições. Aliados aos escritos de Krauss e Lippard, serão também referências os escritos de Anne Cauquelin sobre o incorporal e o sistema das artes, bem como a ideia de espaço portátil de Walter Zanini e Lucy Lippard. Ainda no contexto das alternativas à circulação das exposições, será abordado o projeto *Suitcases (Malas)*, em diálogo com a produção artística dos anos 1960 e o sistema econômico que a circundava.

A partir desse contexto, entraremos nas experiências de Lippard que abriram caminhos para a concepção do livro como espaço expositivo, concentrando-nos no livro-exposição, publicado em 1973: *Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972 (...)* (*A desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972 (...)*). Para esse percurso, as ideias de Perec serão retomadas, além de outros referentes teóricos, como os escritos de Walter Benjamin (1987a) sobre o conceito de reprodutibilidade técnica, o Museu Imaginário, de André Malraux (2006), os projetos curatoriais de Seth Siegelaub e a definição de livro-exposição da própria Lippard e da curadora brasileira Regina Melim.

No terceiro capítulo, iremos explorar a prática de Lippard a partir dos anos setenta, quando o foco de sua atuação se volta às lutas políticas e sociais que tocam questões de gênero, raça e classes nos Estados Unidos, como em *c.7500 (1973)*, *Death and Taxes (Morte*

e Impostos, 1981) e as ações do *Heresies Collective* (1977-1992), por exemplo. Com base nas definições da própria curadora sobre sua atuação, aliada à “arte de guerrilha” elaborada por Morais nos anos sessenta e no “ativismo curatorial” de Reilly, iremos adentrar as experiências de Lippard a partir de seu engajamento social e político. Serão enunciadas as possibilidades de espaços alternativos explorados pela curadora, como a realização de exposições em locais públicos, escolas, sindicatos e prisões por exemplo. Será apresentada a *Printed Matter*, uma loja criada por Lippard com Sol Lewitt que vende, expõe e discute sobre livros de artista, explorando sua forma alternativa de mercado e seus projetos de exposição. Nesse contexto, falaremos da atuação do *PAD/D* e da atuação de Lippard como historiadora da arte de seu tempo.

Iremos, então, discutir sobre o campo que se amplia a partir das experiências de Lucy Lippard na curadoria contemporânea, buscando uma possível ressignificação do conceito de exposição na atualidade. Serão explorados os conceitos de autoria, crítica e curadoria a partir de Claire Bishop, Roland Barthes, Frederico Morais, Lucy Lippard e outros textos referenciais no intuito de discutir a atuação da curadoria tal qual concebemos na contemporaneidade. Serão ainda enunciadas algumas experiências atuais que têm os projetos de Lippard como referente e que se constituem como um novo espaço para a curadoria de exposições. Nesse momento, contaremos com as publicações do curador suíço Hans Ulrich Obrist, Cornélia Butler e Regina Melim.

Como metodologia para esta pesquisa, recorri ao discurso de Benjamin (1984) que declara que “[...] Método é caminho indireto, é desvio” (p. 50). Na perspectiva de Martinez (2013), “[...] não poderia dizer que há um único caminho para a pesquisa neste campo, nem tampouco um método universal que possa ser vendido em forma de manual. Temos diante de nós eventos, escolhas e muitos trabalhos.” (p. 1865). Como curadora, interessei-me muito pela desordem organizada do livro *Six years (...)*, de Lucy Lippard. A autora organiza o período de seis anos de produção artística conceitual em listas de livros, filmes, imagens de obras, extratos de textos, entrevistas e eventos que aconteceram em seu tempo. Simpática às listas que permeavam os sistemas da Arte Conceitual, comecei por traçar uma lista dos projetos e exposições realizados por Lippard entre os anos 1960 e 1990. A partir dela, concentrei-me naqueles projetos em que acreditava ver ainda grandes reverberações na produção artística contemporânea. Traçando um mapa cá e lá, entre agora e o antes, fui aos poucos desvendando documentos, bibliografias, imagens e referências sobre a história das exposições realizadas por Lippard. Talvez como o *Angelus Novus* de Paul Klee, que olha fixamente para o passado e ao mesmo tempo é impelido ao futuro (BENJAMIN, 1987, p.

226), eu esteja aqui, imersa na efervescência que corre pela produção artística atual, olho para o passado para compreender o caminho que estamos tomando. Adianto ao leitor que esse movimento entre passado e presente se dará por todo texto, que não se vale de uma ordem cronológica dos eventos, mas de conexões entre diferentes tempos e espaços.

Por um lado, escrevo sobre projetos e eventos do passado sob a leitura de um olhar contemporâneo. Camadas de significado sobrepõem-se nessa distância. O que nos chega são relatos, registros, documentos e leituras possíveis sobre algo que se realizou em um tempo anterior. Por mais que esse material se constitua como uma trama de caminhos para a pesquisa, eles “[...] não possuem o compromisso teórico de fornecer ao pesquisador [...] referências ou informações mínimas sobre o contexto de produção e, conseqüentemente, de reflexão.” (MARTINEZ, 2007, p. 229). Ressalta-se que, segundo a curadora, existe uma lacuna da memória de exposições e projetos de caráter político que foram realizadas fora do circuito institucional à época. (LIPPARD et al., 2013, p. 6). Por esses motivos, por vezes, deparamo-nos com frestas indissolúveis na história que buscamos adentrar nesta pesquisa.

Por outro lado, falo neste texto a partir do trabalho de uma curadora que está viva e ativa e, por esse motivo, busco sua voz em diversos meios, como vídeos, reportagens, entrevistas e artigos, a fim de trazer um relato mais próximo sobre a história das exposições de Lucy Lippard. Cabe ressaltar que em sua trajetória, Lippard teve um especial cuidado com a historicidade de seu tempo, organizando documentos, acervos e publicações impressas que refletissem seu olhar sobre a produção artística contemporânea. Seus livros e publicações configuraram-se como um importante referencial para o desenvolvimento da dissertação.

Outros autores relevantes para a compreensão do cenário em que esta pesquisa se insere foram sendo explorados de maneira rizomática e comparativa, à medida que um conceito ou ideia se multiplicava em outros tantos e obras do passado remetiam a obras contemporâneas. A pesquisa pretende, então, entender de que maneira a prática curatorial de Lucy R. Lippard foi até o momento relatada na história das exposições e quais foram as contribuições dela para a compreensão da curadoria no cenário artístico contemporâneo. Nas exposições analisadas, será possível traçar um caminho que aponta para a ampliação da noção de espaço expositivo e suas conseqüências no campo da curadoria contemporânea.

Sendo assim, nas páginas que seguem, iremos adentrar uma investigação sobre o espaço da curadoria ou o lugar das exposições. Espaço este que se amplia e estica para além das paredes de uma galeria ou museu de arte. Espaços vivos, que mantêm ativa uma conexão com o lugar e sua dimensão humana. Espaços de desejo, ativados continuamente pela relação com o meio.

2 ESPAÇOS PORTÁTEIS

Em abril de 2017, foi realizada em São Paulo uma grande exposição retrospectiva da artista japonesa Yoko Ono, com curadoria do islandês Gunnar B. Kvaran. As galerias do Instituto Tomie Ohtake receberam obras icônicas da carreira da artista, além de trabalhos realizados para a ocasião. A maior parte das obras da exposição *O céu ainda é azul, você sabe* era composta por instruções criadas por Yoko desde a década de 1960 e que já transitaram em diversos formatos, sendo talvez o mais conhecido deles o livro de artista *Grapefruit* (ONO, 2000). Publicado originalmente em 1964, o livro contém instruções, em formato de textos e desenhos, que podem ser executadas por aquele que se dispõe a adentrar a obra. Para a artista, as instruções seriam uma possibilidade de elaborar trabalhos no âmbito da mente, onde tudo seria possível e único, a partir das experiências de cada pessoa (ONO, 2009, p. 35). Na exposição de São Paulo, entre as instruções presentes, houve uma que gerou grande impacto e repercussão, a obra *Arising (Emergir)*. Meses antes da abertura da exposição, Yoko foi aos canais de imprensa e redes sociais pedindo às mulheres brasileiras que relatassem casos de violência que haviam vivido e enviassem com uma foto dos próprios olhos. Na exposição, a obra foi apresentada com os textos de diversas mulheres impressos em papel A4 comum, pendurados nas paredes ao lado de um poema da artista (Fig. 5).

Figura 5 – Obra *Emergir* na exposição *O céu ainda é azul, você sabe*.



Fonte: LESSA, 12 abr. 2017.

A obra *Emergir* vem sendo realizada desde 2013 pela artista, que recolhe relatos comoventes de mulheres em diversos países e os apresenta em espaços de exposição. A participação ativa do público na produção da obra, assim como os suportes utilizados, os conceitos e a abordagem de Yoko, revela as raízes bastante profundas que sua obra possui nos movimentos políticos, sociais e artísticos das décadas de sessenta e setenta. Trata-se de um momento de grande questionamento sobre as estruturas institucionais, que repercute nas ideias relacionadas aos espaços da arte, seus suportes, suas formas de circulação, exibição e de comércio. Termos como a desmaterialização da arte, seu campo expandido, o vazio e o imaterial irão circundar esse contexto de grande reformulação das bases estruturais das artes visuais. Nos subcapítulos que seguem, iremos caminhar por esse cenário, discutindo algumas das importantes contribuições que propiciaram a concretização do objeto de interesse desta dissertação, a ressignificação do espaço expositivo nas artes visuais a partir das experiências curatoriais de Lucy R. Lippard.

2.1 A portabilidade da arte

Ao tomarmos como exemplo a obra *Emergir*, de Yoko Ono, produzida nos tempos atuais – mas que se relaciona diretamente à produção anterior da artista –, poderemos caminhar por entre os termos e conceitos que irão circundar esta monografia. Começo pela contribuição de Rosalind Krauss quanto à ideia de campo expandido nas artes visuais. A autora dedica-se, no livro *Caminhos para a escultura moderna* (KRAUSS, 2007), à análise da produção de esculturas desde Rodin até meados da década de setenta, incluindo sob esse termo obras que consistem em instalações, *readymades*, objetos, performances, vídeos, *land art*, entre outras possibilidades. Para ela, a produção artística do século XX passa por uma radical mudança quanto ao vocabulário da forma:

[...] Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136).

Krauss propõe uma compreensão da escultura pós-moderna – e deixa aberto para que possamos ampliar para outros meios de expressão – como um campo expandido, em que os tradicionais meios pintura/escultura sejam alargados e ampliados, absorvendo suportes, espaços, processos e materiais das mais diversas naturezas. Em meados do século XX, esses

meios já haviam se multiplicado e vinham cada vez mais expandidos, relacionando-se com objetos e práticas do cotidiano, com outras linguagens, como a dança, a música, a literatura e o teatro, por exemplo.

Retomando a obra de Yoko Ono, cabe pontuar que as primeiras instruções elaboradas pela artista eram pintadas sob a superfície de uma tela, trazendo a palavra para dentro do objeto artístico. Já em um segundo momento, Ono passa a imprimir seus textos sobre outros tipos de superfícies, eliminando a caligrafia gestual que acabava permanecendo nas pinturas/instruções. O passo seguinte foi elaborar as obras em formatos impressos e múltiplos, para que pudessem circular de maneira mais simples nas mãos de um público em potencial. Como multiartista, relacionada também à música e à literatura, a obra de Yoko Ono transitou por diversos suportes, diluindo as fronteiras entre as linguagens em seu trabalho artístico. Podemos entender a obra dela dentro do que se convencionou chamar intermídia³, por não se limitar a um único meio em seu trabalho.

Em meados dos anos sessenta, Ono alia-se a artistas como John Cage, Georges Maciunas, Joseph Beuys, Dick Higgins e Nam June Paik em um movimento coletivo chamado *Fluxus*. O grupo foi oficialmente criado por Maciunas em 1961 e tinha entre seus objetivos priorizar a criação coletiva de caráter contestador quanto aos valores cerceados pelo sistema da arte naquele momento. O nome do grupo deriva do verbo latino *fluo*⁴, remetendo à ação de fluir, tornar-se fluído, derreter, mover-se como um líquido, escoar, esvanecer, dissipar, guardando uma possível relação com a dissolução da matéria na arte. Entre *happenings*, performances, instalações e objetos diversos produzidos pelo grupo, estava sempre presente a ideia de ressignificar a prática artística, inserindo-a no cotidiano das pessoas, tornando-a acessível e integrada à vida comum. Nesse sentido, o grupo recebe forte influência também do Construtivismo Russo, dada a inserção da arte no contexto social e a participação política dos artistas (ZANINI, 2004).

A Arte Conceitual que fervilhava nesse mesmo momento tocava questões e pontos bastante comuns ao *Fluxus*. A aspiração pelo desmonte às estruturas do sistema da arte estava entre as bases da produção artística conceitual, interessada cada vez mais em uma possível desmaterialização da arte. O movimento, que priorizava o conceito em detrimento da forma, era permeado por ideais que iam além da questão material propriamente dita. Para o artista

³ Termo elaborado por Dick Higgins, poeta e compositor ligado ao grupo *Fluxus*, que define intermídia como a fusão conceitual de dois ou mais meios, sendo estes inseparáveis na essência da obra de arte. (HIGGINS, 2012). Segundo Higgins, o termo aparece também em texto de 1812 de Samuel Taylor Coleridge, apresentando entendimento semelhante sobre o conceito de intermídia.

⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/2mGwwc4>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

americano Joseph Kosuth (2006), a definição de Arte Conceitual “[...] seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’, no sentido que ele acabou adquirindo.” (p. 277). Kosuth entendia a arte como uma proposição, como um comentário sobre a própria arte. Os trabalhos do artista Lawrence Weiner mostram-nos que, por vezes, a obra de arte conceitual sequer necessitava uma materialização no campo formal, podendo configurar-se apenas como ideia ou proposta. Em consonância com esse ideal, estava o interesse por operações políticas, culturais e sociais que viria questionar a estrutura de consumo, de mercado, da crítica e das exposições de arte. Verifica-se aqui um movimento para a desmistificação da obra de arte e do artista como autor. Do mesmo modo, Richard Serra colocava-se como alguém empenhado em uma atividade prática, alegando que cabia ao outro a responsabilidade de chamar aquilo que ele fazia de arte. Nessa mesma direção, Sol Lewitt (2006) afirma que “[...] a ideia se torna a máquina que faz arte.” (p. 176). Por sua vez, em suas instruções, Yoko Ono delegava ao público a execução material de sua obra. Para a artista “[...] no mundo conceitual, não era preciso pensar em como uma ideia poderia ser viabilizada fisicamente. Eu podia ser totalmente ousada.” (ONO, 2009, p. 35).

Imersa em meio à produção conceitual da década de sessenta, Lucy Lippard desenvolve o conceito de desmaterialização da obra, entendendo esse processo como uma progressiva perda da relevância do objeto na arte. A autora propõe uma leitura sobre a arte desmaterializada, a partir de duas perspectivas: a arte como ideia e a arte como ação. Lippard aproxima trabalhos em diversas linguagens, da escultura à performance, que convergem para um ponto comum: a desmaterialização do objeto de arte. Nesse contexto, o objeto, tal como era entendido até o início do século XX, vinha sendo desconstruído continuamente em experiências que o dissolviam em conceito e/ou no tempo de uma ação. A matéria era transformada em ideia, em energia, em movimento. Para a autora, “[...] Eles estavam negando a arte convencional enfatizando o vazio, o cancelamento, o vácuo, a anulação, a desmaterialização, o invisível.” (LIPPARD et al., 2013, p. 7).

Cauquelin (2008) aborda sobre o conceito de desmaterialização de Lucy Lippard como um movimento que renuncia ao objeto de arte único, com propósito de “[...] trabalhar para fazer desaparecer todas as marcas da grande arte, de arte monumental, de identificação possível dos autores, dos gêneros e dos objetos enquanto arte em si.” (p. 62). A desmaterialização da arte conceitual versava sobre o objeto de arte, seu tempo e seu espaço, perspectivas políticas e sociais que buscavam contornar a aura do objeto de arte único, valioso, sagrado e restrito. A mão do artista, a autoria da obra, o fazer coletivo, a circulação

livre e irrestrita da arte faziam parte da vontade pela desconstrução do sistema da arte instituído desde o início do século.

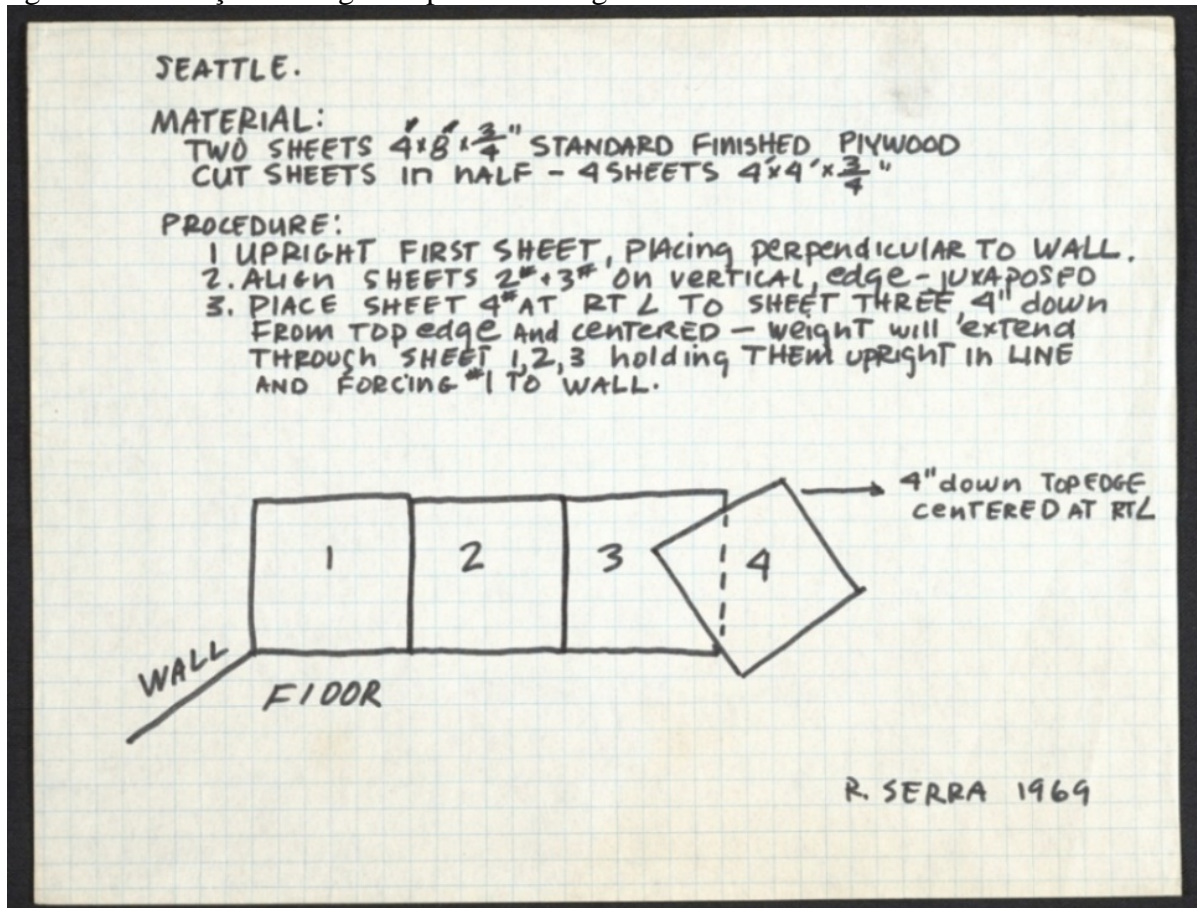
Sob outra perspectiva, Cauquelin (2008) explora também a produção artística desse período a partir do conceito de incorporal elaborado pelos estoicos. A autora transita entre os diversos termos utilizados para definir as experiências artísticas que se relacionavam com os quatro incorporais estoicos: o vazio, o tempo, o lugar e o exprimível. O vazio poderia ser entendido como um espaço que não contém corpo algum, mas que tem capacidade de contê-lo, de se transformar em lugar com a presença de algo. Assim como o tempo só se faz tempo no acontecimento aqui e agora, no movimento, no acontecimento. Do grego *lekton* (exprimível), o termo indicaria já no campo da lógica, um espaço entre o pensamento e o significado, a linguagem, a interpretação ou aquilo que “possibilita a ocorrência de uma significação”. A autora explora essas noções como algo que irá atravessar muitos dos termos e ideias da produção artística a partir da segunda metade do século XX, como o vazio, o imaterial, o zen e a própria desmaterialização da arte. Ainda que a desmaterialização fosse explorada não apenas como o imaterial ou incorporal na arte, mas como estratégia política para a desconstrução de padrões e delimitações do sistema da arte. A desmaterialização proposta pela arte conceitual não se configurou como a supressão da matéria, mas como a reconfiguração desta baseada em questões que iriam tensionar as estruturas sociais, econômicas e políticas que cerceiam o campo das artes.

O movimento em busca da desmaterialização era permeado por um grande interesse em reconfigurar as estruturas vigentes das artes visuais. Mas algumas questões se desdobravam a partir dali: se as obras eram já estruturadas em conceitos formulados pelos próprios artistas, qual seria, então, o papel da crítica, antes pautada pelos aspectos formais da obra? Se as obras se tornavam cada dia mais desmaterializadas, como seria mantida a estrutura de um espaço expositivo convencional? E quanto à comercialização dessas obras? A produção artística conceitual tratou de dar um grande nó entre as cordas que tensionavam o sistema da arte naquele momento. Para Lippard e outros (2013), “[...] 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.” (p. 7).

A arte como uma proposta, tal como os artistas conceituais elaboravam, permitiu repensar a estrutura de circulação e exposição das artes visuais. Se a obra consistia em seu conceito, sua ideia, seria possível – em grande parte dos casos – reconstruí-la em qualquer lugar, sem a necessidade da presença do artista ou do transporte dessa obra. O trânsito de obras e exposições passou a correr com maior fluidez entre cidades e países de diversos

cantos do mundo. A instrução impressa de Yoko Ono poderia ser exposta em múltiplos locais, assumindo formatos diversos apenas com a devida informação da artista. Richard Serra poderia enviar instruções para a montagem de sua obra em formato de texto e imagem, sendo esta executada por outra pessoa (Fig. 6).

Figura 6 – Instruções e diagrama para a montagem de escultura de Richard Serra



Fonte: Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960s-1990. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Ainda em 1936, Walter Benjamin (1987a) publicou um célebre artigo chamado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que explorava a questão da perda da aura de objeto único que a produção artística vinha passando naquele momento. Para o autor, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens, bem como da imagem em movimento, a obra de arte liberta-se da condição de objeto único, sagrado e eterno, para se desdobrar em múltiplos, em meios reprodutíveis, como a fotografia e o cinema, por exemplo. A autenticidade da obra e sua aura diluem-se na busca pela difusão da imagem em massa. Aberta essa porta, a produção artística de meados do século XX desenvolve uma gama de suportes e espaços de visibilidade para as artes visuais.

Nesse contexto de obras desmaterializadas e reproduzíveis, a produção artística acaba por encontrar vias alternativas de circulação e difusão. Cabe destacar o fundamental papel que a *Mail Art* ou Arte Postal teve em meados dos anos sessenta, ampliando as possibilidades de criação e acesso à arte, concebida aqui como uma rede. Para o artista espanhol Julio Plaza (2006), “[...] nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo” (p. 453). A Arte Postal elabora, então, um circuito alternativo dentro do sistema da arte, ocupando espaços múltiplos em simultaneidade. Para o artista brasileiro Paulo Bruscky (2006), a Arte Postal configurava-se como a alternativa mais viável à produção artística em meados dos anos setenta, devido ao fato de ser “[...] antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.” (p. 374).

Nesse contexto, é essencial considerar os projetos desenvolvidos pelo galerista, curador e editor Seth Siegelauub entre os anos sessenta e setenta. Inicialmente no espaço de sua galeria, Siegelauub começa a desenvolver o catálogo das exposições como um possível espaço expositivo. Essas publicações traziam obras reproduzíveis sem a necessidade de uma crítica ou texto informativo acompanhando-as, sendo apresentadas diretamente sob o suporte impresso. Por vezes, as obras eram elaboradas exclusivamente para o catálogo, ou seja, não se tratava de um desdobramento comentado sobre uma exposição de arte, mas a própria exposição acontecia no espaço da publicação. Após alguns anos, Siegelauub fecha as portas de sua galeria e começa a organizar exposições em seu próprio apartamento ou em espaços temporários, que tempos depois viriam a ser reconhecidos como espaços autônomos de artes⁵. Siegelauub foi pioneiro, como outros curadores de seu tempo, em diversos aspectos, mas principalmente na ampliação das possibilidades de exposição e curadoria no campo da arte.

Em 1977, o curador brasileiro Walter Zanini organiza, com o artista Julio Plaza, a exposição *Poéticas visuais*, artistas que faziam uso das relações entre imagem e palavra. Durante todo o período expositivo, uma máquina de fotocópias ficou disponível para que o público pudesse copiar e imprimir parte das obras da exposição. A exposição foi realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e contou com obras de mais de duzentos artistas enviadas ao museu pelos correios. No catálogo da mostra, Zanini publica o texto *As novas possibilidades*, em que define o projeto como uma “exposição portátil” (ZANINI, 1977), conceito também explorado por Lucy R. Lippard como veremos adiante. Ao explorar a exposição como um espaço portátil, o curador fazia referência ao trânsito das obras

⁵ Entendemos o termo “espaços autônomos de artes” conforme a definição de Kamilla Nunes (2013), como “[...] parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência.” (p. 14).

– enviadas por correio – e a possibilidade de o público levar consigo parte da exposição em fotocópias.

Traçamos até aqui algumas perspectivas que ampliaram as noções de espaço expositivo e de circulação das obras de arte em meados do século XX. Nesse contexto, iremos adentrar no próximo subcapítulo as experiências curatoriais de Lucy Lippard que contribuíram de maneira significativa e alargaram ainda mais as possibilidades da curadoria na arte contemporânea.

2.2 A desmaterialização das exposições de arte

A atuação de Lucy R. Lippard como curadora inscreve-se exatamente em meio ao surgimento e formulação dessa profissão tal como é entendida nos dias atuais. Lippard inicia sua carreira como pesquisadora, trabalhando em pesquisas da biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York. Ainda nos anos sessenta, começa a dedicar-se à crítica de arte, publicando diversos ensaios relacionados à produção artística contemporânea nos Estados Unidos. Sua atuação era intimamente relacionada ao convívio nos ateliês de artistas de seu tempo, estando, por isso, imersa entre as ideias que se desenvolviam ali. Para Lippard, era fundamental que a crítica e as estratégias expositivas acompanhassem as transformações que aconteciam na prática artística. Nesse contexto, sua atuação caminhava cada vez mais para uma integração entre a crítica e a produção artística por meio das exposições que propunha. Em entrevista concedida ao curador suíço Hans Ulrich Obrist em 2007, Lippard relembra que em suas primeiras exposições foi bastante criticada quanto ao fato de uma crítica de arte fazer curadoria. Naquele momento – falo do final da década de 1960 –, era bastante incomum que críticos elaborassem exposições, mas Lippard estava interessada em expandir as possibilidades de atuação da crítica. Em suas palavras: “[...] no meu entendimento, tudo isso era parte do que eu fazia, que era escrever sobre arte, manter um envolvimento com a arte contemporânea em diferentes níveis, mas sempre através de algum tipo de texto⁶.” (LIPPARD, 2010, p. 258).

As primeiras experiências curatoriais de Lucy Lippard datam de 1966, quando ela organiza uma exposição individual do artista Max Ernst no *Jewish Museum*. No mesmo ano,

⁶ Acrescento a essa leitura a definição de “texto” do autor Roland Barthes, que nos diz que “texto” é um tecido de significantes que constitui uma obra, diluindo as fronteiras da língua entre literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 1977, p. 15). Dessa forma, podemos entender na colocação de Lucy Lippard que a curadoria se configura aqui como uma produção de “texto”, uma extensão da escrita, a produção de significantes sobre um conjunto de obras. A relação entre a curadoria e o texto será retomada e aprofundada no capítulo 4.

Lippard e o curador Kynaston McShine começam a elaborar a exposição *Primary structures* (*Estruturas primárias*), porém ao se tornar diretor do Jewish Museum, McShine realiza a exposição e assume sozinho a autoria do projeto. A exposição reunia trabalhos de jovens escultores minimalistas relacionados à expansão da cor no espaço ou ao que Lippard define como *Third-stream art*⁷, como Robert Morris, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Smithson, Anne Truitt e Dan Flavin (LIPPARD, 2010, p. 244).

Ainda em 1966, Lippard realiza a exposição *Eccentric abstraction* (*Abstração excêntrica*), na Galeria Marilyn Fischbach. Nesse projeto, a curadora reuniu obras de artistas conceituais e minimalistas, interessada na diluição de fronteiras entre funções e linguagens características daquele momento. Integraram a exposição obras de artistas como Eva Hesse, Louise Bourgeois, Alice Adams, Bruce Nauman, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Dan Potts e Viner. Ainda que tenha sido montada em um formato mais tradicional e pouco experimental, *Eccentric abstraction* apresentava já algumas sementes do que a curadora viria a desenvolver em seus próximos trabalhos, como certo caráter feminista no conteúdo das obras (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 6). Na Fig. 7, vemos um registro da exposição com obras de Eva Hesse, Dan Potts, Frank Vinner e Keith Sonnier, em que é possível identificar obras com materiais maleáveis e sinuosos que poderiam ser entendidos – dentro do que define Lippard – como conteúdo presente em parte da produção artística feminista nos anos setenta (LIPPARD, 1995, p. 17).

⁷ “[...] o termo *third-tream art* se aplica a composições que mesclam elementos do jazz e da música clássica – aponta, portanto, para a quebra de fronteiras entre a escultura e a pintura assinalada por Lippard” (OBRIST, 2010, p. 244).

Figura 7 – Vista da exposição *Eccentric Abstraction* na Galeria Fischbach, 1966



Fonte: Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960s-1990. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Em 1968, Lippard faz uma viagem à América Latina que abala sua relação com a crítica de arte ao conhecer a produção ativista de artistas argentinos que atuavam em plena ditadura militar. Ao retornar aos Estados Unidos, a curadora é convidada a elaborar uma exposição para a inauguração da galeria Paula Cooper, em Nova York. Segundo Lippard, a maioria dos trabalhos apresentados era de artistas minimalistas e contava com nomes como Robert Huot e Ron Wolin, que era também membro do *Socialist Workers Party* (Partido Socialista dos Trabalhadores) e envolveu o partido na realização do evento (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 6). A exposição tornou-se um manifesto contra a Guerra do Vietnã, o que marcou a galeria como um espaço aberto à produção artística de caráter ativista desde o princípio. Nas palavras de Siegelau e outros (2013), “[...] Cooper ganhou muitos pontos por isso. Talvez por outras coisas também, mas certamente por essa exposição.” (p. 18).

Durante sua viagem à América Latina, Lippard desenvolveu o projeto *Suitcase shows* (*Exposições em malas*), que consistia em transportar exposições que coubessem em uma mala e que não dependeriam de instituições ou galerias para acontecer. A mala era enviada de

artista para artista, permitindo a criação de um circuito alternativo amplo, que poderia transitar entre países com facilidade e estabelecer conexões mais diretas entre os artistas e o público. Em suas *Suitcases*, Lippard amplia as possibilidades para a realização de exposições que não dependessem dos altos custos envolvidos com a prática convencional de uma montagem em um museu ou galeria de arte. O fato de trabalhar essencialmente com artistas conceituais permitia que ela transitasse com um número considerável de obras quase desmaterializadas em uma pequena mala, no bagageiro do ônibus, do trem ou do avião. As obras já não tinham mais a aura da unicidade do objeto artístico que deveria ser cercado de cuidados para o seu devido acondicionamento. Nesse caso, assumem formatos impressos, em áudio, vídeo ou outros suportes que poderiam ser montados e reproduzidos em diversos locais. Em *Suitcases*, vemos as primeiras experiências de Lippard em busca da realização de curadorias que contornassem o sistema da arte, ampliando os possíveis espaços de exposição para as artes visuais.

Em entrevista concedida a Susan Heinemann em 2011, Lippard afirma que, ao elaborar a proposta das *Suitcases*, não tinha em mente sua relação com a obra de Marcel Duchamp (LIPPARD, 2011, p. 10). Mas cabe pontuar que ainda em meados do século XX, alguns artistas exploravam suportes semelhantes para exposição de suas obras. Entre 1935 e 1941, Duchamp desenvolve *La boîte en valise (Caixa valise)*, uma série de malas e caixas que continham cópias em miniatura de suas obras, criando uma espécie de museu de reproduções. Na Fig. 8, podemos visualizar cópias impressas em miniatura de pinturas, esculturas, *readymades*, instalações e objetos realizados anteriormente por Marcel Duchamp. O artista estava interessado na possibilidade de um espaço expositivo, arquivo ou museu portátil, comparando-se a um caixeiro-viajante que circula com seus múltiplos compartilhando questões promocionais e estéticas (ARANTES, 2015, p. 148). Duchamp estava interessado não apenas na realização da obra, mas em compreender e se apropriar da atividade de organização do espaço expositivo (COUTO, 2012, p. 95). O já mencionado *Fluxus* também utilizou as caixas como espaço portátil para obras e exposições. O grupo criava caixas que continham objetos variados em seu interior, geralmente sem valor, apenas deslocados do ambiente comum, em pleno diálogo com a “cultura da desmaterialização” (ZANINI, 2004, p. 19).

Figura 8 – *La boîte en valise*, Marcel Duchamp, mala e reproduções impressas, 1935-1941.



Fonte: SOCKS STUDIO, 24 nov. 2016.

Dentre as curadorias que Lippard realizou, talvez as mais significativas contribuições para a história das exposições sejam suas *Number shows* (*Exposições de números*). Lippard atribui à *Number 7* (*Número 7*, 1969), o fato de ser progenitora das demais exposições de números que seriam realizadas posteriormente. Era uma exposição beneficente, realizada na galeria Paula Cooper, organizada para levantar fundos para o *Art Workers Coalition* (*Coalizão dos Trabalhadores de Arte*), que contava com a participação de 39 artistas conceituais. Existem poucos registros sobre a realização da exposição. Em uma palestra, Lippard relata:

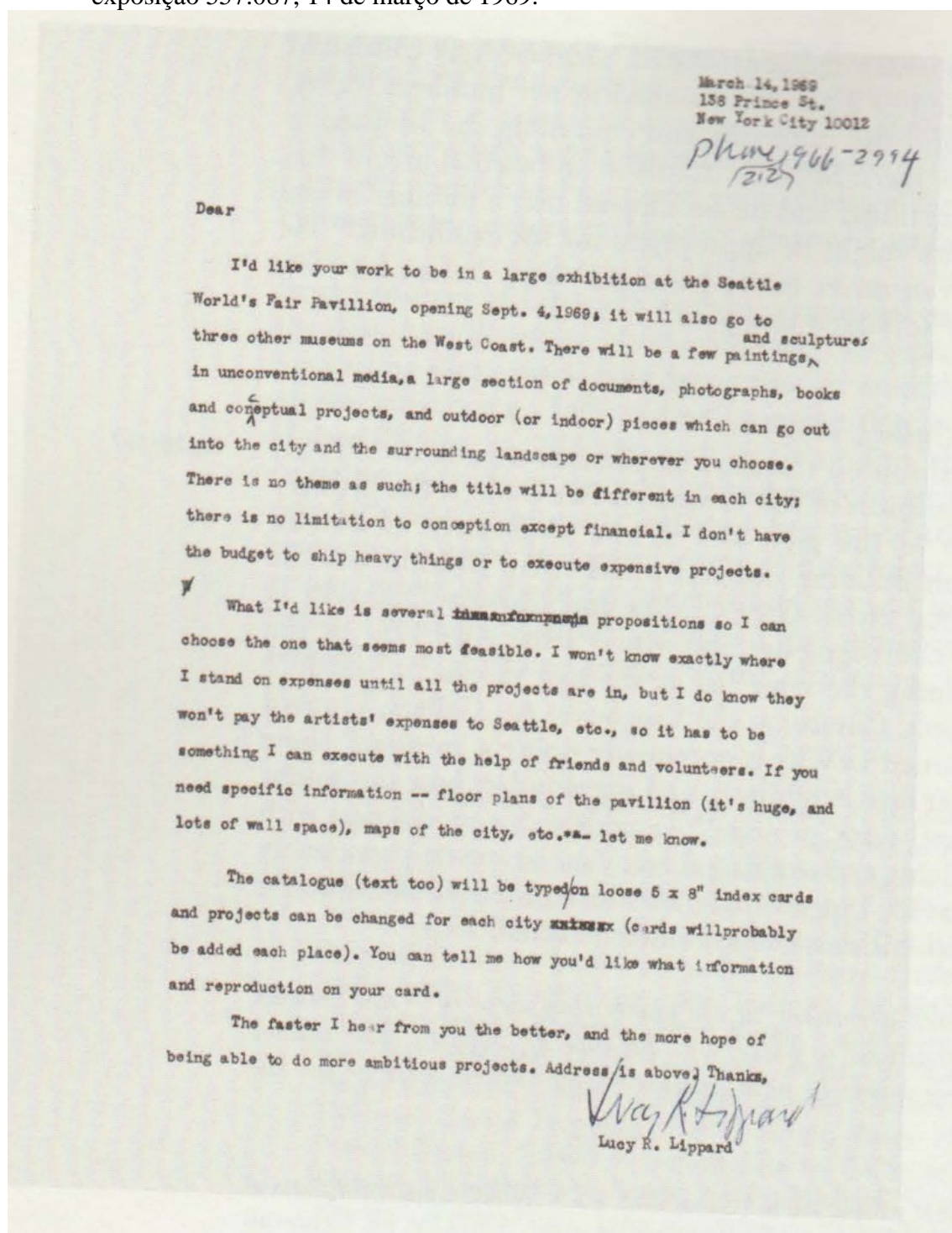
A galeria de Cooper tinha três salas relativamente pequenas e haviam trinta e nove artistas, dos quais todos ou a maioria estariam nas próximas exposições numeradas. A sala maior parecia virtualmente vazia, embora contivesse nove trabalhos, inclusive um dos primeiros desenhos de parede de LeWitt, o *Air 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. (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 7).

A definição dos números como título das exposições deriva do interesse da curadora em destituir a exposição de uma temática central, uma palavra que descrevesse um contexto histórico ou argumento para as obras apresentadas em conjunto. As *Number shows* tinham o número de habitantes da cidade como título, em consonância à lógica serialista e matemática da produção conceitual dos anos sessenta. Para Butler e outros (2012, p. 41), acrescenta-se ainda mais uma camada de significado ao título das exposições ao pensarmos que se trata de uma estratégia de descentralização da arte proposta por Lippard. Em outras palavras, a curadora estaria interessada em envolver toda a cidade em seu projeto, e não apenas os locais e pessoas que já integram e se interessam pelo campo das Artes Visuais. Dessa forma, chamar as exposições pelo número de habitantes daquele local, seria uma maneira de incluir toda população da cidade em uma representação conceitual.

A primeira das *Number shows* aconteceu em Seattle, em 1969. A exposição 557.087 apresentava o trabalho de artistas conceituais no pavilhão do *Seattle's World Fair* (Feira Mundial de Seattle) e pelas ruas da cidade em um raio de 15 milhas. Lippard reuniu ali diversos trabalhos, obras em *site-specific* e outras peças que ela denomina “não objetos”⁸. Participaram da exposição 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 e Wilson.

⁸ Conceito elaborado por Ferreira Gullar em 1959, publicado no texto *Teoria do não-objeto*, no contexto da produção Neoconcreta brasileira. O não objeto designaria uma produção artística de meados do século XX que fazia proposições e experiências abertas no campo da arte, não definidas dentro dos limites tradicionais dos suportes da arte. “Um não-objeto é uma imobilidade aberta à uma mobilidade aberta à uma imobilidade aberta.” (GULLAR, 2007, p. 59).

Figura 9 – Carta de Lucy Lippard enviada aos artistas para convidá-los a participar da exposição 557.087, 14 de março de 1969.



Fonte: BUTLER *et al.*, 2012, p. 38.

Para a montagem da exposição, a curadora convidou os artistas por meio de uma carta em que pedia que enviassem uma obra ou uma instrução para a realização do trabalho, que poderia ser executado por ela ou por voluntários que participariam da exposição. Como é possível notar na carta-convite (Fig. 9), a limitação financeira era a principal questão que teria

levado Lippard a executar ela própria grande parte dos trabalhos na exposição, orientada apenas pelas instruções enviadas pelos artistas. Devido à natureza dos trabalhos conceituais, seria possível executá-los sem que fosse necessária a mão do artista, apenas sua ideia, uma proposta. Como em *Suitcases*, a limitação financeira e institucional, teria levado Lippard a elaborar estratégias para a realização de seus projetos. Em entrevista, Lucy comenta que algumas das obras acabavam por ser diferentes nos planos do artista e na execução da montagem. Na obra de Carl Andre, por exemplo, as instruções falavam em “madeira serrada”; para a curadora, tratava-se de toras de madeira, enquanto para o artista o termo fazia referência à tábuas polidas. Ao ver a obra, o artista brincou: “Bem, essa é a sua obra, não a minha.”⁹ (ANDRE *apud* LIPPARD, 2010, p. 258).

Em uma crítica publicada na revista *Artforum*, Peter Plagens acusa a curadora de estar utilizando as obras de artistas como meio para criação de sua própria obra, indicando aqui que Lippard seria, nesse caso, uma artista que se apropria do trabalho de outros. Para Lippard (1997), “[...] É claro que o *medium* da crítica é sempre o artista; críticos são os originais apropriadores.” (LIPPARD, 1997, p. xiv, tradução nossa). Por outra perspectiva, poderíamos dizer que estamos diante do nascimento da figura do curador autor (BISHOP, 2015), aquele que não apenas organiza uma exposição, mas elabora conceitos e discursos com o conjunto das obras apresentadas em um determinado espaço. As funções do crítico, do curador e do artista começam a borrar suas fronteiras, sendo por vezes difícil definir quais os limites da prática de cada um. O artista, por meio das instalações, *site-specific* e das performances por exemplo, passa ele próprio a elaborar e intervir sobre o espaço expositivo, por vezes atuando como curador da própria exposição. Já o crítico, ao organizar uma exposição, confunde-se à figura do curador, que toca ambos os lados. Nesse momento e até o final do século XX, as definições sobre a prática curatorial estão ainda em desenvolvimento, mudando a cada exposição. Vejo no trabalho de Lucy Lippard, a criação de meios para circulação e exposição da produção artística de seu tempo, envolvida com a prática, os ateliês e toda efervescência política da época. Segundo a curadora, “[...] 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.” (LIPPARD et al., 2013, p. 9).

⁹ Carl André é citado aqui devido à relação intrínseca que teve com as exposições de caráter conceitual de Lucy R. Lippard. No entanto, manifesta-se nesse texto o repúdio ao artista, principal suspeito no assassinato de Ana Mendieta em 1985.

O propósito de desmaterialização que permeava os projetos de Lippard tinha uma relação íntima com a estrutura comercial e institucional relacionada à produção artística da época. Segundo a autora, por meio das propostas da Arte Conceitual, seria possível contornar a estrutura do museu (e das galerias comerciais) (LIPPARD, 2010, p. 263). Ao escrever sobre o conceito de desmaterialização de Lippard, Anne Cauquelin (2008) afirma que “[...] minimizar e desmaterializar são operações políticas, culturais, decorrentes da exploração das obras e do sistema de vendas, bem como do princípio de separação dos gêneros [...]” (p. 63). Para Cauquelin, a desmaterialização não seria propriamente ligada à ideia de matéria, ou de imaterial (visto que a matéria não é eliminada, mas reconfigurada), mas poderia ser entendida como uma metáfora política que o movimento teria com a ideia de desmaterialização. Ou ainda, o termo poderia ser compreendido à luz do desejo em desconstruir as estruturas de poder e controle social, projetadas sobre a própria estrutura do sistema das artes.

Apesar de o projeto 557.087 ter sido em parte financiado pelo *Contemporary Art Council* (Conselho de Arte Contemporânea) do Museu de Arte de Seattle, a exposição central aconteceu em um pavilhão localizado em uma região mais periférica da cidade. Algumas obras foram instaladas em vias públicas, pelas ruas de Seattle. Para a curadora, a possibilidade de realização da exposição em um espaço fora do museu era de extrema importância, considerando o fato de que as obras poderiam ser vistas por pessoas de outras localidades, que talvez não frequentassem comumente um museu. Para ela, “[...] 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 [...]” (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 8). Com esse movimento, Lippard reforça seus interesses em descentralizar a produção artística, levando-a para além do público que já frequenta os tradicionais museus e as galerias de arte. A possibilidade de encontro com uma obra de arte em um local não convencional permitiria uma experiência completamente diferenciada do que comumente seria encontrado em um espaço isolado e higienizado da galeria de arte. A obra sai para o espaço público e o habita em meio a toda dinâmica da cidade.

Com as exposições de números, Lippard explora outras dimensões possíveis para o espaço expositivo. Além da possibilidade de organizar uma exposição com obras de artistas de diversas localidades, que poderiam enviar apenas instruções para a execução de seus trabalhos, somado ao fato de o projeto ser realizado em um local não convencional, cabe destacar outro elemento importante desenvolvido nesse projeto: o espaço do catálogo. Lucy Lippard possuía uma relação bastante próxima a Seth Siegelau, que organizava naquele momento suas exposições impressas em catálogos. Para 557.087, a curadora pede aos artistas

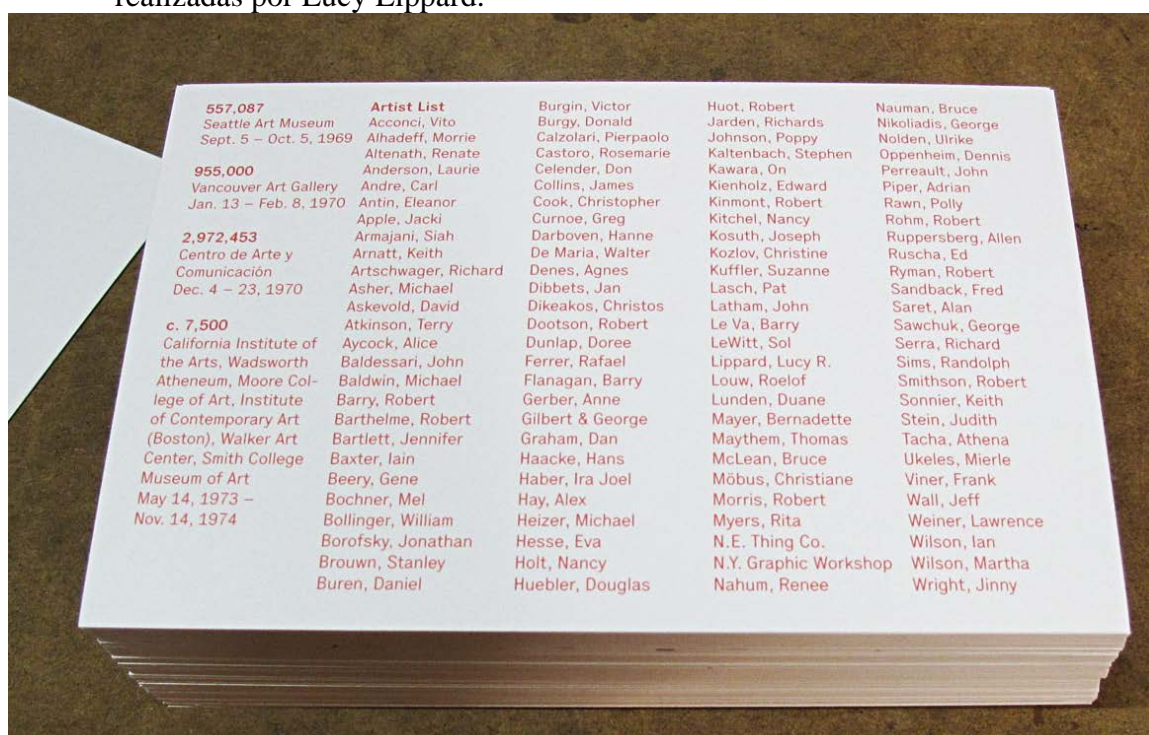
participantes que enviem em formato postal o conteúdo que gostariam que estivesse disponível no catálogo. Com todos esses postais em mãos, mais o texto curatorial, uma lista de filmes e uma bibliografia, Lippard pede a Siegelaub que produza o catálogo, imprimindo em formato de fichas soltas, todos os 95 postais que compõem a publicação. O catálogo trazia imagens e referências que por vezes sequer se relacionavam com as obras expostas, tratava-se da criação de textos e imagens produzidas especificamente para esse formato, como pode ser visto na carta aos artistas. Ali foi produzida outra exposição que se realizava no espaço do papel impresso. Enquanto diversos artistas exploravam a fotocópia, o livro e a publicação impressa como suporte para as artes visuais, Lippard apropria-se desses meios para desenvolvê-los como espaço expositivo.

Nessa exposição de fichas soltas, o espectador tem a liberdade de adentrar por qualquer uma das pontas, fazendo seu caminho como melhor lhe parecer. Não existe um meio, início ou fim, quanto menos porta, parede ou iluminação ideal. O ato de “visitar” uma exposição reconfigura-se completamente, pois ela poderá estar na prateleira da estante, em um museu ou loja, e será sempre uma exposição permanente. A exposição ultrapassa a fronteira espacial e temporal, visto que não é preciso viajar no tempo ou ir aos Estados Unidos para visitá-la, basta adquirir uma cópia por meio de *sites* de livrarias especializadas na internet. A Fig. 10 foi extraída de uma livraria virtual que comercializa ainda uma das poucas cópias disponíveis da publicação 4.492.040, que reúne os catálogos das quatro *Number shows* realizadas pela curadora entre 1969 e 1973.

Pelo fato de não estarem encadernadas em um único bloco, a exposição-publicação permitia ainda que o público atuasse como editor ou curador, reorganizando as fichas, descartando aquelas que não tivesse interesse, criando novas formas de transitar por aquele espaço portátil. “Gostava da ideia de que o leitor podia jogar fora as fichas que ela ou ele não gostasse” (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 8). Os catálogos-exposição de Lippard e Siegelaub transformaram profundamente a noção de espaço expositivo na arte contemporânea. Hans Ulrich Obrist, um dos curadores de maior projeção no cenário atual, declara a Lippard:

A exposição 557.087 foi uma grande inspiração para mim, quando eu era estudante, graças à publicação das fichas soltas. Era um catálogo pouco linear; em cada manifestação a ordem mudava. Era muito libertador e inspirador porque tinha um tipo de aparência que as exposições podem ter, algo como “faça você mesmo”; não é necessário esperar por um convite para fazer a curadoria de uma exposição, basta fazê-la. (OBRIST, 2010, p. 256).

Figura 10 – Catálogo de fichas soltas 4.492.040 que reúne as fichas das quatro *Number Shows* realizadas por Lucy Lippard.



Fonte: MOTTO, 25 jan. 2013.

Após a exposição em Seattle, foi realizada uma nova montagem em Vancouver, no Canadá. Novamente com o número de habitantes intitulado a exposição, 955.000 aconteceu em 1970, na Galeria de Arte de Vancouver, na Associação de Estudantes da Columbia Britânica e nas ruas da cidade. Entre uma exposição e outra, diversos trabalhos modificaram-se, alguns foram acrescentados, outros retirados. Isso porque “Muitos dos trabalhos eram temporários, por isso, encerrada a exposição em Seattle, nenhuma das peças podia ser deslocada; não era esse tipo de arte, eram obras específicas para o local” (LIPPARD, 2010, p. 262). Aqui mais uma vez a curadora propõe um diálogo entre o espaço institucional da galeria de arte, o espaço público e um espaço não convencional, como uma associação de estudantes.

No entanto, cabe pontuar que, de acordo com a curadora, houve uma redução drástica no número de obras expostas no espaço público devido à limitação financeira. Para a execução das obras em vias públicas, era necessário uma logística e conhecimentos específicos que a curadora e os voluntários que contribuía com a exposição não dominavam. Assim, a realização desses trabalhos era ainda condicionada à disposição de recursos financeiros. O catálogo em formato de fichas soltas foi mantido, sendo apenas atualizado à nova exposição.

O próximo passo das *Number shows* aconteceu no *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) em Buenos Aires, em 1971. Na exposição 2.972.453, Lippard acrescentou artistas que não estavam em Seattle e Vancouver, como Gilbert & George, Siah Armajani, Eleanor Antin, Don Celender e Stanley Brown. Sua relação com a América Latina vinha de uma viagem realizada em 1968, como citado anteriormente. Ali ela conheceu Jorge Glusberg, um dos fundadores do CAYC, e a produção recente de diversos artistas conceituais que atuavam na Argentina. O interesse de Lippard por locais não hegemônicos como a Argentina converge para a sua atuação política e engajada em descentralizar e desierarquizar a produção artística contemporânea. A Argentina vivia nesse período um momento intenso em sua política diante da repressora ditadura militar que se instaurou no país em 1966. O contato com esse cenário teria despertado em Lippard e outros curadores da época, como Siegelau e McShine, um grande interesse pela produção artística de caráter político na América do Sul.

O curador espanhol Jesús Carrillo (2013) relata que existem poucos registros que demonstrem a repercussão da exposição no cenário argentino e aponta para a necessária mediação de Jorge Glusberg nesse contexto, tendo em vista que nem os artistas, nem a curadora puderam ir até o local para a montagem da exposição. No catálogo de 2.972.453 foram acrescentadas fichas dos artistas que participaram da exposição na Argentina e um texto de Glusberg para a edição.

Entre as exposições de Seattle, Vancouver e Buenos Aires, Lippard organiza outros projetos que formulam estratégias alternativas ao sistema da arte. Em 1970, a curadora participa de uma edição da revista *Studio International*, editada por Seth Siegelau, que tinha como tema uma frase de LeWitt: “As palavras de um artista para outro podem gerar uma cadeia de ideias” (LEWITT *apud* LIPPARD *et al.*, 2013, p. 9). Para esse projeto, Lippard convidou oito artistas a criarem instruções para outros realizarem, como uma espécie de jogo, de reação em cadeia. Segundo a curadora,

Minha exposição foi um tipo de torneio. Eu falei para cada artista providenciar uma “situação” dentro da qual o próximo artista iria trabalhar, então os trabalhos criavam uma peça cumulativa e circular. (Por exemplo: Weiner para Kawara: “Querido On

Kawara, devo me desculpar mas a única situação que eu poderia impor-lhe, seriam minhas esperanças de que você esteja tendo um bom dia. Saudações, Laurence Weiner.” Kawara respondeu com um telegrama: EU AINDA ESTOU VIVO, enviado para LeWitt, que respondeu fazendo uma lista de setenta e quatro variações da frase) (LIPPARD, 1997, p. xviii, tradução nossa).

Ainda na lógica das instruções como meio de criação, em 1969, Lippard realiza a exposição *Groups (Grupos)* em uma escola de Artes Visuais, onde pede aos participantes que fotografem grupos de pessoas. A partir dessas fotografias, a curadora inicia a escrita do livro *I see/You mean (Eu vejo/Você significa)*, que parte da descrição em texto dessas imagens e, posteriormente, abre-se para a estrutura de um romance. O trânsito entre as fronteiras da escrita, da crítica, da curadoria e da produção artística corria de maneira fluida nos projetos de Lippard. Era de fato um problema definir a produção experimental daquele momento. Para Lucy:

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? É ele um autor por que suas *frameworks* são livros? Sou eu artista quando peço aos artistas para trabalhar ou responder a uma dada situação? (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 9).

Em um contexto de experimentação artística que buscava explorar linguagens múltiplas borrando suas próprias fronteiras, era de se esperar que os papéis exercidos pelos atores no sistema das artes desse momento também entrassem em colapso quanto à sua definição. O curador, anteriormente relacionado apenas à instituição museológica, sai desse espaço e aproxima-se dos ateliês para organizar projetos e exposições relacionados às questões de seu tempo. Se podemos afirmar, concordando com Rosalind Krauss (2008), que a produção artística passa por uma ampliação de seu campo, expandindo a própria concepção de obra de arte, podemos, então, entender que o sistema ao seu redor também sofrerá essa ampliação.

A curadoria e seu espaço de atuação – a exposição – serão ampliadas para acomodarem-se ao novo contexto. Siegelaub imprimia exposições, as curava, editava e expunha sob o suporte de um livro. Lippard organizou um catálogo que reunia novas obras sob o formato impresso e abriu a possibilidade para que o leitor/espectador tivesse uma ação participativa quanto à edição/curadoria daquele projeto. Segundo Lippard, a ideia era mesmo de que a pessoa organizasse as fichas de acordo com a sua preferência, descartando aquelas que não lhe interessassem. Em outras palavras, o espectador tinha liberdade para

alterar e interferir radicalmente na concepção do catálogo. A partir dessas experiências, podemos afirmar que o espaço do papel impresso se torna também um espaço para a realização de exposições, para a curadoria e para o público.

Interessada em registrar e discutir sobre a produção artística de seu tempo, Lippard publica, em 1973, o livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragment text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so – called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiformal, systems, earth, or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*. O extenso título do livro, que ocupa toda a capa de fundo vermelho, faz referência ao conceito por ela elaborado sobre a desmaterialização da obra de arte, publicado sob a forma de um artigo em meados dos anos sessenta. Após as primeiras páginas que trazem textos e anotações de Lippard relatando e discutindo o contexto no qual se insere o conteúdo do livro, segue-se uma ampla compilação de bibliografias, imagens, eventos, ensaios, trechos de textos diversos, listas de filmes e tudo aquilo que, para a autora, teria sido relevante destacar sobre a produção artística conceitual no período por ela assinalado, 1966 a 1972. O conteúdo – organizado por ano – formula uma espécie de mapa dos interesses de Lippard, daquilo que viu ou teve contato como crítica e curadora durante aquele período. A criação de regras e métodos para a organização dos diferentes conteúdos que compõem o livro traz à memória a produção textual do grupo francês Oulipo¹⁰, mais precisamente do já citado *Espécies de espaços*, de Georges Perec¹¹. Página a página, Lippard edita algo como um grande atlas de suas percepções sobre a Arte Conceitual e o período em que se inscreve.

Anos antes, ainda em 1947, André Malraux elaborou um possível *Museu imaginário*, explorando o papel impresso como espaço expositivo em potencial. Imerso em meio às novidades da impressão e da fotografia à época, Malraux formulou um “museu sem paredes”, eliminando a necessidade da moldura, do pedestal ou da galeria de arte para a fruição de uma obra. Com um amplo leque de fotografias de obras de arte, o autor/curador edita sob a forma de um livro o seu museu, ampliando assim a noção de espaço expositivo e mesmo museográfico. Se regredirmos ainda mais no tempo, especificamente ao início do século XX,

10 Oulipo é uma sigla para *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Ateliê de Literatura Potencial), grupo francês que surgiu em 1960 e que estabelecia regras formais para a escrita, como em anagramas, palíndromos e outras formas de restrição literária.

11 Cf. Seção 1.1;

encontramos também o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg que reconstrói a história da arte a partir da sobreposição de imagens de tempos diversos. O Atlas de Warburg era formado por painéis onde se encontravam lado a lado representações de gestos ao longo da história. Vejo pontos de convergência entre Warburg e Malraux (NEVES, 2017, p. 27) que foram explorados também em *Six years (...)*, como, por exemplo, a reconstrução de uma historiografia da arte por meio das imagens. Para Martinez (2007a), “[...] novas histórias da arte têm sido escritas nos catálogos de exposições sem que a história da arte, como uma instituição que se esforça por ser hegemônica, se dê conta disso.” (p. 237). Dessa forma, podemos fazer uma leitura sobre *Six years* como sendo uma história da produção artística de caráter contestador quanto ao sistema hegemônico das artes, no período compreendido entre 1966 e 1972.

Em entrevista recente, Lippard afirma que talvez *Six years (...)* tenha sido sua melhor exposição (LIPPARD, 2010, p. 270). Como vimos, a produção desse livro foi certamente um trabalho de historiadora, escritora, mas também de curadora ou editora, ao coletar, selecionar, organizar e editar todo esse conteúdo no espaço expositivo de um livro. Para a curadora e pesquisadora brasileira Regina Melim (2013), “[...] *Six Years of Dematerialization 1966-1972* não era apenas um livro, era uma exposição com várias exposições dentro si, um arquivo de importantes referências que me acompanha até hoje.” (p. 2, grifo meu).

Ao adentrar o espaço do livro como espaço expositivo, Lippard encontra um leque de amplas possibilidades a serem exploradas. A exposição em um espaço impresso tem sua duração não mais limitada ao tempo de abertura da galeria ou do museu, mas ao tempo exclusivo do leitor/espectador que pode adentrar esse espaço por qualquer via, detendo-se alguns segundos sobre uma página ou retomar muitos anos depois determinada imagem. Ou ainda se considerarmos o tempo de vida do papel em determinada encadernação, podemos conceber a ideia de exposições milenares. A dimensão da exposição passa a ser o formato do livro, no caso de *Six years (...)*, temos uma exposição de 272 páginas. Apesar da narrativa distribuída por anos, a aleatoriedade dos conteúdos dentro de cada “capítulo” permite ainda que o público se detenha a um único elemento ou busque interesses espaçados, como em uma exposição convencional. O objeto livro consegue transitar de maneira simples, sendo possível que essa exposição esteja presente em alguns milhares de lugares ao mesmo tempo em diversos cantos do mundo. Por se tratar de um múltiplo, passível de reedições e reproduções diversas, o livro-exposição poderia ser considerado uma exposição infinita, a qual não se tem dimensão ou controle sobre a finitude de seu alcance.

Visitei *Six years (...)* em uma tarde de pesquisa na biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais em 2017. A universidade abriga a Coleção Livro de Artista com um acervo de obras relevantes que ficam disponíveis ao público bem ali, nas estantes da biblioteca. Como política do acervo, parte das obras fica disponível nas prateleiras da biblioteca entre os demais livros, sendo possível acessá-la ao alcance das mãos. Sentada sozinha em uma das salas de leitura da biblioteca, pude folhear página a página em uma relação íntima com o espaço daquele objeto. No mesmo dia em que conheci *Six years*, visitei também a exposição impressa *P.F.*, de Regina Melim, e a obra *Grapefruit*, de Yoko Ono. Confesso ter me deliciado com aquele momento, tendo em vista que atualmente grande parte dos livros de artista (principalmente aqueles mais antigos) são conservados e expostos a certa distância das mãos do espectador.

Ao organizar exposições sob o suporte de publicações impressas, Lippard estava interessada especialmente na possibilidade de descentralização e desierarquização da obra de arte. O formato impresso e reproduzível permitia àquele projeto chegar a lugares diversos e circular nas mãos de pessoas que não necessariamente estariam vinculadas a espaços institucionais ou comerciais da arte. A obra de arte também já não se apresentava como algo distante do mundo real, das mãos do espectador. Estava ali disponível para quem quisesse folhear, observar ou mesmo intervir por cima de uma de suas cópias. Para o artista brasileiro Michel Zóximo Rocha (2011):

Indo além dos circuitos institucionais, tais publicações podem ser abordadas como espécies de estratégias expansivas, as quais os artistas empregam em suas poéticas. A noção de unicidade, valorização e maleabilidade da obra são atualizadas por produções de tiragens múltiplas, possibilitando, ao trabalho artístico, uma porosidade em relação ao seu caráter institucional e geográfico. (p. 13).

Para ele, a publicação como espaço expositivo ampliava as possibilidades de atuação da produção artística, tendo em vista que reconfigurava de maneira radical as relações entre artista-obra-público. Da mesma forma, para Melim (2010), um novo espaço geográfico era formulado para mediar as exposições de arte e, por sua vez, os argumentos da curadoria. Segundo ela:

Seu formato portátil (ou de bolso), tal como livros, blocos, cadernos ou folhas avulsas, acrescido do baixo custo destas publicações, através de tiragens impressas e geralmente ilimitadas para a reprodução carregam o objetivo expresso de alargar o espectro de audiência e participação. Além disso, o fato de poder levar consigo e poder interagir taticamente com esta exposição altera profundamente a forma convencional de recepção que usualmente temos diante de um trabalho de arte. (p. 7).

Por essa via, Lippard, Siegelau e diversos artistas que utilizavam o suporte impresso como meio de criação em meados dos anos setenta reconfiguraram o sistema da arte, abrindo espaços alternativos, reestruturando a lógica de mercado e as relações de fruição da obra de arte. Tal direcionamento estava profundamente vinculado aos interesses políticos de Lippard na época. Engajada com o movimento pelos direitos civis, pelos direitos dos artistas e com a nova onda do feminismo nos Estados Unidos, a curadora participou de coletivos que organizavam exposições, manifestações, produziam materiais e impressos que circulavam de mão em mão contornando a estrutura institucional.

Falamos até aqui sobre a primeira fase das curadorias de Lucy Lippard, que tem como foco a experimentação no campo da Arte Conceitual. A partir do início dos anos 1970, as curadorias de Lippard tornam-se ainda mais ativistas e engajadas com questões políticas e sociais de sua época. No próximo capítulo, iremos explorar essas experiências, discutindo o ativismo curatorial de Lippard e suas reverberações no campo artístico contemporâneo.

3 ATIVISMO CURATORIAL

Como vimos no capítulo anterior, para além dos aspectos formais da arte, a desmaterialização proposta pela produção conceitual da década de sessenta estava interessada na desconstrução do próprio sistema da arte. As relações institucionais e comerciais que tencionavam a rede de difusão e circulação da arte foram ali esticadas e reconfiguradas. Questionamentos sobre o papel dos museus, a participação dos artistas nos espaços da arte, a legitimação das obras, a autoria e a aura da obra de arte movimentaram o cenário artístico para a articulação de estratégias alternativas rumo a uma possível ampliação dos espaços da arte. Segundo Lucy Lippard (1997), a era da arte Conceitual, foi a mesma era do Movimento pelos Direitos Civis, pelo fim da Guerra do Vietnã, o Movimento de Liberação das Mulheres e da contracultura, um momento particular na história recente que buscava desconstruir limites e padrões sociais estabelecidos. Em trânsitos e permeabilidades possíveis, a desmaterialização do objeto na arte possibilitaria à criação artística deixar-se atravessar pela própria vida, pelo contexto social e político no qual se inseria. Nas palavras da curadora: “Livres do status do objeto, os artistas conceituais estavam livres para deixar a imaginação correr solta.” (LIPPARD, 1997, p. vii, tradução nossa).

Podemos considerar que os questionamentos quanto aos limites da arte e seu sistema reflitam uma projeção da desconstrução de instituições mais amplas, tal qual o Estado como entidade conservadora e discriminatória, por exemplo. Tais ideais vinham sendo discutidos em meio aos anos sessenta nos Estados Unidos, um tempo em que os *baby boomers*¹² nascidos no pós-guerra se movimentavam contra os paradigmas da sociedade. A emergência da contracultura “[...] buscava uma transformação pessoal pela auto-libertação, o resgate da utopia e a realização de uma revolução com base em um novo estilo de vida: uma subversão genuína do *status quo* através do prazer.” (MESQUITA, 2008, p. 88). Embalados por *Imagine*, canção de Yoko Ono e Jonh Lennon que convidava as pessoas a imaginarem uma sociedade diferente, essa geração teve fundamental importância quanto à desconstrução e à ressignificação de estruturas sociais.

No campo político, a polarização entre ideais de esquerda e de direita intensificava-se, alimentada pela Guerra Fria e a oposição entre comunismo e capitalismo. Uma nova esquerda articulava-se em torno da luta pelos direitos civis, pelo fim da Guerra do Vietnã, os direitos

¹² Termo usado para definir a geração de pessoas nascidas após a Segunda Guerra Mundial, que deriva da expressão *baby boom*, representando um aumento significativo na taxa de natalidade no país, relacionada ao seu desenvolvimento econômico.

dos não brancos e das mulheres, a ecologia, a sexualidade, o trabalhador e os sindicatos, entre outras questões. Diversas organizações coletivas surgiam levantando a bandeira do ativismo político em manifestações e eventos que confrontavam o conservadorismo ante a questões emergentes e urgentes da época. Para Sholette, cofundador dos coletivos PAD/D e REPOhistory, trata-se de uma “[...] resposta à competição e ao hiperindividualismo do capitalismo neoliberal” (SHOLETTE, 2008 *apud* MESQUITA, 2008, p. 306).

Não tenho a intenção de me aprofundar no complexo cenário político dos anos sessenta, mas apenas indicar um contexto no qual se inserem as produções artísticas e curatoriais que busco explorar aqui. Desde o início de sua carreira, Lucy R. Lippard se identificava com os ideais da esquerda norte-americana, considerando-se também ativista, feminista e socialista. Para dar sequência ao texto, é relevante considerar as noções de ativismo e política no campo da arte segundo o que define a própria curadora:

O artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas ‘políticos’ e ‘ativistas’ sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente *preocupada*, enquanto a arte “ativista” tende a ser socialmente *envolvida*. (LIPPARD, 1984, p. 6, grifo no original, tradução nossa).

Se a arte ativista, no entendimento de Lippard, seria aquela que explora algo a partir de um contexto social ao qual está envolvida, poderíamos expandir tal definição para a prática do curador, como aquele que desenvolve projetos ou exposições socialmente engajadas. Na definição de Maura Reilly, curadora americana que publicou recentemente o livro *Curatorial activism*, a curadoria ativista seria aquela exercida por alguém que dedica sua prática majoritariamente a questões marginalizadas. Para Reilly (2018), seria a atuação desses curadores responsável pela construção de uma revisão da história da arte, pensada a partir de ações contra-hegemônicas que alargariam as noções então estabelecidas no campo da arte. Nas palavras da autora:

Estes curadores, e outros em campos similares, se comprometeram com iniciativas que estão nivelando hierarquias, mudando suposições, combatendo apagamentos, promovendo as margens sobre o centro, as minorias sobre as maiorias, inspirando debates inteligentes, disseminando novos conhecimentos, e encorajando estratégias de resistência – tudo que ofereça esperança e afirmação. (REILLY, 2018, p. 22, tradução nossa).

A definição de Reilly traz à memória a atuação do crítico brasileiro Frederico Morais, também no contexto dos anos sessenta e setenta, quando conceitua e propõe uma arte de

guerrilha. Na concepção de Moraes, o artista dos anos sessenta, que explorava o contexto político e social no qual ele se inseria, poderia ser considerado como um guerrilheiro, pois atuava criando proposições, ações e intervenções inesperadas, que aconteciam em determinado tempo e se acabavam, criando um “[...] estado permanente de tensão.” (MORAIS, 1970, p. 49). A arte de guerrilha apontada por Moraes partia de uma série de experiências artísticas que agiam como instrumentos de transformação social, inseridas no contexto cotidiano do público, em espaços não convencionais e utilizando-se de materiais comuns. A ação de guerrilha intervenha como uma emboscada, um momento efêmero de tensão que deslocava o ambiente ordinário para uma vivência artística. Na dissolução da produção artística em proposições de experiências, os limites entre as figuras do crítico, do artista e do público se dissolveriam, sendo todos potenciais guerrilheiros: “O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.” (MORAIS, 1970, p. 50).

Em *Do corpo à Terra* (1970), Moraes convida um grupo de artistas brasileiros a desenvolverem propostas de experiências que aconteceriam de maneira efêmera no Parque Municipal de Belo Horizonte. Na proposta de Moraes, as obras teriam que acontecer e se dissipar em meio ao público sem que fosse divulgada a ação como um evento artístico. Já em *Domingos da criação* (1971), Moraes propõe, com o Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro, a realização de experiências coletivas no aterro do Flamengo a partir de alguns materiais escolhidos e do convite para que o público e alguns artistas se relacionassem com aquelas matérias. Em ambos os projetos, Moraes propõe ações coletivas que acontecem em espaços públicos e no tensionamento das relações entre a experiência artística e o cotidiano da vida pública (MORAIS, 2013, p. 337-351). Nesse contexto, a atuação de Moraes como propositor de exposições como *Do corpo à Terra* ou *Domingos da criação* o localizariam dentro das perspectivas de um crítico guerrilheiro, ao criar manifestações artísticas que dialogavam com o cenário político e o contexto social da época. Ao mesmo tempo, poderíamos considerá-lo um curador ativista à medida que desloca a exposição de arte para uma experiência socialmente engajada entre artistas, crítico/curador e público.

Cabe lembrar que em tempos próximos ao da atuação de Moraes no Brasil, no contexto Argentino, o “grupo de Rosário” organizava em 1968 o projeto *Tucumán Arde*. Eram tempos de ditadura militar e grande repressão à liberdade de expressão. O *Instituto Di Tella* configurava-se ainda como um espaço destinado à experimentação artística em Buenos Aires. Nesse ano, uma exposição coletiva havia sido censurada no *Di Tella*, e os artistas que participavam da mostra tomaram a iniciativa de retirar suas obras e as destruíram na rua, em

frente ao local. O ato foi significativo para que muitos repensassem a função da produção artística naqueles espaços institucionais que se projetavam como uma extensão do próprio governo. Diante disso, um grupo de artistas, que incluía nomes como Leon Ferrari e Graciela Carnevale, organizou-se para produzir um manifesto contra o governo. Na época, a Argentina abria-se às privatizações e ao capital externo, desarticulando as pequenas economias. Enquanto a grande mídia noticiava um ideal de progresso, a crise econômica e a fome assolavam boa parte da população. Era o caso de Tucumán, uma das cidades mais pobres do país, que sofrera trágicas consequências com o fechamento das usinas de açúcar pelo governo, fonte da principal renda local. O grupo de artistas então organiza a “Operação Tucumán”, que consistia em uma pesquisa local para coleta de relatos, registros, entrevistas e a produção de trabalhos a partir do contexto da cidade que desmascarasse o ideal progressista vendido pela mídia. Ao retornar a Rosário, o grupo divulga a realização da primeira Bienal de Arte de Vanguarda que seria realizada na sede da *Confederación Nacional del Trabajo de los Argentinos* (CGT). Pelas ruas são espalhadas pichações com a expressão “Tucumán Arde” e os cartazes que anunciavam uma bienal por vir. Na abertura da exposição, foram apresentados impressos, faixas, fotografias e relatos, além de um manifesto publicado pelos artistas, em que falavam sobre o propósito da ação. Conta-se que a luz do local era apagada a cada dois minutos, simbolizando a frequência das violências diárias vividas em Tucumán. A exposição em Rosário durou uma semana e na sequência foi também para Buenos Aires, mas foi rapidamente fechada pelos militares. (ABREU, 2011).

O “grupo de Rosário” organizou uma exposição em que desmascarava o ideal de progresso que vinha sendo divulgado pelo governo ditatorial, revelando a miséria e violência que assolavam o país. Após a realização da exposição, alguns dos artistas chegaram a “deixar” o campo da arte, dedicando-se exclusivamente à política. Na já citada viagem de Lucy R. Lippard à América Latina no mesmo ano, a curadora relata ter sido profundamente marcada pela experiência de *Tucumán Arde*, ao conhecer artistas que afirmavam que não fariam mais arte enquanto o mundo não fosse mudado (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 6). Tal fato iria mudar radicalmente a percepção da curadora sobre a relação entre a arte e o contexto político. Ao retornar aos EUA, Lippard envolve-se com um grupo de artistas, cria a *Art Works Coalition* (Coalizão dos Trabalhadores de Arte – AWC) e inicia ali uma longa carreira dedicada ao ativismo na arte.

A AWC foi fundada em 1969 e tinha como objetivo organizar os artistas em torno de pautas que defendessem sua representatividade no sistema da arte. Inicialmente, organizaram encontros em que reuniam centenas de artistas com perspectivas diferentes, mas que

concordavam com a necessidade de se reestruturar as relações comerciais e institucionais no campo da arte. Organizaram assim uma carta em que constavam reivindicações aos museus de arte, pedindo por maior representatividade dentro das instituições, a inclusão de mulheres, negros e latino-americanos nos acervos e exposições, entre outros questionamentos que confrontavam as políticas institucionais nos espaços formais da arte. Em uma clara aproximação com o movimento sindical, a AWC propunha organizar os artistas e representar seus interesses em diálogo com os demais agentes no campo da arte (LIPPARD, 1984, p. 12).

Segundo Lippard (1984), o elemento mais controverso dentro das reuniões da AWC era a chamada “politização da arte”, um termo usado pelo grupo para se referir às ações realizadas que questionavam a relação das instituições de arte com o racismo, o machismo, a guerra e a repressão, por exemplo (LIPPARD, 1984, p. 14). Segundo Lippard, a maior desavença entre o grupo e o Museu de Arte Moderna (MoMA) foi quando, em 1969, organizaram uma manifestação contrária à Guerra do Vietnã no interior do museu. A AWC produziu cartazes que reproduziam a fotografia de Ronald Haerberle, em que aparecem corpos de mulheres e crianças mortos e amontoados pelo chão, registrado no Massacre de My Lai de 68. Sobre a imagem foi inserido um trecho de entrevista realizada pela *CBS News* com um dos militares que atuaram no massacre: *Q – And babies? A – And babies* (Pergunta – E os bebês? Resposta: E os bebês). Inicialmente, o MoMA teria concordado em subsidiar a impressão e circulação dos cartazes, porém, ao tomar conhecimento sobre o conteúdo da imagem, desistiu do apoio. Nesse momento, o museu tinha Nelson Rockefeller como parte da administração, que defendia publicamente a atuação do governo no Vietnã. Mesmo com o corte de verba, a AWC produziu cerca de cinquenta mil cartazes para distribuição e organizou um ato em frente à obra *Guernica* de Pablo Picasso no interior do museu (Fig. 11).

Figura 11 – Ato com os cartazes *And babies* em frente à obra *Guernica* de Pablo Picasso, 1969.



Fonte: MOUSSE MAGAZINE, set./out. 2010.

As ações da AWC convergiam para uma questão central, a busca pela dignidade, não somente na atuação dos trabalhadores do campo da arte, mas encontrando a dignidade buscada pelos direitos civis. Foi no contexto da AWC que Lippard declara ter sido confrontada pela primeira vez com o feminismo, quando, em 1969, um grupo de mulheres artistas cria o *Women Art Revolution (Revolução das Mulheres na Arte – WAR)*, como um desdobramento da coalizão. Naquele momento, a curadora disse que ainda não compreendia a necessária segmentação entre os interesses de cada grupo e foi apenas no ano seguinte que, então, passou a integrar o movimento feminista. Segundo Lippard, essa resistência quanto ao movimento desapareceu durante a escrita de seu primeiro romance, *I see/You mean*, quando se sentiu obrigada a examinar a vida das mulheres em termos pessoais e políticos. Ao se dedicar à escrita de uma ficção, Lippard depara-se com a sua própria condição de mulher. A autora comenta que, inicialmente, o livro seria sobre os artistas com quem ela convivia, homens em sua maioria, e que aos poucos foi percebendo que se sentia envergonhada ao pensar e escrever sobre mulheres ou questões consideradas femininas. Sobre seu processo de reconhecimento no movimento feminista, Lippard (1995) comenta:

Olhando para trás, fico impaciente com o lento e trabalhoso desenvolvimento do meu feminismo e sua aplicação à estética e à política. O que eu estava fazendo todo esse tempo? (Bem, eu estava sendo mãe, amante, dona de casa, ativista política em tempo parcial, escritora de ficção, e aprendendo a viver). (p. 31, tradução nossa)

Entre 1970 e 1971, outros grupos de mulheres começaram a se organizar em Nova York. Lippard funda, com Poppy Johnson, Faith Ringgold e Brenda Miller, o *Ad Hoc Women Artists' Committee* (*Ad Hoc Comitê das Artistas Mulheres*) como um grupo independente do AWC. Criado no contexto da exposição anual de arte americana do Whitney Museum, a primeira atuação do *Ad Hoc* questionava a representatividade das mulheres nas exposições e acervo da instituição. A mesma exposição em 1969 havia selecionado cento e cinquenta e um artistas, dos quais apenas oito eram mulheres.

Inicialmente, o grupo enviou cartas a curadores e diretores de museus convidando-os a visitar os ateliês de artistas mulheres, mas as cartas não obtiveram resposta. Ainda no mesmo ano, o grupo decidiu divulgar um evento falso que aconteceria no Whitney Museum, informando em *releases* e convites que pelo fato de o museu ter sido fundado por uma mulher estava orgulhoso em ser o primeiro museu a ter paridade entre homens, mulheres, brancos e não brancos em seu acervo. Mas, no dia divulgado para o evento, o museu impediu a entrada de pessoas que não tivessem o convite verdadeiro para a exposição. O grupo ficou em frente à porta em ato de manifestação, ligou uma espécie de projetor em uma galeria próxima ao museu e projetou algumas imagens na fachada do prédio. A partir desse evento, o grupo começou a organizar ações semanais em frente ao museu, questionando a representatividade feminina nos acervos e exposições. Em uma das ações realizadas, espalharam tampões femininos e ovos com a inscrição “50% mulheres” em torno do museu, além de inscrições da mesma expressão em batom nos banheiros femininos. Ainda em 1970, a exposição anual do Whitney apresentou uma resposta significativa ao expor 23% de mulheres artistas, um percentual quatro vezes maior que no ano anterior. (BUTLER *et al.*, 2012, p. 51).

Foi em 1971 que Lucy Lippard organizou sua primeira exposição composta exclusivamente por mulheres artistas. Ao receber um convite para organizar uma exposição no *Aldrich Museum of Contemporary Art* em Ridgefield, a curadora propõe a realização de *26 Contemporary Woman Artists* (*26 Mulheres Artistas Contemporâneas*). Ao recordar a exposição, Lippard relata que foi um grande desafio escolher entre as tantas mulheres artistas que conhecia naquele momento e optou por convidar apenas aquelas que nunca tivessem feito uma exposição individual em Nova York. Entre elas estavam Adrian Piper, Howardena Pindell, Merrill Wagner, Alice Aycock. Em repercussão à realização dessa exposição, Lippard

foi criticada por estar segmentando a produção de artistas mulheres, criando uma espécie de gueto ou separação por sexo na arte. Para a curadora, tal separação era necessária por algumas razões:

Porque tão poucas mulheres foram levadas a sério até agora para serem consideradas e ainda menos incluídas em exposições coletivas de museus; porque existem tão poucas mulheres nas maiores galerias comerciais; porque jovens artistas mulheres tem sorte se puderem encontrar artistas mais velhas e bem sucedidas para ter como modelo; porque embora 75% dos estudantes de graduação em artes sejam mulheres, apenas 2% de seus professores são mulheres; e sobretudo, porque os museus de Nova York tem sido particularmente discriminatórios, geralmente sob o pretexto de serem discriminações. (LIPPARD, 1995, p. 53, tradução nossa).

Ou seja, ao não considerarem as diferenças de gênero no cenário artístico, a atuação dos museus seria ainda mais discriminatória, pois acabava por priorizar a produção de artistas homens e brancos. E poderíamos ainda elencar outros tantos motivos citados pela autora, entre discriminações e violências de gênero comuns ao meio das artes na produção artística americana dos anos setenta. Havia um senso comum de que existiam poucas mulheres artistas desenvolvendo trabalhos consideráveis e que seria essa a grande justificativa para que a maior parte das instituições e galerias apresentasse majoritariamente obras de artistas masculinos. Como resposta a esse argumento, o *Ad Hoc Woman Artist Committee* organiza o *Women's Slide Registry (Registro de Slides de Mulheres)*, um acervo de *slides* com obras de artistas mulheres que era utilizado nas ações do grupo em que expunham obras de centenas de artistas. A ideia era de mapear a produção artística de mulheres e confrontar as instituições de arte com o grande número de artistas atuantes que era desconsiderada nas exposições. Para Lippard, “[...] Na melhor das hipóteses, os dados apresentados irão despertar exames conscientes e mesmo inconscientes do quão inclusiva é a curadoria, uma consciência de que se os percentuais são péssimos, você [curador] precisa trabalhar mais.” (LIPPARD, 2008 *apud* REILLY, 2018, p. 11, tradução nossa). Os estudos de percentuais de representatividade que o movimento feminista explora desde os anos sessenta, serviram essencialmente à exposição dos sistemas de legitimação discriminatórios na arte.

Cabe pontuar que parte da produção artística de mulheres nessa época volta-se para as questões exploradas pelo movimento feminista. Ao explorar a noção de arte feminista, Lippard esclarece que não se tratava de um movimento baseado em questões estéticas, mas no conteúdo, no modo de explorar o feminismo por meio da arte. Em meados dos anos sessenta, diversas artistas mulheres passam a aprofundar suas percepções sobre as questões de gênero em seu trabalho. Em 1965, Yoko Ono apresenta em Nova York a performance *Cut piece*

(*Peça Corte*, Fig. 12), que tornou-se icônica na história da arte feminista. Nela, a artista coloca-se diante do público e passivamente permite que cada espectador recorte pedaços de suas roupas. A ação, registrada em vídeo e exposta recentemente em São Paulo, mostra a relação que cada indivíduo do público se permite diante do corpo de uma mulher, imigrante e recém-chegada aos Estados Unidos.

Figura 12 – *Cut Piece*, Performance de Yoko Ono, 1964



Fonte: THE LONELY PALETTE, 29 mar. 2018.

Ressaltamos que grande parte das manifestações feministas desse período nascia em grupos de conversas de mulheres que se reuniam para partilhar questões relacionadas à maternidade, à sexualidade, ao trabalho, ao casamento, à família, entre outras questões consideradas pessoais. Desses grupos nasce o entendimento de que “o pessoal é político” (HANISCH, 1969)¹³, de que era necessário discutir sobre a dimensão privada em termos políticos. Nas artes visuais, nota-se um grande número de artistas elaborando obras autobiográficas que abordavam a relação da mulher com seu corpo, sua sexualidade, explorando formas e materiais orgânicos, cores e símbolos que remetiam ao feminino, ao

¹³ Disponível em: <<https://bit.ly/2JP5jNP>>. Acesso em: 12 maio 2018.

ambiente doméstico, entre outras questões. Aos olhos de Lippard, a história da arte ocidental havia criado valores qualitativos que legitimavam um tipo de arte originalmente produzida por homens, brancos e europeus ou norte-americanos. Sendo assim, aquilo que era considerado como bom ou reconhecido no meio artístico, era essencialmente pautado por tais critérios. Se essa mesma história havia tratado de esquecer ou apagar as mulheres da arte, para que tal quadro fosse revertido, seria necessário então rever os valores considerados pela própria arte. Para Lippard (1995):

Talvez o grande desafio do movimento feminista nas artes visuais, seja o estabelecimento de novos critérios para avaliar não somente o efeito estético, mas a efetividade comunicativa da arte [...] há mulheres emergindo em todo o mundo agora [...] que farão uma arte feminista refletindo um conjunto diferente de valores. (p. 40, tradução nossa).

Nesse contexto, cabe destacar a experiência de *Womanhouse (Casa de mulher)*, exposição organizada pelas artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro em 1972, na Califórnia. No ano anterior, as artistas haviam criado o Programa de Arte Feminista no *CalArts*, o Instituto de Artes da Califórnia, com o objetivo de incentivar o trabalho de artistas mulheres na instituição. Em reuniões em que discutiam questões relacionadas à condição feminina, o grupo de alunas decidiu organizar uma exposição que explorasse suas percepções sobre o tema. Encontraram uma casa abandonada e, após a autorização do proprietário, reformaram e desenvolveram as obras a partir da própria estrutura do local, explorando a cozinha, os quartos, o banheiro e as salas como espaços de exposição. A exposição teve grande reverberação entre o público e a mídia que era então confrontada por uma exposição inteira produzida apenas por mulheres, desde as instalações elétricas e hidráulicas até a montagem das obras em si. Entre os trabalhos, é perceptível o apelo ao ambiente doméstico como o lugar eleito para o feminino, entre tantas possíveis camadas de significado que isso possa ter. A casa, entendida como acolhimento, mas confinamento, foi ocupada em cada um de seus cantos com intervenções no espaço que deslocava o olhar convencional para o espaço íntimo. Lippard comenta que enquanto sua atuação na escrita e publicação de textos críticos sobre artistas mulheres buscava dar voz a essa produção, o Programa de Arte Feminista da *CalArts* instaurava novos espaços.

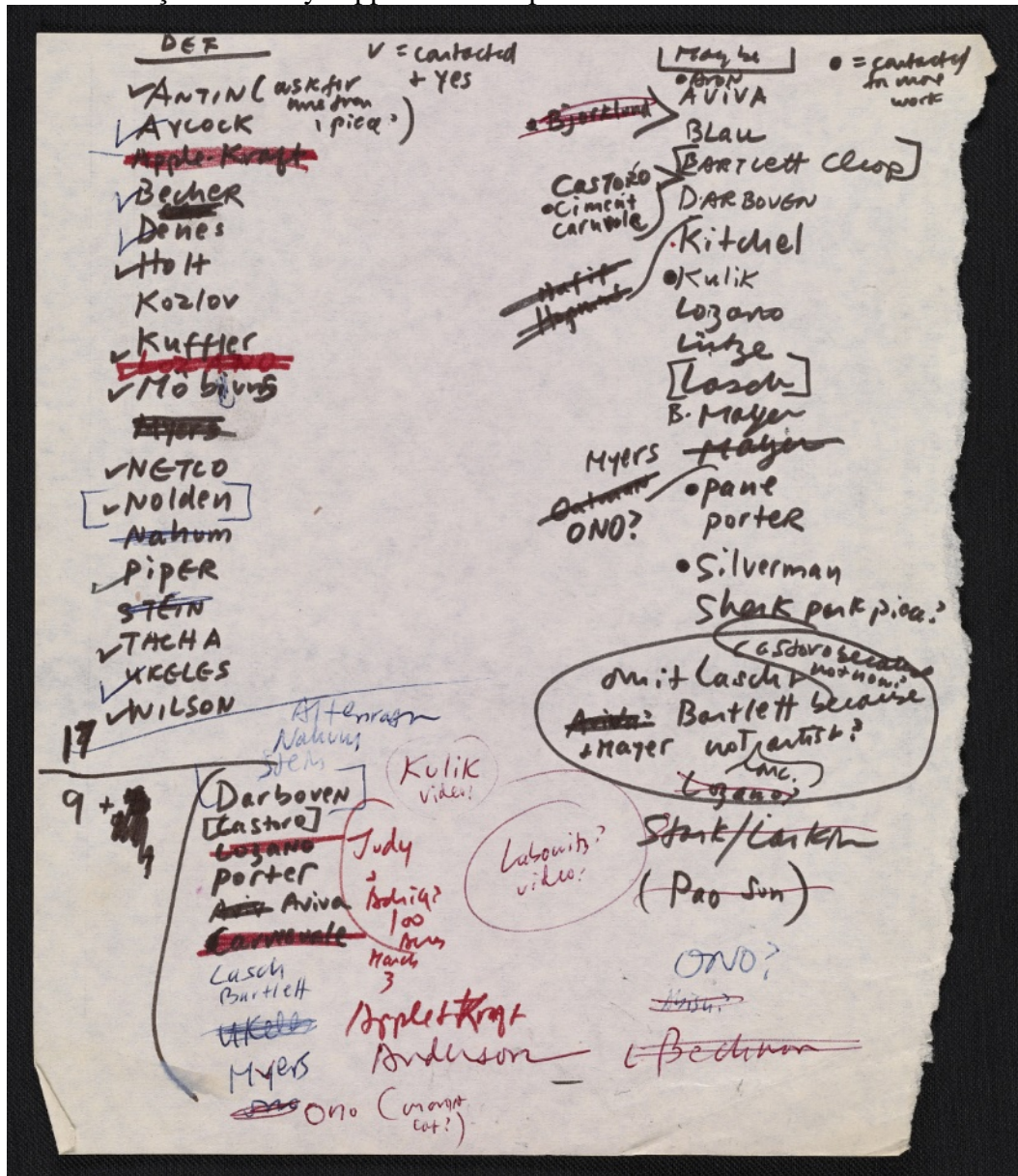
Foi na *CalArts* que Lucy realizou sua segunda exposição composta exclusivamente por mulheres. A última das *Number shows* que havia iniciado no final dos anos sessenta, c.7500 foi considerada uma resposta às pessoas que diziam não haver mulheres artistas trabalhando no campo da arte Conceitual. Partindo dessa provocação, a curadora organizou

uma exposição com artistas que apresentaram trabalhos em suporte impresso e exploravam o cruzamento entre texto e imagem. Interessante notar que, dentre os documentos disponibilizados pelo Arquivo de Arte Americana da *Smithsonian Institution*, constam as anotações de possíveis nomes para integrar a curadoria da exposição (Fig. 13). Com comentários, interrogações e ligações entre cada nome, é possível imaginarmos algumas percepções sobre o cenário artístico da época. São considerados nomes como os de Yoko Ono e Judy Chicago, que não foram inclusos na exposição. Participaram de *c.7500* Renate Altenrach, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Jacki Apple, Alice Aycock, Jennifer Bartlett, Hanne Darboven, Agnes Denes, Doree Dunlap, Nancy Holt, Poppy Johnson, Nancy Kitchel, Christine Koslov, Suzanne Kuffler, Pat Lasch, Bernadete Mayer, Christine Mobus, Rita Myers, Renee Nahum, N. E. Thing Co. Ltd., Ulrike Nolden, Adrian Piper, Judith Stein, Athena Tacha, Mierle Ukeles e Martha Wilson.

Em *c.7500*, Lippard apresenta um recorte da produção artística conceitual que dialoga com os ideais de uma arte feminista, como vinha sendo constituída à época. As temáticas exploradas pelos trabalhos expostos se encontram em questões como o corpo, sua relação com a natureza e as percepções pessoais da mulher artista. Ainda que para os tempos atuais tais assimilações sejam comuns às exposições de arte, cabe pontuar que, em 1973, era algo ainda bastante inovador relacionar as obras de uma exposição por meio de conceitos e argumentos curatoriais. Sobre o conteúdo das obras expostas, Lippard descreve que poderiam ser divididos em quatro grupos:

- 1) O trabalho que trata da percepções dos fenômenos naturais exteriores (Aycock, Dunlap, Holt) 2) o trabalho de reenquadrar ou relocalizar relativamente fatos materiais em padrões pessoais (Darboven, Koslov, Denes, Anderson) 3) o trabalho com biografia, geralmente autobiografia (Altenrath, Bartlett, Laasch, Johnson, Ukeles, Antin, N. E. Thing Co., Mayer) e 4) o trabalho que trata de transformações, principalmente de si mesma (Wilson, Nahum, Mobus, Nolden, Apple, Stein, Piper, Tacha, Kitchel, Kuffler), com algumas sobreposições nos dois últimos grupos. (LIPPARD, n. d. *apud* BUTLER *et al.*, 2012, p. 67, tradução nossa).

Figura 13 – Anotações de Lucy Lippard com os possíveis nomes das artistas de c.7.500



Fonte: Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960s-1990. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Em c. 7.500, as obras eram todas bastante desmaterializadas, a maior parte em papel (Fig. 14), contribuindo para a facilidade em transportá-las. Segundo Lippard (2010), “[...] cada obra tinha que caber em um envelope para documentos.” (p. 268). Por esse motivo e também pelo crescente interesse da produção artística em realizar exposições de artistas mulheres, c.7500 foi realizada em outros nove espaços em Connecticut, Pennsylvania, Minnesota, Massachusetts, Nova York e Londres. Em relação às *Number shows* anteriores, o catálogo de fichas soltas foi mantido e o nome com o número de habitantes também. Porém,

durante a itinerância da exposição para outros locais, a curadora optou por manter o nome/número da exposição original.

Figura 14 – Vista da exposição c.7500, 1973



Fonte: Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960s-1990. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Em meados dos anos setenta, Lippard reúne-se a um grupo de mulheres de diversas disciplinas do conhecimento com foco em questões feministas para criar o *Heresies Collective*, um coletivo que mantinha entre outras ações uma publicação impressa. A ideia do grupo era projetar vozes e opiniões que circulavam os debates entre as mulheres, mas com um foco político e conteúdo teórico mais aprofundado. A proposta era de criar “voz e espaço”, o espaço por meio de movimentos como o *Feminist Art Institute*, criado por Miriam Schapiro, Nancy Azara e outras, e a voz por meio das publicações de *Heresies*. Para Lippard, as publicações do coletivo permitiram uma liberdade que até então ela desconhecia, podendo escrever com o coração, a partir de um espaço feminino, rodeada de pares que a apoiavam.

[...] o *Heresies Collective* mudou minha escrita. O diálogo, feedback, e o apoio que recebi do coletivo pelo meu próprio e colaborativo trabalho era crucial. Aumentou minha segurança intelectual, que por sua vez me permitiu escrever de maneira mais aberta, menos protetora, sobre arte e política. Em *Heresies*, pela primeira vez, eu escrevia como parte de um grupo familiar e simpático, e não como uma voz

individual, isolada ou dissidente no mundo da arte. (LIPPARD, 1995, p. 7, tradução nossa).

A publicação periódica era apresentada como uma “[...] revista com ideias orientadas e dedicada ao exame de arte e política sob a perspectiva feminista” (HERESIES, 1977, p. 2). O grupo era bastante múltiplo e a cada editorial elegia uma temática e algumas das integrantes para coordenar o editorial. Colaborar com um projeto de natureza coletiva, em que poderia exercer sua escrita de modo coerente com as suas convicções no campo da arte, permitira uma liberdade expressiva ao trabalho de Lucy Lippard. Além da escrita e edição do conteúdo para *Heresies*, ali eram organizadas ações, manifestações, exposições, entre outros eventos que visavam colocar em pauta as questões feministas. Entendendo sua atuação em caráter mais amplo e plural, *Heresies* discutia dentro do movimento das mulheres também questões de classe, raça e sexualidade.

Segundo Lippard, os eventos do *Heresies* eram organizados de maneira colaborativa e assinados pelo coletivo. A curadora conta que participou de uma das exposições que foi montada no *New Museum*, em Nova York, e apresentava os trabalhos em grandes páginas, como uma publicação aberta. Ainda sobre a atuação com o coletivo, Lippard relata:

Fizemos algumas exposições bastante políticas em faculdades e alguns lugares não convencionais, como os sindicatos. Uma delas, no Distrito 199, em Nova York, era intitulada *Who's Laffin Now?* (Quem está rindo agora). Era sobre a administração Reagan, histórias em quadrinhos e arte baseada nelas; Keith Haring fez um friso em toda a sala; Mike Glier fez um grande mural... Outra exposição foi a *Sparc*, em Los Angeles, numa antiga prisão. (LIPPARD, 2010, p. 281).

Nos dezesseis anos em que esteve ativo, o *Heresies Collective* contou com a participação de centenas de colaboradoras, manteve a publicação periódica de sua revista, além da realização de eventos e ações feministas. Cabe pontuar que pela ocasião do lançamento do documentário *The Heretics*, dirigido por Joan Braderman, foi disponibilizado um *site* na internet que reúne diversos conteúdos publicados pelo coletivo ao longo de sua história. Na Fig. 15, uma das páginas do segundo número de *Heresies*, publicado em maio de 1977, em que consta uma ilustração que destaca a pluralidade de perspectivas contempladas pelo coletivo. Ressalta-se que, para o coletivo, a publicação de *Heresies* mantinha um propósito claro de desconstrução dos valores e estruturas no sistema da arte. O feminismo era entendido como um meio em que essa reconfiguração seria possível, aliando a vida pessoal, política e a arte. No editorial da revista, as autoras comentam:

Este será um espaço onde a diversidade poderá ser enunciada. Nós estamos comprometidas com o alargamento das definições e funções da arte [...] Nossa visão sobre o feminismo é de processo e mudança, e sentimos que, no processo desse diálogo, podemos promover uma mudança no significado da arte. (HERESIES, 1977, p. 2, tradução nossa).

Figura 15 – *Heresies Collective*, ilustração publicada em maio de 1977

Where else could these three get together?



ART – FEMINISM – POLITICS

Fonte: HERESIES FILM PROJECT, maio 1977.

Desde o início de sua trajetória, Lippard esteve sempre envolvida com a escrita, com publicações impressas e livros. O primeiro – e único – emprego registrado que teve foi na biblioteca do MoMA, atuando no setor de pesquisa e catalogação (LIPPARD, 2013, p. 6). A relação com o objeto-livro, a publicação e a obra de arte impressa atravessa diferentes períodos de sua carreira. O entendimento de que o suporte impresso era capaz de propagar a produção artística para além de seu sistema fechado entre instituições e galerias de arte fez

com que, cada vez mais, Lippard desenvolvesse outras estratégias para pensar a exposição, a circulação e a discussão no campo da arte. Em suas palavras:

[...] geralmente barato em preço, modesto em formato e ambicioso em seus objetivos, o livro de artista é também um veículo frágil para uma carga pesada de esperanças e ideais; considerado por muitos o melhor caminho para sair do mundo da arte em direção ao coração de um público mais amplo. (LIPPARD, 1984, p. 48, tradução nossa).

Foi nesse contexto que, em 1975, Lucy R. Lippard e Sol LeWitt alugaram uma loja em Nova York e abriram a *Printed matter*, um espaço dedicado ao livro de artista e às publicações impressas que circulavam amplamente naquele momento. A curadora relata que era crescente o número de artistas que fazia uso do múltiplo impresso em meados dos anos setenta. Porém, seu espaço, valor ou meio de difusão era ainda algo a ser explorado. Os museus viam os impressos como documentos de arte, já as galerias comerciais como uma edição especial para o colecionador. Ainda que existissem circuitos entre os artistas, era escassa a difusão da publicação impressa para o público comum, não especializado. Se o múltiplo havia sido criado também com a proposta de dessacralizar a obra de arte e chegar a um número maior de pessoas contornando as vias institucionais, tornava-se incoerente restringi-lo ao meio especializado e restrito já incorporado ao sistema da arte. (LIPPARD, 2010, p. 283).

Diante disso, era preciso criar espaços para a discussão em torno desse suporte, da linguagem impressa, pensando a exposição adequada dessas obras, sua difusão e comercialização. A *Printed matter* nasce nesse cenário, como um espaço dedicado às publicações de artistas que propunha novas formas de se relacionar com a obra impressa. Ali eram organizadas conversas que procuravam debater e refletir sobre as experimentações em torno do livro de artista. Além de ser um local para discussão, o fato de ser uma loja, com as portas abertas para a rua, permitia que um transeunte comum que passava pela rua pudesse acessar uma infinidade de obras de arte ao alcance de suas mãos, em um espaço comum. Ressalta-se também que o valor de venda dos múltiplos na época era ainda bastante reduzido em comparação com as tradicionais obras em pintura e escultura comercializadas em galerias de arte. Sendo assim, o público poderia ainda adquirir uma obra a um valor razoável, fomentando um mercado alternativo ao circuito comercial das galerias de arte. Para Lippard (2010), era necessário ampliar o acesso das pessoas à produção artística, pois “[...] A arte estava se tornando tão preciosa, tão elitista, durante a época de Greenberg... E tão cara; esse

era um modo de me afastar disso e tentar criar uma arte que pudesse atrair um monte de pessoas diferentes.” (p. 272).

Trata-se de um movimento contrário à normativa do sistema da arte. Uma forma de abrir novos espaços e possibilidades para abrigar e disseminar a efervescente produção artística contemporânea. A *Printed matter* tornou-se uma referência quanto ao uso de espaços não convencionais para a comercialização e exposição de obras de arte. A loja, que mais tarde tornou-se de fato uma livraria, está ativa ainda hoje e carrega em sua história importantes contribuições quanto à memória das publicações impressas feitas por artistas desde a década de setenta.

Figura 16 – Fachada do primeiro endereço da *Printed Matter*



Fonte: PRINTED MATTER, 21 jan. 2018.

A loja que abrigava a *Printed matter* nos anos setenta possuía duas vitrines voltadas para a rua que eram exploradas por Lippard como espaços expositivos (Fig. 16). De tempos em tempos, a curadora organizava pequenas exposições que eram montadas na fachada da loja, criando ainda mais um vínculo direto com a rua e o público passante. De acordo com a curadora, as obras eram criadas especificamente para as vitrines, que receberam artistas como

Barbara Kruger, Hans Haacke, Julie Ault e Richard Prince. Sobre a curadoria das vitrines, Lippard relata ser um tipo de exposição-colagem, “[...] ou trabalhos coletivos em formato de exposição” (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 11).

Na prática curatorial vinculada aos grupos e coletivos em que atuava, Lippard expande sua atuação para além das exposições em espaços tradicionais à arte. A participação coletiva e engajada abre caminhos para a dissolução da figura da curadora em meio aos diversos papéis que assumia ao traçar estratégias de embate com o sistema institucional da arte. Após a criação de *Heresies* e da *Printed matter*, Lippard tornou-se uma referência para os artistas que produziam múltiplos e obras impressas de cunho político, o que fez com que recebesse e organizasse um grande número de trabalhos e documentos em torno desta produção. Ainda no final da década de setenta, Lippard reúne um grupo de pessoas interessadas na criação de um arquivo de documentação sobre a produção artística “socialmente engajada” da época. Com a contribuição de pessoas como Gregory Sholette, Herb Perr, Irving Wexler, Elizabeth Kulas e Jerry Kearns, Lippard propõe a criação do *Political Art Documentation Distribution* (*Documentação e Distribuição de Arte Política, PAD/D*, 1980). O coletivo começou com a intenção de gerar e manter um acervo e, posteriormente foi incorporada a ideia de distribuição desse conteúdo, acrescentando o segundo “D” ao final da sigla *PAD* em 1981. Como distribuição, sua atuação foi ampliada para exposições, eventos e publicações que discutiam o cenário político por meio da criação artística.

O *PAD/D* teve uma importante atuação na construção de uma memória sobre a produção artística deste momento, tendo em vista que grande parte dos eventos e obras ativistas existia fora de um circuito institucional da arte e recebia pouca ou nenhuma atenção da mídia. A atuação do grupo demonstrava uma preocupação com a história da arte, em como a produção artística daquele momento seria relatada. Interessante pontuar que o desejo de construir uma narrativa histórica perpassa outros projetos de Lippard, como em *Six years* (...) ¹⁴ ou com a criação do *Slide Women Registry*, com o coletivo *Heresies*.

Durante os oito anos em que esteve ativo, o *PAD/D* realizou diversas ações engajadas com o contexto da época, pensando as relações entre a produção artística e o ativismo político. Em entrevista, Lippard relembra que o grupo manteve por alguns anos a *Red letter days* (*Dias marcados em vermelho*), uma lista de eventos socialmente engajados que aconteciam em Nova York publicada mensalmente. A agenda era impressa em xerox e uma tarde por mês, o grupo se reunia para fazer marcações de círculos em vermelho sobre alguns

¹⁴ Cf. Seção 2.2.

dos eventos antes de distribuir, de forma que cada impresso possuía um gesto manual que o diferenciava dos demais (LIPPARD, 2011, p. 45).

Outra publicação impressa que teve fundamental importância na trajetória do *PAD/D* foi *Upfront* (*Adiantado, progressista*). A primeira edição da revista, publicada em 1981, apresentava um histórico sobre a criação do *PAD* e convocava artistas e interessados a contribuir com a atuação do coletivo. Originalmente a publicação chamava-se *First issue* (*Primeira questão*), e apenas após o terceiro número, o nome foi alterado para *Upfront*, devido à ambiguidade em continuar chamando-se “*first*”. A manutenção da revista teve fundamental importância na projeção das atividades do coletivo, atraindo um número considerável de doações para o acervo (SHOLETTE, 2011, p. 3)¹⁵. As edições apresentavam, de maneira geral, algumas das ações organizadas pelo grupo, discussões sobre temáticas relativas à arte ativista ou sobre o cenário político dos anos oitenta, divulgações sobre eventos que aconteceriam em Nova York relacionados a exposições e protestos, além de parte do acervo de obras do *PAD/D*. Para o grupo, era necessário desenvolver novas estratégias de economia e distribuição da arte, alargando os espaços e estruturas tradicionais (FIRST ISSUE, 1981, p. 1). A publicação de *Upfront* propunha, então, a criação desse canal alternativo de comunicação entre a produção artística socialmente engajada e um público mais amplo. A apresentação do acervo nos números da revista possibilitava também a exposição de obras e conteúdos artísticos em um espaço impresso, difundindo aquelas imagens em um circuito próprio.

Nosso objetivo é fornecer aos artistas uma relação organizada com a sociedade, demonstrar a eficácia política da produção de imagens, e fornecer uma estrutura na qual artistas progressistas possam discutir e desenvolver alternativas para o sistema da arte *mainstream*. (LIPPARD *et al.*, 1984, p. 303, tradução nossa).

Cabe destacar que um dos principais pontos de interesse do *PAD/D* era a criação de uma rede de *network* entre artistas ativistas que fortalecesse e ampliasse a visibilidade da produção artística de caráter político. Com esse intuito, o grupo organizava encontros mensais para apresentar e discutir sobre os trabalhos que vinham sendo desenvolvidos entre os artistas e outras questões de relevância no contexto político da época. Os encontros inicialmente aconteciam na *Printed matter* e, posteriormente, foram deslocados para a sede própria do grupo (SHOLETTE, 2011, p. 2).

¹⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/2OvQwuH>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

Em sua atuação no *PAD/D*, Lippard comenta que com Jerry Keans, organizou alguns eventos e exposições coletivas. O primeiro deles foi *Death and taxes*, documentado no segundo número de *First issue*, um evento que reuniu vinte artistas com a proposição de fazerem intervenções em espaço público onde seria explorada a relação entre os impostos e a verba pública destinada à guerra. Para o evento, Lippard intervém com *stickers* em banheiros públicos com a frase “Não acredite nas pesquisas. Pense por si mesmo” (LIPPARD, 2011, p. 44, tradução nossa), fazendo uma referência à tendência das votações daquele ano para a eleição de Ronald Reagan. Todas as ações aconteceram entre o dia primeiro e dezoito de abril de 1981, sendo que o encerramento do evento aconteceu na *Gallery 345*, onde foram apresentados registros em projeção de *slides*, além de uma conversa entre os artistas e o grupo sobre a atuação de cada um no espaço público. As Figs. 17 e 18 são referentes ao segundo número da *First issue* em que podemos ver na capa a descrição do evento *Death and taxes* e no interior da publicação alguns relatos e registros das ações que aconteceram na exposição, como a ação de Lippard nos banheiros públicos.

No decorrer dos oito anos de atuação do *PAD/D*, foram realizados eventos, manifestações, publicações e um importante acervo que refletia a produção artística socialmente engajada dos anos oitenta, principalmente nos Estados Unidos. O grupo colaborou com outros movimentos, como o *Group Material* ou o *Guerrilla Art Action Group*, em ações públicas de caráter ativista. Em 1988, o *PAD/D* decidiu doar o acervo coletado ao longo dos seus anos de pesquisa para a biblioteca do MoMA, que abriga a coleção até os dias atuais. Lippard comenta que a entrega do acervo para um museu foi bastante polêmica entre os integrantes do grupo, mas que optaram por manter a coleção sob os cuidados de uma estrutura que poderia conservá-la da maneira mais adequada.

Figura 17 – Capa do segundo número de *First Issue*, publicado em maio de 1981

1st ISSUE POLITICAL ART DOCUMENTATION /DISTRIBUTION
 May-June 1981 Number 2

DEATH

Form 1040A

Use IRS label. Other-wise, please print or type.

Your first name: **John**
 Social security number: **04 1492**

Present home: **685 Scott Street**
 City, town or post office, State and ZIP code: **Hometown, Maryland 01234**

Your occupation: **Clerk**
 Spouse's occupation: **Homemaker**

Presidential Do you want \$1 to go to this fund? **(2)** Yes No

Note: Checking "Yes" will not increase your tax or reduce your refund.

From April 1-18, 1981, P.A.D. presented a public art event called **Death and Taxes**, to protest the use of taxes for military spending and cutbacks in social services. All artists were invited to participate, with the only criteria for entry being two things: 1. the work of art should concern itself with tax protest; and 2. the work should be in a public space.

Twenty artists installed works in and out of doors in Manhattan and Brooklyn ranging from the subways and streets to fourteen H & R Block locations, from the 26th street Armory to the IRS building, from major downtown banks to ladies' rooms in restaurants. The event included posters, graffiti, stickers, overprinted 1040 forms redistributed in banks, typed dollar bills, street theatre, outdoor films, environments and performances.

On April 18, a slide show and exhibition of all the works in the **Death and Taxes** show took place at Gallery 345 for one day only. Artists showed slides and explained what reactions they got when they took their work to the streets. The following pages of this newsletter include some of what happened.

TAXES

Adjustments: **80.00**

Credit for contributions: **0.00**

John T. Brown (18) 2/15/80 **Manu Brown** 2-15-80

Preparer's signature and date: **Manu Brown**

Firm's name, yours, if self and address:

Page 6 Form 1040A (1979)

P.A.D. is a left-to-socialist artists' resource and networking organization coming out of and into New York City. Our goal is to provide artists with an organized relationship to society, to demonstrate the political effectiveness of image making. One way we are trying to do this is by building a collection of documentation of international socially concerned art. The P.A.D. archives defines social concern in the broadest sense: any work that deals with issues ranging from sexism and racism to ecological damage and any other forms of human oppression. The archive documents artwork from movement posters to the most individual of statements.

P.A.D. is also involved with the production, distribution and impact of progressive art in the culture at large. We sponsor public events (such as "Death and Taxes, discussed in this newsletter), actions (such as "Image War On The Pentagon" at the May 3rd march) and exhibitions (our second one "Demonstrate" comes up in mid-June; see the calendar). These are all means of facilitating relationships between (1) artists (in, or peripherally in, or not at all in the art world); (2) the local communities in which we live and work; (3) Left culture; and (4) the broader political struggles.

We hope eventually to build an international, grass-roots network of artist/activists who will support with their talents and their political energies the liberation and self-determination of all disenfranchised peoples.

Figura 18 – Conteúdo do segundo número da revista *First Issue*, publicada em maio de 1981

War on the Armory: A 30 x 20 foot image projected from my bedroom window onto the 167th regiment armory at 26 Street and Lexington Avenue in New York City. This projected image alternated with the image of the work "Remember..." Slides went on approximately three hours every evening, and are still going on every night. Reactions range from sidewalk cheers to rotten fruit thrown at the window.
Tim Rollins

53% of every U.S. tax dollar goes to military and defense budgets... over half your tax dollar

How would your life be different if your taxes went to...

- public transportation instead of aircraft carriers
- daycare instead of the draft
- national health insurance instead of military surveillance
- alternative energy research instead of strategic nuclear arms
- housing and food subsidies instead of post war debts
- the arts and humanities instead of artillery

One thousand altered 1040 and 1040A forms informing taxpayers that over 50% of their tax dollar goes to military/defense spending were intermixed with unaltered tax forms and left at eight banks and savings and loan offices in downtown Manhattan from April 5-15, 1981 for taxpayers to inadvertently carry home.
Micki McGee

Can you afford another war?

Half this note could be used to improve your cities... it will be used

THE UNITED STATES OF AMERICA
ONE DOLLAR

DON'T PISS AWAY YOUR TAXES ON MILITARY SHIT WITHHOLD A SYMBOLIC DOLLAR. BETTER WELFARE THAN WARFARE

Blood Money: I wanted to do a chain letter, but what better way for mass communication than money. It passes through everyone's hands. (50 dollar bills were written on, with the same statement.)
Liliana Dones

Fonte: DARK MATTER ARCHIVES, 2011.

Em entrevista a Susan Heinemann, Lucy confessa que, entre os anos setenta e oitenta, bastava sentar com um grupo de pessoas na cozinha de sua casa para criar um coletivo ou um

projeto novo. De fato, suas contribuições com coletivos artísticos nesse período são múltiplas. Ainda em 1984, Lippard, Daniel Flores e Doug Ashford criam o *Artist call against U. S. intervention in Central America (Chamado dos artistas contra a intervenção dos Estados Unidos na América Central)*, um movimento de artistas que questionava a atuação do governo Reagan sobre a América Central. O coletivo construiu importantes relações em colaboração com artistas da Nicarágua, El Salvador e Cuba, além de organizar mais de trinta exposições em Nova York. No mesmo ano, Lippard publica o livro *Get the message? A decade of art for social change (Entendeu a mensagem? Uma década de arte por mudanças sociais)*, em que apresenta parte da sua história até o momento relacionada aos coletivos e movimentos em que atuava, além de reproduzir uma parte considerável do material coletado nas pesquisas do PAD/D. O livro reúne ensaios escritos por Lippard que exploram questões públicas e privadas relacionadas ao tripé em que a autora declara basear sua experiência: arte, feminismo e políticas de esquerda.

Apenas para destacar algumas das produções de Lippard que ressaltam a continuidade de sua atuação como crítica e curadora ativista, entre os anos noventa e os dias atuais, a curadora publicou obras como *A different war: Vietnam in art (Uma guerra diferente: Vietnã em arte, 1990)*, catálogo da exposição de mesmo nome que reúne ensaios da autora e imagens de obras com intuito de discutir os impactos da Guerra do Vietnã, quinze anos após seu fim. A exposição foi a primeira do gênero a apresentar um panorama sobre o engajamento de uma geração de artistas contra a guerra. Em 1992, Lippard edita e introduz o livro *Partial Recall: Photographs of Native North Americans (Recordações parciais: fotografias de nativos norte-americanos)*, uma obra que apresenta ensaios e fotografias de doze artistas e escritores nativo-americanos que partem do estereótipo construído sobre a imagem do índio nos Estados Unidos e discutem as relações de colonização e dominação cultural por meio do diálogo entre a fotografia e a identidade. Para Lippard, esse livro é uma tentativa de desconstruir a imagem criada sobre os mitos e conquistas na história dos Estados Unidos, apresentando a voz e a imagem de nativos silenciados na história. Já em 1995, a autora publica *The pink glass swan: selected feminist essays on Art (O cisne de vidro rosa: ensaios feministas em Arte)*, onde revisita seu primeiro livro de ensaios sobre arte e feminismo, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art (A partir do Centro: Ensaio Feministas de Artistas Mulheres, 1976)*, traçando um panorama sobre as relações entre arte e feminismo desde os anos sessenta até a década de noventa, com uma coletânea de textos publicados anteriormente em periódicos diversos como *Heresies* e *Upfront*.

Ainda na década de noventa, Lippard estabelece-se em uma pequena comunidade do Novo México, no oeste dos Estados Unidos. Sua atuação volta-se para questões relacionadas à exploração da terra, às mudanças climáticas e às noções de espaço, lugar e paisagem. Ali Lucy envolveu-se com o planejamento da comunidade, a recuperação de bacias hidrográficas, a exploração da terra por mineradoras e petroleiros, além das questões sobre a própria memória e resistência da população local, formada majoritariamente por imigrantes mexicanos e nativos americanos. Desde então, Lucy escreve semanalmente para o boletim local da comunidade, em que discute as emergências da comunidade em termos políticos e sociais. “Isso é parte do meu ativismo aqui”¹⁶, diz a autora em entrevista concedida à revista *ArtSpace* em 2014.

A partir dessa experiência, Lippard publica *The Lure of the local: senses of place in a multicentered society* (*A atração do local: noções de lugar em uma sociedade multicentrada*, 1998), um livro em que discute as relações entre a arte e algumas noções de espaço e lugar, abordando aspectos da memória, de comunidade, do uso da terra, da exploração da natureza, da cidade e da paisagem. Dos anos dois mil datam as publicações de *On the beaten track: tourism, art, and place* (*na trilha batida: turismo, arte e lugar*, 2000), *Weather report: art and climate change* (*Previsão do tempo: arte e mudanças climáticas*, 2007), *Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing west* (*Minando: um percurso selvagem através do uso da terra, políticas e arte nas mudanças do oeste*, 2014), nos quais a autora aprofunda-se na relação entre as noções do espaço e uso da terra como questão política e social no campo da arte.

De maneira geral, Lucy R. Lippard atuou sempre de maneira engajada com questões urgentes à sua época. Reuniu coletivos de artistas, organizou eventos, exposições, manifestações e outras ações relacionadas a questões feministas, mas também ao racismo, à homofobia, à ecologia, aos direitos civis, à luta de classes, à atuação bélica dos Estados Unidos, bem como sua intervenção na América Latina. A prática de Lippard como crítica e curadora esteve sempre relacionada ao seu posicionamento como “socialista feminista”, podendo ser vista como um desdobramento de seu engajamento político e social no campo da arte. Se retornarmos na definição de Maura Reilly no início deste capítulo, poderemos, então, concluir que a atuação de Lucy Lippard se insere certamente como uma curadora e crítica de arte ativista até os tempos atuais, ou mesmo como uma crítica de guerrilha, nos termos de Moraes. No próximo capítulo, iremos explorar os tensionamentos causados pela prática de

¹⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/2mVChmI>>. Acesso em: 20 maio 2018.

Lippard no campo curatorial, ao ressignificar os espaços da curadoria na produção artística contemporânea.

4 A AMPLIAÇÃO DO ESPAÇO CURATORIAL

Podemos dizer que a curadoria de arte como conhecemos na atualidade se vale em suas origens da dissolução de fronteiras entre o curador, o crítico e o artista. Até meados do século XX, a atuação do curador era, de maneira geral, restrita à gestão e aos cuidados de acervos públicos e/ou privados. Sua presença concentrava-se no âmbito das instituições de arte, zelando pelo acervo de obras, orientando as aquisições e doações para a coleção e organizando as exposições dos museus, geralmente centradas em “[...] recortes estratégicos para a divulgação de valores que interessavam a certos projetos políticos e estéticos, chegando a endossar governos e dinastias” (MORGADO, 2015, p. 43). Seu contato com a produção artística dava-se por meio das obras finalizadas, quando estas já seriam incorporadas a alguma coleção. Quanto ao crítico, tinha o papel principal de legitimação sobre a produção artística, gerando conteúdo e validando determinados aspectos estéticos entre um conjunto de obras. A crítica tinha ainda como finalidade “[...] a interpretação e avaliação das obras artísticas.” (ARGAN, 1988, p. 127). De certa forma, era a crítica de arte quem detinha o poder para definir aquilo que era arte e o que não era. A exemplo de sua atuação nos salões de arte, que tinha como objetivo organizar a produção artística, apresentando as obras mais “adequadas” ao público em determinado momento. Já o artista, teria sua atuação restrita aos ateliês e espaços de produção. Situação que se modifica ao menos desde Gustave Courbet e a realização do Salão dos Recusados em 1855 (ARANTES, 2011, p. 2554). A fluidez dos papéis do artista e de outras práticas, como a curadoria, por exemplo, é conceituada por Basbaum como o “artista-etc”, ou aquele que questiona a natureza e a função do seu papel como artista (BASBAUM, 2005, p. 62).

Como apontado no primeiro capítulo, a partir do século XX, vemos essas e outras funções acompanharem as transformações da produção artística com a reformulação do próprio conceito da obra de arte. Museus, galerias e o sistema da arte que circundavam o efervescente cenário de meados dos anos sessenta tiveram seus limites alargados por meio de projetos, obras e exposições que tencionavam as tradições das artes plásticas (MARMO; LAMAS, 2012).

Este foi um tempo em que o objeto artístico, sua fundamentação estética e características formais foram questionados por artistas e críticos em sua relação com o contexto em que as obras eram produzidas. A morte da arte anunciada por Artur Danto considera um fim à arte, conforme relatado na história da arte ocidental, essencialmente pautada pela estética e tradições europeias. Ao ampliar essa perspectiva e considerar a

pluralidade de manifestações culturais possíveis dentro das artes visuais, torna-se incoerente a tentativa de categorizá-las ou enquadrá-las dentro de critérios estéticos qualitativos com base em uma concepção exclusiva sobre arte (DANTO, 2013, p. 82). A crítica de arte formalista, que tinha como referencial a figura de Clement Greenberg, passa então a ser questionada em sua validade. Sendo assim, emerge a questão: entre desmaterializações, objetos, ações e intervenções, como manter a distância e os critérios utilizados pela crítica de arte até então?

Danto irá propor uma nova crítica, alegando que, diante de uma nova produção artística, é necessário que a crítica de arte também se reinvente. Para o autor, “[...] O crítico ocupa hoje uma dupla perspectiva, a do artista e a do espectador” (DANTO, 2013, p. 97). Ou seja, o crítico atua, por um lado, para o desenvolvimento do trabalho do próprio artista, ao criar camadas de significado entre seus argumentos e, por outro lado, para levar até o público esse diálogo com a obra. A função da crítica tradicional, relacionada a certo distanciamento posterior à produção da obra, desdobra-se em um agente ativo no processo criativo, em um propositor de experiências no campo da arte.

No contexto brasileiro, podemos identificar a “nova crítica”, de Frederico Morais, que defendia que a crítica de arte deveria responder aos trabalhos e processos artísticos também pela arte, e não por um texto reservado que isola a relação entre o artista e o crítico. A “nova crítica” deveria manter-se aberta, não submetendo a obra a uma análise judicativa, mas criativa, propositiva e em relação direta com a criação artística. Nas palavras de Morais (1975): [...] não me limitei a olhar, de longe, as obras. Porque sempre fui um crítico engajado – e, para mim, a crítica é militância, envolvimento total. Toda boa crítica é parcial, tem seu ‘parti pris’, pois ela é, também uma visão de mundo” (p. 52). Já na década de setenta, um crítico de arte como Frederico Morais assumia no contexto brasileiro a liberdade de transitar entre diferentes atuações no campo da arte, assumindo-se como artista.

Ainda antes, em 1965, ao escrever sobre a desmaterialização do objeto na arte, Lucy R. Lippard afirma que, diante da dissolução da matéria, a distância crítica tornara-se também obsoleta, prevendo que em um “futuro próximo” talvez fosse necessário ao artista saber escrever, ou para o escritor ser também artista. Nas palavras dela, “[...] ainda haverá estudiosos e historiadores da arte, mas a crítica contemporânea talvez tenha que escolher entre originalidade criativa e historicismo explanatório.” (CHANDLER; LIPPARD, 2013, p. 164).

Para Sonia Salcedo del Castillo (2014), as proposições das décadas de sessenta e setenta no campo da arte transformaram as exposições em “[...] meios de experimentação de uma arte como lugar (qual acontecimento que engloba temporalidade): quer fosse corpo, palavra e/ou conceito” (p. 30). Em práticas artísticas, como a performance ou as intervenções

urbanas, por exemplo, é característica a presença do tempo como elemento ativo no espaço. Não falamos mais de uma exposição de obras finalizadas em si mesmas, mas da criação de experiências que acontecem em determinado tempo-espaço. “Não se trata de ocupar o espaço, mas de reconstruí-lo criticamente.” (CASTILLO, 2014, p. 30).

Ao analisarmos as práticas curatoriais de Lucy Lippard, ou as de Frederico Morais, por exemplo, percebemos que é possível reconhecer na reconfiguração da crítica de arte, as origens do curador-autor, um agente que atua entre a criação artística e a crítica, mas que diferente desse último, participa do processo criativo, interfere nele e atua diretamente na comunicação da obra de arte com o mundo. Já não se trata de escrever sobre os aspectos de uma obra finalizada e exposta, mas acompanhar e intervir sobre a sua concepção. (RUPP, 2011, p. 141) O crítico-curador passa a exercer sua “originalidade criativa” sob um suporte em especial, as exposições de arte (CASTILLO, 2014, p. 61). Segundo Groys (2006), os papéis do curador e do artista confundem-se na concepção da exposição, a qual assume uma “autoria múltipla”, de modo semelhante à atuação do diretor e dos atores em um filme ou espetáculo de teatro, por exemplo (p. 93-99).

Para Lagnado (2015), a curadoria poderia ser entendida como um território de encontro entre a poesia e a filosofia, onde convergem a “palavra poética” e a “palavra pensante”. Seguindo esse raciocínio, a curadora afirma que “[...] a tarefa da curadoria se vale simultaneamente da liberdade do gesto artístico e de um projeto crítico, pois não há dúvida que a curadoria se configura como tentativa de criar espaços de leitura” (LAGNADO, 2015, p. 94). No entanto, entendendo a exposição como uma projeção do texto-argumento curatorial, podemos pensar na noção de texto apresentada por Roland Barthes (1977), em que o define como o “[...] tecido de significantes que constitui a obra” (p. 15). Barthes declara que “[...] toda crítica da obra é crítica de si mesmo” (BARTHES, n. d. *apud* MORAIS, 1975, p. 49), não pretendendo explicar o texto, mas criar um novo texto a partir desse primeiro. Na percepção de Morais (1975):

O crítico passa à condição de artista. Na verdade não existe mais separação entre crítica e arte, só existe o que, a propósito da literatura, Barthes chama de “écriture”, dizendo que nesta nova situação de “crise geral do comentário”, o crítico torna-se por seu turno, escritor. “Mas, bem entendido – apressa-se em explicar – desejar-se escritor não é uma pretensão de “status”, mas uma intenção de ser”. (p. 49).

Intenção essa que atravessa a atuação da curadoria de arte por diversos aspectos. Para Martinez (2007b), a atuação do curador poderia ser entendida como aquela que articula um conjunto de vozes, preservando a individualidade de cada uma delas e produz a partir delas o

seu próprio texto-exposição. Em suas palavras: “Cada um, obra de arte ou texto verbal, é constituinte de um texto-exposição que o engloba.” (MARTINEZ, 2007, p. 18). Conceção essa que vai ao encontro do que diz Bourriaud quando este faz um paralelo entre curadoria e criação de um libreto de ópera: “[...] ele escreve uma história e, depois, é preciso que, na exposição, a voz de cada um dos personagens seja tão audível quanto a história toda” (BOURRIAUD, 2012 *apud* CASTILLO, 2014, p. 71).

Para Castillo (2014), a curadoria pode ser entendida como uma escritura visual criada na edição das obras em um determinado espaço. Texto este responsável por criar novas subjetivações ou camadas de leitura entre as obras (CASTILLO, 2014, p. 61). Essa escrita espacial desenvolvida pelo curador na produção de exposições poderia ser localizada no âmbito do “ato criativo”, conforme define Marcel Duchamp (1975), como aquele que produz interpretações e novas camadas de significado ao colocar a obra de arte em contato com o público (p. 71-74). Nas palavras de Castillo (2014):

À maneira do poeta compondo sua poesia, o artista elabora sua obra, assim como a curadoria realiza sua escrita expositiva. Cada qual desenvolve sua linguagem para falar do mundo. Uma exposição, concluímos, não é objetual pura e simplesmente. Ela é espaço! Espaço poético que a atividade do curador, sua *expoesis*, torna *lugar* entre o real e o imaginário (p. 66).

A exposição, portanto, é espaço onde se desenvolve o ato criativo do curador. É nela em que se pode criar um “lugar” para a obra de arte. Lembro aqui a definição de lugar para Anne Cauquelin (2008), à qual nos referimos anteriormente¹⁷, baseada na perspectiva dos estóicos, segundo a qual as noções de lugar e vazio seriam equivalentes, sendo que o que as difere é o fato de conterem ou não um corpo em um determinado tempo (p. 32). A curadoria seria responsável por tornar “lugar” um determinado espaço ou dar corpo ao vazio. Dar vida e movimento a experiências artísticas em um determinado espaço, configurando um lugar para a arte.

Por sua vez, Lucy Lippard (1997) define o “lugar” como local de desejo:

[...] uma porção de terra/cidade/paisagem vista de dentro, a ressonância de uma localidade específica que é conhecida e familiar. Na maioria das vezes se aplica ao nosso próprio “local” – entrelaçado com memórias pessoais, histórias conhecidas e desconhecidas, marcas feitas na terra que provocam e evocam. Lugar é latitudinal e longitudinal no mapa da vida de uma pessoa. É temporal e espacial, pessoal e político. As camadas de um local são repletas de histórias e memórias humanas, lugar com largura e profundidade. É sobre conexões, o que o rodeia, o que se formou, o que aconteceu lá, o que vai acontecer lá (p. 7, tradução nossa).

¹⁷ Cf. Seção 2.1.

Ao considerarmos essa dimensão mais ampla de lugar, podemos perceber a curadoria como uma ação que constitui relações entre a obra e o contexto em que ela se insere. Pode se tratar de um espaço institucional, como a galeria de arte, que se configura em tensionamentos e estruturas de poder, ou em espaços distintos, não eleitos no sistema das artes e que trazem em si variadas potências de relações que provêm de um determinado lugar. A crítica institucional que marca a produção artística dos anos sessenta e setenta é entendida pela artista Andrea Fraser (2014) também a partir das noções que envolvem a relação com o lugar. Para ela, a Crítica Institucional poderia ser compreendida como aquela que considera as relações políticas e sociais do lugar onde se insere e consciente dele, problematiza-o e tensiona para além de seus limites. Fraser (2014) compreende a noção de instituição como algo inseparável da própria produção artística; para ela: “[...] o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós” (p. 3). Dessa forma, elaborar uma crítica à instituição da arte parte do próprio contexto em que a arte é produzida, por quem a produz e como se institui como arte. Nas palavras de Cauquelin (2008): “Uma obra ‘in situ’ produz o lugar que ela mesma ocupa e se confunde com ele [...] o que importa para a definição não é o sítio que teria uma especificidade notável, nem tampouco a obra, mas o vínculo entre os dois.” (p. 74).

Como podemos observar, a trajetória de Lippard é marcada por sua relação com o espaço em diversos aspectos. A autora chega a comentar que talvez os lugares a tenham influenciado mais do que as pessoas que conheceu. Em seu livro *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*, Lippard reúne pesquisas no campo da geografia, da história, das ciências políticas e sociais e da arte em uma ampla discussão sobre a relação entre a arte contemporânea e as múltiplas noções de lugar. Para a autora, a produção artística centrada na tradição formal da galeria de arte, como cubo branco, ignora a dimensão social do local onde se insere (LIPPARD, 1997, p. 277). No viés da desmaterialização, ou da reconfiguração do objeto na arte, o artista que olha para o mundo e o reconfigura, escava seu próprio terreno para lançar luz a algo, estaria, então, produzindo algo a partir de um lugar – espaço que considera seu âmbito interior (LIPPARD, 1997, p. 266).

Podemos traçar desde o início da atuação de Lucy Lippard como curadora uma atenção especial à questão do espaço. Ao considerarmos o desdobramento de sua prática como crítica de arte à organização de exposições e, conseqüentemente à concepção da curadoria autoral, é possível reconhecer um estiramento do espaço da escrita tradicional, ou seja, o impresso, o papel, para o campo de atuação da curadoria: o espaço expositivo. Nessa

transição entre o texto escrito e o texto expositivo, a principal confluência dá-se na configuração do espaço. Sua prática deriva sempre de alguma espécie de texto. Nesse sentido, a curadora comenta que a multiplicidade de coisas que fazia entre intervenções, exposições, publicações e coletivos, tudo deriva de sua atuação como escritora. Dessa forma, e em consonância com a nova crítica de Morais ou Danto, Lippard tenha desenvolvido um projeto de crítica que se expandia no espaço, entre formas e suportes variáveis. Para Butler e outros (2012), “[...] Lippard inventou um espaço crítico para sua prática híbrida que é transdisciplinar, polivalente e interrogativo” (p. 16, tradução nossa).

Cabe pontuar que esse trânsito entre a crítica e a curadoria não se dá apenas pelas questões da própria arte, mas também pelo desejo de responder ao contexto político e social de maneira mais ativa. Se considerarmos o sistema da arte vigente naquele momento como uma projeção das organizações institucionais que regiam os órgãos de poder, podemos compreender o enfrentamento aos museus, às galerias e às demais estruturas fronteiriças do sistema da arte como resposta à estrutura social vigente. Para Mesquita (2008), “[...] a chamada ‘instituição de arte’ (como os museus) representa a esfera pública burguesa por excelência, um local para o pensamento crítico-racional e para a auto-representação desta classe e seus valores” (p. 13).

Nesse contexto, o projeto da desmaterialização provocava não apenas a estrutura do suporte na arte, mas procurava intervir sobre o espaço social de maneira mais ampla, questionando relações de classe e poder. Em movimentos de contestação sobre as instituições da arte, artistas, críticos e curadores projetavam a situação econômica, política e social em proposições artísticas que acabavam por desenvolver estratégias e alternativas a esses espaços.

Em um de seus primeiros projetos em torno da desmaterialização da arte, Lippard propõe a circulação de uma mala contendo obras conceituais em uma rede de artistas e interessados na América do Sul. Como observamos anteriormente¹⁸, *Suitcases* é uma estratégia econômica para o transporte e exposição de obras em uma época em que tais custos seriam inacessíveis a um artista ou curador que não estivesse atrelado a um projeto financiado ou instituição de arte. Ressalta-se também o fato de tal projeto ter sido proposto no final da década de sessenta entre países que viviam ditaduras militares agressivas e opressoras. Com esse projeto, Lippard cria um circuito próprio para a circulação de sua exposição, que

¹⁸ Cf. Seção 2.2.

funcionaria a baixo custo e poderia existir em qualquer espaço, até mesmo dentro de uma mala.

Já em suas *Number shows*¹⁹ (1969-1973), Lippard desdobra a questão da desmaterialização para a própria exposição de arte. Pelo fato de as obras da exposição terem sido elaboradas sob a forma de instruções, as *Number shows* eliminam parte dos mediadores e custos necessários à realização da exposição. Lippard propõe aqui, por um lado, alternativas econômicas para a realização de uma exposição. Por outro lado, organiza um projeto centrado na figura do curador que não somente elabora a proposta, mas participa, ele próprio, da criação das obras que compõem a exposição. As *Number shows* de Lippard marcam algumas das primeiras experiências em que a curadoria aparece como propositora de um discurso ou argumento expositivo. Em paralelo à atuação de Harald Szeeman, Seth Siegelaub e Frederico Morais – para citar alguns dos nomes que interferiram nessa configuração –, Lippard é uma das primeiras curadoras a organizar uma exposição com obras criadas para aquele projeto.

Importante lembrar que nas *Number shows*, parte das obras sai para as ruas e ocupa o espaço público, fato há tempos que vinha sendo explorado por alguns artistas em performances, *land art* e outras formas de intervenção urbana. Ao levar parte da exposição para as ruas, a curadora propõe uma extensão do espaço expositivo para além dos limites das galerias de arte, entendendo a própria cidade como espaço de exposição. Lippard considera que, em uma perspectiva ativista, levar a arte para locais públicos poderia ser uma estratégia imagética, expondo o público ao inesperado, reformulando a concepção dos próprios espaços (LIPPARD, 1997, p. 274).

O catálogo de fichas soltas talvez seja uma das principais atuações de Lippard quanto à concepção do espaço expositivo. Ao reproduzir as instruções dos artistas em uma publicação, a curadora transforma o catálogo em uma exposição impressa. A publicação passa a ser entendida aqui como um espaço expositivo portátil e reproduzível, uma vez que seu conteúdo é composto por obras impressas produzidas exclusivamente para esse suporte. O catálogo das *Number shows* não traz uma continuidade ou reprodução da exposição em si, mas é concebido ele próprio como outra exposição que já não acontece mais em um espaço físico, mas no tempo-espaço do leitor/espectador. A desmaterialização chega até as exposições de arte.

Cabe pontuar que a concepção de exposições impressas vinha sendo explorada por Seth Siegelaub em momento semelhante e que, por mais que o curador afirme não ter

¹⁹ Cf. Seção 2.2.

influenciado a concepção do catálogo de fichas soltas das *Number shows*, foi ele o responsável pela produção e impressão do material. A publicação como espaço expositivo pode ser identificada também no livro *Six years (...)*, lançado em 1973. Em diversos momentos, Lippard assume a produção do livro como a curadoria de uma exposição, sendo referenciado também em autores contemporâneos como uma exposição impressa (MELIM, 2013, p. 2). Nas palavras de Lippard:

Era mais como uma extensão e culminação das *Number Shows*. *Six Years* permitiu-me ser muito mais inclusiva e atingir um público mais amplo do que eu poderia ter alcançado nos tipos de espaços físicos disponíveis para mim. Era provavelmente mais um arquivo do que uma exposição, mas você poderia chamar de uma exposição compactada em um arquivo. (LIPPARD *et al.*, 2012, p. 75, tradução nossa).

A exposição impressa possibilitava uma série de novas concepções sobre a relação de espaço-tempo que atravessam os espaços de fruição artística. Não era preciso o convite ou aceite de uma instituição de arte ou os consideráveis recursos financeiros para a montagem de uma exposição, a exposição poderia ser produzida, distribuída e visitada sem que dependesse da estrutura institucional ou comercial do sistema da arte.

Já em 1977, Lippard escreve sobre os livros de artista entendendo-os como uma exposição portátil. Para ela, o livro de artista poderia ser definido como um trabalho de arte em si, concebido especificamente para o formato livro e publicado pelo próprio artista. Mas diferente de uma exposição, não reflete opiniões externas como críticos e textos institucionais, eliminando mediações e permitindo a circulação fora do sistema das galerias e museus (LIPPARD, 1984, p. 48). No mesmo ano, no contexto brasileiro, Walter Zanini organiza com Júlio Plaza a exposição *Poéticas visuais*, que reunia um grande volume de obras impressas que poderiam ser fotocopiadas durante a mostra. No texto do catálogo, Zanini afirma que, pelo fato de o público poder levar consigo reproduções das obras, a proposta configurar-se-ia como uma exposição portátil (ZANINI, 1977, p. 1).

Segundo Melim, a exposição-portátil ou exposição impressa geralmente é produzida e comercializa a baixo custo, o que permite um alargamento da audiência que terá acesso àquela produção. A curadora considera ainda que “[...] o fato de poder levar consigo e poder interagir tacitamente com esta exposição altera profundamente a forma convencional de recepção que usualmente temos diante de um trabalho de arte.” (MELIM, 2010 apud ROCHA, 2011, p. 87). Ao estabelecer a publicação impressa como exposição portátil, “[...] acentua-se e inaugura-se uma forma expandida de pensar a obra de arte” (MELIM, 2006, p. 82).

No primeiro momento da produção curatorial de Lippard, ou seja, entre o fim dos anos sessenta e o início dos anos setenta, é notória sua contribuição para a expansão²⁰ do campo de atuação da curadoria e das exposições de arte. A partir dos anos setenta, quando sua prática torna-se cada vez mais engajada com questões políticas e sociais, nota-se na história das exposições, em artigos e textos sobre sua atuação como curadora que existe uma espécie de desinteresse pelas exposições e projetos desenvolvidos. De fato, a curadora afirma em entrevista que montou exposições bastante tradicionais naquele momento, isso porque era necessário dar um passo atrás para incluir a produção de artistas mulheres nos espaços institucionais e comerciais da arte. Lippard declara que acha que retrocedeu em termos de inovações curatoriais naquele momento. No entanto, cabe considerar que a radicalidade de suas curadorias em termos ativistas é, em grande parte das vezes, encoberta pela sua atuação quanto à arte conceitual. Para a curadora:

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 das exposições e esperançosamente ressuscitando alguns dos eventos mais marginalizados. (LIPPARD *et al.*, 2013, p. 6).

Propomos aqui uma possível leitura da prática curatorial de Lippard a partir dos anos setenta, ao compreendê-la como a criação de alternativas e estratégias para ampliar os espaços de representatividade no meio da arte. Ao direcionar a atuação dela para as artistas mulheres, por exemplo, Lippard tensiona as relações institucionais que tornavam o gênero algo excludente em seus espaços, ou ainda quando organiza coletivos que atuam em ações, intervenções e publicações que discutem questões políticas e sociais por meio da arte, alargando, assim, o espaço relacional²¹ do público com a produção artística.

A prática coletiva e ativista que permeou a atuação curatorial de Lippard após os anos setenta pode ser compreendida, na visão de Sholette, como “[...] algo muito semelhante ao antigo movimento do ‘espaço alternativo’ que, com uma certa distância, representava uma nova direção dentro do mesmo jogo do velho mundo da arte.” (SHOLETTE, 2006 apud MESQUITA, 2008, p. 45). Guardadas as devidas diferenças, o coletivismo característico da

²⁰ Cf. Seção 2.1.

²¹ Referência ao conceito de Nicolas Bourriaud (2009): “[...] a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte.” (p. 61).

produção artística ativista dos anos setenta e a desmaterialização da arte buscavam, cada um à sua maneira, reconfigurar o próprio sistema institucional e suas estruturas de poder.

Para o curador espanhol Jesús Carrillo (2013):

A passagem da escritura crítica à exposição e da exposição de novo à escritura com a publicação de *Six Years*, assim como a volta a um formato convencional no caso da *Numbers* feminista e o trabalho posterior de Lucy R. Lippard longe do mundo curatorial, supõe-se uma reflexão sobre a própria prática muito mais radical do que implica a nova figura expandida do curador de arte contemporânea. (p. 5, tradução nossa).

No olhar de Carrillo, o distanciamento de Lippard das questões relativas à própria curadoria, ou da chamada desmaterialização da arte, em nada afetou a radicalidade e o experimentalismo que a curadora traçou em seus projetos após as exposições conceituais dos anos sessenta e setenta. Interessante pontuar sua percepção sobre a trajetória de Lippard, que parte da escrita crítica, caminha para a curadoria de exposições e retorna à escrita na publicação de *Six years* (...), ou poderíamos ainda complementar, na publicação de *Heresies* ou *Upfront*²². De certa forma, o trânsito entre a escrita, a publicação e as exposições teve suas fronteiras diluídas em toda trajetória de Lippard. Em movimentos contínuos, a curadora transita entre o texto e o espaço com liberdade, reconfigurando a ambos em cada iniciativa.

Ainda sobre o ativismo curatorial de Lippard, acrescentamos a leitura do curador pernambucano Moacir dos Anjos (n. d.), que elabora a noção de curadoria menor. Apropriando-se do conceito de literatura menor, explorado por Deleuze e Guattari na análise da obra de Franz Kafka, dos Anjos propõe estendermos o termo para a compreensão de uma arte menor, ou um:

[...] conjunto de movimentos contra-hegemônicos que constantemente reiteram a ideia de que o *local* não é somente o sítio da subjugação por um global triunfante, sendo também o lugar de onde frequentemente se confronta aquela subordinação e se reforçam ou se recriam modos de vida diferentes. Arte menor, portanto, como espaço de confronto com um poder que, embora queira se fazer natural, é fruto de processos violentos de sujeição passados e presentes. (ANJOS, (n. d.) p. 155)²³.

Para dos Anjos (n. d.), a arte menor seria aquela que se vale dos conhecimentos estabelecidos no contexto artístico, para no interior de sua instituição fazer reverberar vozes singulares a partir de contextos desconsiderados na produção hegemônica. Dessa forma, podemos considerá-la como “[...] lugar de disputa constante em torno da historicidade do

²² Cf. Cap. 3.

²³ Disponível em: <<https://bit.ly/2LxUuVf>>. Acesso em: 20 maio 2018.

mundo” (ANJOS, n. d., p. 157). A partir dessa concepção, Moacir dos Anjos defende a possibilidade de uma curadoria minoritária, em que se assumam os embates simbólicos que marcam o contexto contemporâneo. Uma curadoria que preze pela pluralidade de sotaques e olhares em um mundo de diferenças tão contrastantes. Dessa forma, seria o curador um agente que atua no campo político e social, com a competência de gerar visibilidade a pessoas e questões ignoradas. Definição essa que dialoga também com a elaboração de Reilly sobre o ativismo curatorial²⁴.

Consciente de sua atuação quanto à construção de uma possível história da arte de seu tempo, Lippard escreve, publica e cura exposições que intentam lançar luz sobre uma parte apagada dos livros de arte. Sua atuação é voltada para a produção de uma história da arte a contrapelo²⁵, uma história que se constitui contrária à narrativa hegemônica, considerando o que é descartado das narrativas oficiais. São escassos os registros de exposições desse período, tendo em vista que aconteciam por vezes em locais não convencionais, com pouca visibilidade e repercussão na mídia. Lippard e outros comentam (2013):

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... (p. 6).

Se olharmos por uma perspectiva atual, o trabalho desenvolvido por Lucy R. Lippard poderia ser considerado, como ela declara, “pouco profissional” ou amador. Porém estamos diante de uma experiência inédita que estava dando seus primeiros passos naquele momento. Mais do que um profissionalismo curatorial, Lippard buscou de maneira experimental criar estratégias diante da escassez. Meios para contornar o sistema da arte e para dialogar com as importantes questões de seu tempo. Explorando espaços não convencionais como sindicatos, bibliotecas e escolas, Lippard alargava o espaço de atuação da curadoria para além das galerias de arte em espaços formais. Esse foi também um dos motes para a criação da *Printed matter*²⁶, espaço dedicado aos livros e publicações de artista fundado pela curadora e pelo artista Sol LeWitt em 1976.

²⁴ Cf. Cap. 3.

²⁵ Em suas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin fala sobre o fato de a história ser construída a partir da perspectiva dominante, em que são relatadas as vozes dos “vencedores”. O autor sugere que o investigador da história lance seu olhar sobre os que foram dominados, ou descartados dos registros oficiais, buscando escrever uma história a contrapelo do discurso dominante. Para ele, “[...] Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.” (p. 225).

²⁶ Cf. Cap. 2.

Lippard (2010) lembra que as vitrines da loja eram utilizadas como espaços de exposição, “[...] uma das minhas iniciativas curatoriais favoritas” (p. 282). A loja-galeria poderia ser compreendida naquele momento como um espaço autônomo de arte. Na definição da pesquisadora Kamilla Nunes (2013):

Esses espaços e/ou iniciativas são concebidos e geridos por artistas e críticos de arte, e não possuem obrigatoriamente um caráter ativista em relação/em oposição ao sistema capitalista, mas sim um espírito de resistência declarado aos mecanismos oficiais da veiculação da arte, bem como aos regimes autoritários do Estado. (p. 17).

Enquanto os espaços tradicionais da arte se readequavam a passos lentos, desde o início do século XX, artistas, curadores e outros agentes do campo das artes visuais tomavam iniciativas independentes, a fim de ampliar os espaços de experimentação na área. A galeria de Seth Siegelaub tornou-se um espaço desmaterializado que desenvolvia exposições-publicações que ampliaram o próprio conceito de espaço expositivo. De maneira semelhante, em contexto nacional, vale lembrar a atuação do grupo *REX*, formado por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, que desenvolvia publicações, manifestos e ações que questionavam o mercado e os espaços de arte no Brasil nos anos setenta. O grupo criou a *REX Gallery & Sons* (1966/67), um espaço onde organizavam exposições e eventos dedicados à experimentação e à difusão da produção artística na época. O espaço esteve ativo por pouco menos de um ano, mas pôde ser considerado como um museu experimental. (LOPES, 2006).

Nos últimos anos, Lippard tem dedicado sua atenção a questões como o uso da terra, a noção de comunidade, a construção da paisagem, a arqueologia, as mudanças climáticas, o que nos traz novamente à percepção do espaço. Vivendo em sua casa no Novo México, a curadora atua hoje na micropolítica das relações que se estabelecem ali e se projetam para além. O espaço, agora “lugar”, “terra” ou “paisagem”, tornou-se foco central de sua atuação novamente. Sempre permeada por relações entre a produção artística e as questões emergentes, Lippard se faz valer de seu conhecimento sobre a história da arte em instigantes relações com o contexto atual.

Seja nos espaços alternativos ou autônomos, na desmaterialização das exposições, na portabilidade das exposições impressas, na relação entre a arte e o espaço, ou nos espaços de representatividade, podemos constatar que as curadorias de Lucy R. Lippard contribuíram profundamente para a expansão da prática curatorial tal qual concebemos na atualidade. Assim como outros curadores referenciais para história das exposições, Lippard abriu

caminhos para compreendermos hoje a curadoria expandida, para além da organização de exposições em espaços formais, criando novos lugares para as exposições de artes visuais. Nas palavras de Arantes (2011):

É importante notar que a expansão da prática curatorial trouxe consigo a incorporação de novos formatos e circuitos expositivos, muitas vezes em sintonia com parâmetros existentes na própria produção artística: curadorias em processo, curadorias que se manifestam em outros circuitos para além do espaço expositivo institucional, curadorias colaborativas, curadorias em rede, são alguns dos exemplos que poderíamos elencar. (p. 2555).

A curadoria, assim como a produção artística e a crítica no campo da arte, expandiu a noção de espaço expositivo, criando novos lugares para as exposições de artes visuais. Atualmente, podemos constatar ampla liberdade quanto ao uso de suportes e espaços considerados não convencionais até meados do século XX. Falamos aqui de algumas experiências embrionárias que abriram campo para que hoje compreendêssemos a multiplicidade de espaços onde se exerce a curadoria de arte. Ainda que sua atuação fosse concentrada em curadorias “menores” ou ativistas, Lucy Lippard produziu principalmente entre os anos sessenta e oitenta, importantes contribuições quanto à desconstrução de fronteiras, limites e espaços no campo das artes. São frequentes os relatos de curadores que se referem à sua atuação como embrionária de projetos realizados em tempos atuais.

Hans Ulrich Obrist, um dos curadores de maior projeção internacional na contemporaneidade, tem em Lippard referenciais para a elaboração de seu projeto *Do It (Faça isso)*. O projeto foi elaborado em 1993, com Christian Boltanski e Bertrand Lavier, com a proposta de reunir instruções de diversos artistas para que outros produzissem suas obras. Em cada local onde a exposição era realizada, eram convidados artistas locais para a produção das obras da exposição a partir das instruções originais. Posteriormente, o conjunto das instruções produzidas para o projeto foi editado em um livro, possibilitando a todos que tivessem acesso a publicação a montagem das obras. Outro desdobramento deu-se ainda anos mais tarde, com a transição do projeto para a plataforma *e-flux*²⁷ via internet, em que estão disponíveis as instruções dos artistas, além de textos críticos e imagens enviadas pelo público das montagens de cada instrução ao redor do mundo. Nas Figs. 19 e 20, podemos ver a *Wish piece (Peça desejo, 1996)*, de Yoko Ono, sob a forma de instrução disponibilizada na plataforma *e-flux*, e a imagem enviada por pessoas que realizaram a instrução em 2002, na Dinamarca.

²⁷ Disponível em: <<https://bit.ly/2A6rzmJ>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Figura 19 – *Wish Piece*, Yoko Ono, instrução, 1996

YOKO ONO [O-001A]

Wish Piece

y.o. '96

Make a wish.
Write it down on a piece of paper.
Fold it and tie it around a branch of a Wish Tree.
Ask your friends to do the same.
Keep wishing
Until the branches are covered with wishes. |

Disclaimer: Religious and political views expressed on this site are those only of the invited author/s, they do not represent or bare claim to views or opinions of e-flux.com. Executing any of the instructions on this website is entirely at your own risk.

Conditions: Should you decide to make this instruction, please send us a picture, your name and the instruction's reference number, and it will probably be added to this page.

Credits: DO IT is a project curated by Hans-Ulrich Obrist. / DO IT at E-flux is produced and presented by electronic flux corp. that holds all the publishing rights, copyrights are held by the respective authors. / Architecture, Design and Development by FDTdesign, NY.

Fonte: ONO, 1996.

Figura 20 – *Wish Piece*, Mette Helena B. Rasmussen, Stine e Camille Reyman, 2002



Fonte: DO IT AT E-FLUX, 2002.

Em *Do It*, o espaço expositivo é expandido para o impresso sob a forma de um livro, que o torna um dispositivo a ser ativado por participantes em potencial em outros espaços e, por fim, assume a imaterialidade do digital, instalando-se sob uma plataforma na internet. Em uma conversa com Lucy Lippard, Obrist declara que as *Number shows* foram uma importante referência para a concepção de *Do It*. As instruções de montagem solicitadas por Lippard, a aleatoriedade do catálogo de fichas soltas que entregava ao público essa possibilidade de recriar uma instrução, ou mesmo de editá-lo, descartando aquilo que não lhe interessasse, podem ser projetadas aqui na autonomia que *Do It* confere ao espectador, na realização da própria obra.

No contexto brasileiro, é recorrente a referência da curadora Regina Melim à história das exposições de Lucy Lippard. Em *PF (Por fazer)*, Melim organizou um conjunto de instruções em palavra e imagem de diversos artistas em um bloco de papel que seria distribuído ao público em cada exibição do trabalho. Em cada página, constam instruções a serem destacadas, distribuídas e performadas pelo público à sua maneira. Assim como nas instruções das *Number shows* ou de *Grapefruit*, *PF* desloca a produção da obra para além da autoria do artista, transformando-a em um dispositivo que pode ser ativado pelo público, pela curadoria ou por aquele que se dispuser a estabelecer com aquele objeto uma relação performática. Melim (2006) conceitua essa relação como um espaço de performance, “[...] o espaço que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional.” (p. 80). A curadora propõe, assim, que a Performance seja compreendida para além da instrução, mas na ação que se prolonga no espectador. Nesse contexto, *PF* propõe um contato inicial com a obra que se dá no momento de diálogo e distribuição das publicações, mas se desdobra em outros espaços de performance quando cada participante leva consigo a obra-proposição.

Cabe pontuar que, para a distribuição ao público, foi pensada uma estrutura simples que pudesse ser adaptada a espaços diversos, contendo apenas uma mesa com as publicações impressas, algumas cadeiras em torno da mesa e uma parede com um texto de apresentação do projeto (Fig. 21). Nas palavras de Melim (2006): “[...] como uma estrutura móvel, cada uma dessas proposições poderia habitar temporariamente um espaço expositivo com o mínimo de recursos ou sofisticação de montagem.” (p. 80).

Assim como no catálogo das *Number shows* ou no livro de *Do It*, Melim propõe uma exposição impressa que pode ser considerada como um espaço portátil. A autonomia e a imprevisibilidade das relações que se desdobram das instruções são também pontos de convergência entre os três projetos.

Figura 21 – PF



Fonte: MELIM, 2006, p. 78.

Cabe também considerar que, em grande parte, devido às contribuições de Lucy Lippard para a ampliação dos espaços de representatividade das artistas mulheres no campo da arte, hoje existem grandes exposições sendo organizadas ao redor do mundo que evidenciam e colocam em destaque a produção artística de mulheres. A autora do texto principal do livro lançado pela editora *Afterall*, Cornélia Butler é também curadora e responsável pela organização de uma importante exposição de arte feminista: *Wack! Arte e Revolução Feminista* (2007/2009). A exposição foi realizada em diversos museus nos Estados

Unidos e Canadá e explorava o legado do feminismo na produção artística dos anos sessenta a oitenta. A exposição reuniu 430 obras de 120 artistas provenientes de 21 países, contando artistas brasileiras como Ana Maria Maiolino e Lygia Clark. Outra exposição icônica dos últimos anos foi *Elles: Mulheres Artistas na Coleção do Centre Pompidou* (2009/2011), que reuniu mais de duzentas artistas em uma das maiores exposições do gênero já realizadas. Nas palavras de Lippard (2010): “Finalmente, parece ter chegado a hora.” (p. 277). Talvez agora, quase cinquenta anos após a realização de *26 Contemporary Women* e todo debate sobre a necessidade de se considerar as relações de gênero no sistema da arte, possamos avistar perspectivas um pouco mais positivas para as mulheres na arte. Mesmo que exista muito ainda a se caminhar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

CARTA A UMA JOVEM MULHER ARTISTA, 6 DE MARÇO, 1974

Lamento ser tão breve pois tenho tanto que gostaria de te dizer, mas tente ler por entre as linhas. Espero que você tenha raiva, mas se livre dela rapidamente e a use quando conseguir. Espero que você não perca sua raiva enquanto as coisas não forem melhores para todas as mulheres, não somente para as artistas; Espero que você esteja trabalhando para si mesma e saiba como foder as pressões do mundo da arte quando chegar lá; e eu espero que você esteja trabalhando para todos também; Espero que você descubra uma saída para impedir que a arte seja usada de forma equivocada e para coisas erradas nessa sociedade; Espero que você torne sua arte acessível a mais pessoas, a todas as mulheres e todo mundo; Espero que você pense sobre nessas coisas agora e não fique esperando um momento para fazer isso, pois é provável que seja tarde demais; Espero que você se lembre que ser feminista carrega uma grande responsabilidade em ser humana. Espero e espero e espero... (LIPPARD, 1995, p. 70).

Ao concluir este trabalho, volto às inquietações e desejos que me movimentaram a pesquisar o percurso de Lucy R. Lippard como curadora de exposições. Em minha própria trajetória nas artes visuais, deparei-me com problemas e lacunas que me levaram a pensar e experimentar na prática algumas estratégias alternativas, desde os processos iniciais, ainda na graduação, que procuravam compreender e investigar questões de gênero na arte contemporânea, até a criação de um espaço autônomo que resiste há sete anos em Belo Horizonte, desenvolvendo projetos e ações que procuram ampliar, fomentar e discutir o cenário local de artes visuais. Ainda que nos meus primeiros passos eu desconhecesse muitas das histórias que abriram caminhos para a viabilidade de minha atuação em tempos atuais, reconheço hoje as raízes longas e profundas cultivadas no decorrer da história que sustentaram meu percurso até aqui. Uma história que não se restringe ao que estudei nos livros referenciais da História da Arte, mas outra, que foi plantada e cultivada por aqueles que tensionaram os limites e fronteiras do que era, então, estabelecido, que abriram trilhas alternativas, circuitos independentes, espaços autônomos, redes menos discriminatórias e mais amplas, com vozes de sotaques diferentes e olhares plurais.

Reconheço na trajetória de Lucy R. Lippard certa inconformidade com os espaços tradicionais em parte preservados ainda hoje no sistema da arte. Incômodo esse que a levou a questionar e transpor diversos limites que à sua época eram impostos. A curadora assumiu com radicalidade sua atuação no campo das artes, expandindo-a para além de suas bordas. Como pudemos ver no decorrer deste trabalho, sua prática contribuiu para muitas das concepções hoje estabelecidas nas artes visuais. Assumindo o trânsito livre entre a artista, a

crítica, a escritora, a historiadora e a curadora, Lippard construiu uma trajetória radical de experimentações que acabaram por alargar as portas e limites do sistema das artes.

Nessa perspectiva, lembramos a indefinição na atuação de Lippard em seus primeiros passos como curadora. Ao expandir a crítica de arte para uma prática criativa, em que cabia a elaboração de um discurso, uma poética, um argumento ou conceito, tenciona-se a distância e as definições sobre a própria função do artista, do curador e do crítico de arte. Nesse trânsito, o texto crítico sai de um lugar longínquo, insere-se em meio à produção artística e se expande criando novos textos e camadas de significado nesse processo. Como definem Castillo (2014) e Martinez (2007), hoje podemos compreender a curadoria como escritura espacial ou a criação de um texto-exposição, campo fluido e ampliado entre o artista, o escritor, o crítico e o curador de arte.

Transitando entre ateliês de artistas, coletivos e organizações ativistas, Lippard fez de seu contexto o principal alimento de seu trabalho. Desde as primeiras experiências no campo da curadoria, quando sua prática estava relacionada à Arte Conceitual e ao Minimalismo, a curadora partia das questões que emergiam na produção artística para elaborar projetos que permitissem novos desdobramentos, circuitos e espaços para a arte. No interior das desmaterializações, sua atenção voltou-se não apenas para a crítica relacionada à produção artística de caráter conceitual, mas para o confronto com as estruturas institucionais e comerciais da arte. Atuando a partir de dentro desse sistema, Lippard expandiu e alargou os limites que sustentam essa estrutura, reconfigurando as peças e espaços desse jogo.

Em *Suitcases* podemos já constatar sua preocupação quanto aos sistemas de circulação e exposição da produção conceitual, que se desdobrou nas *Number shows*, projeto que consolidou sua atuação como curadora na história das exposições. Por meio desses projetos, Lippard abriu caminhos para uma possível desmaterialização do espaço expositivo na arte. Cabe lembrar que tais experiências aconteceram em espaços autônomos, alternativos, impressos, públicos, ampliando o campo de atuação da curadoria para além dos limites de sua atuação institucional, abrindo caminhos para a independência do curador.

Ainda que esta dissertação tenha replicado em seus capítulos a separação que a história das exposições comumente faz sobre a trajetória de Lippard entre o período conceitual e a sua atuação ativista, há que se ressaltar que a crítica institucional que permeia as desmaterializações da arte se projeta sob um espectro mais amplo ao considerarmos o contexto social e político dos anos sessenta nos Estados Unidos. Nesse cenário, operações como questionar o “cubo branco” e a aura do objeto de arte podem ser compreendidas à luz da inconformidade de uma geração de artistas em relação ao Estado americano, seus órgãos,

estruturas de poder e controle social (CAUQUELIN, 2008, p. 63). Dessa forma, podemos compreender que ainda antes dos anos setenta, quando então Lippard se declara feminista, ativista e socialista, as experiências que propôs no campo das artes já apontavam para sua relação com as urgências do contexto político e social em que se inseria.

Nos anos seguintes, Lippard envolve-se com coletivos, sindicatos e movimentos ativistas que se dedicavam às pautas de seu tempo por meio da arte. Seu vínculo ao movimento feminista marca essa virada em sua trajetória, em que sua atuação como curadora, crítica ou escritora pode ser entendida como um meio para o exercício de seu ativismo. Ainda no início dos anos setenta, em exposições como *c.7500* ou *26 Contemporary Woman*, Lippard carrega sua prática curatorial de um discurso potencialmente político, socialmente engajado, que persistiu em toda sua trajetória até os tempos atuais. Reconhecendo os espaços de arte como redes discriminatórias, a curadora organizou, com coletivos como o *Ad Hoc Women Artists Committee* e o *Heresies Collective*, ações, exposições, publicações e eventos que colocaram em discussão as questões do movimento feminista no contexto da arte. Envolvida também com outras pautas da esquerda norte-americana, Lippard explorou questões como a força bélica do país, o racismo, os direitos civis, a ecologia e as relações de terra, a exterminação indígena e a influência do país nas economias latino-americanas.

Localizo o ativismo curatorial de Lippard como um importante movimento de ampliação dos espaços de representatividade na arte e na sociedade. Ao reconhecer que a produção artística socialmente engajada não acessaria os espaços institucionais e comerciais da arte, a curadora – aliada aos coletivos em que atuava – propôs uma série de lugares possíveis à exibição pública de arte. As ruas foram tomadas por ações e matérias impressas, as revistas de arte circulavam levando discussões políticas e a produção artística por vias alternativas, exposições eram realizadas em escolas, sindicatos, lojas, residências e até em uma prisão desativada. Ao considerar a dinâmica social no campo da arte, todo e qualquer lugar passou a ser passível de se tornar um espaço expositivo em potencial.

Cabe pontuar que a relação de Lippard com os impressos atravessou diversos pontos de sua trajetória e se relacionou não somente com o potencial que uma publicação carrega (circuitos próprios, baixo custo, ampliação da audiência, dessacralização do objeto de arte), mas também com o desejo dela pela constituição e organização de uma história de seu tempo. Fato que pode ser pontuado desde a atuação dela na biblioteca do MoMA, passando pela publicação de *Six years (...)*, até a *Printed Matter* e o *PAD/D*, por exemplo. O cuidado de Lippard com a memória da produção artística, em especial daquela que era pouco considerada dentro dos veículos oficiais da arte, possibilitou que trabalhos como o que realizamos aqui

fossem escritos décadas depois. Lembrando a concepção benjaminiana de uma possível história a contrapelo, é bebendo dos registros de uma possível curadoria menor que esta dissertação se apresenta.

Falamos aqui de uma curadora que não se ateu às questões da própria arte em seus projetos, que olhou para as bordas, para o lugar e o contexto em que se inseria. Lippard fez de cada espaço por onde transitou um campo de tensões e alargamento de fronteiras. Obras como *The lure of the local* marcaram seu olhar nessa relação entre a arte e seu contexto. Em muitos de seus livros, Lippard reafirmou seu interesse em explorar as questões urgentes que emergem na atualidade, pela perspectiva da arte. Como vimos, ela própria definiu sua atuação ativista como uma produção socialmente envolvida, engajada. Entre a desmaterialização da arte e o ativismo curatorial, Lippard deslocou o foco de sua atenção das questões do “mundo da arte” para o mundo em si, do espaço da arte para a noção de lugar, considerando nessa relação a complexa dinâmica política e social do contexto local. A crítica institucional dos anos sessenta e o confronto contra o sistema das artes configuram-se hoje como uma “utopia” necessária ao alargamento dos limites e fronteiras no campo da arte. Grifo a palavra utopia pensando em sua etimologia, *u-topos*, ou não lugar. Em uma leitura possível, a não adequação aos espaços estabelecidos na arte teria contribuído para a busca de outros lugares, entendidos até aquele momento como não lugares no campo artístico.

Ao final desta análise, podemos concluir que Lucy R. Lippard se propôs, desde as primeiras experiências, a discutir e ampliar o campo de atuação da crítica e da curadoria para além dos espaços tradicionais e limites formais da arte. Entre espaços autônomos, alternativos, desmaterializados, urbanos, públicos, impressos, políticos, de representatividade, plurais e democráticos, podemos dizer que as curatorias de Lippard contribuíram para a expansão da prática curatorial tal como concebemos na atualidade. Assim como outros curadores referenciais para história das exposições, Lippard abriu caminhos para compreendermos hoje a curadoria expandida, para além da organização de exposições em espaços formais, criando novos lugares para as exposições de artes visuais.

REFERÊNCIAS

1.200 SACOS de Carvão, Marcel Duchamp. Hugues Absil, mar. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2LKaQ6Z>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

4,492,040 (1969-74), Lucy R. Lippard. Motto, 25 jan. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2NWolUJ>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

ABREU, Simone R. Tucuman Arde: Arte, processo e exposição. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-14.

ANJOS, Moacir dos. **Por uma curadoria menor.** Disponível em: <<https://bit.ly/2LxUuVf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

ARANTES, Priscila. Curadoria, Arte Contemporânea e novos circuitos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da (Orgs.). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2551-2564.

_____. Isso não é um museu de arte: Paço Comunidade e o diálogo com o entorno. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, p. 145-154, 2015.

ARGAN, Giulio C. **Arte e crítica da Arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Editora Cultrix, pronunciada em 7 de janeiro de 1977.

_____. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-53.

BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: _____. **Origens do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 49-80.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: . In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 165-196.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 222-234.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (Org.) **Políticas Institucionais, práticas curatoriais.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em < https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf> Acesso em: 20 jun. 2018.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, p. 270-282, dez. 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 374-379.

BUTLER, Cornelia; LIPPARD, Lucy *et al.* **From conceptualism to feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74**. London: Afterall Books (Exhibition Histories), 2012.

CARRILLO, Jesús. Los “Numbers” de Lucy R. Lippard y los dilemas de la curaduría contemporánea. *Critique d'art* [En ligne], França, n. 41, p. 1-4, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2A8RnOW>> Acesso em: 12 fev. 2018.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **A arte de expor: curadoria como exposis**. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Frequentar os incorporais: contribuição à uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. A desmaterialização da Arte. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 151-165, 2013.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010. p. 15-42.

COUTO, Ronan Cardozo. **A imagem conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea**. 2012. 253 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CUT PIECE, Performance de Yoko Ono, 1964. Fonte: <<https://bit.ly/2uXy7z1>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Crítica de arte após o fim da arte. **Revista de Estética e Semiótica**. Brasília, v. 3, n. 1, p. 82-98, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOK, Gregory (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

FACHADA do primeiro endereço da Printed Matter. Disponível em: <<https://bit.ly/2NYbykS>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

FIRST Issue, n. 1, maio 1981a. Disponível em: <<https://bit.ly/2LBJL1A>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

FIRST Issue, n. 2, maio 1981b. Disponível em: <<https://bit.ly/2LQ1FIg>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Porto: Vega, 1992.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional? **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 15, v. 2, n. 24, p. 1-4., 2014.

FREIRE, Cristina. O presente ausente da Arte nos anos 70. In: FREIRE, Cristina. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p. 147-155.

GROYS, Boris. Multiple Authorship. In: VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Orgs.). **The Manifesta Decade: debates on contemporary exhibitions and biennials**. Massachusetts: MIT Press, 2006. p. 93-99.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: _____. **Experiência Neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 90-100.

HANISCH, Carol. **O pessoal é político**. 1969. Disponível em: <<https://bit.ly/2JP5jNP>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

HERESIES COLLECTIVE. **Heresies**. New York: n. 1-27, 1976-1993. Disponível em: <<https://bit.ly/2M2mLQR>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. **Heresies**. New York: vol. 1, n. 2, 1977.

HERESIES: a feminist publication on art & politics. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2M6HRNJ>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre intermídia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 139-141.

_____. Intermídia. In: DINIZ, Thais F. N.; VIEIRA, André S. (Orgs.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012. p. 41-50.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 210-234.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. A escultura no campo ampliado. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. **Revista Poiésis**, Tubarão (SC), n. 26, p. 81-97, 2015.

LA BOÎTE em valise, Marcel Duchamp, mala e reproduções impressas, 1935-1941. Socks Studio, 24 nov. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2w1xVNY>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

LESSA, Victor. Obras de Yoko Ono são expostas no Tomie Ohtake. **CasaCor**, Arte, Notícias, 12 abr. 2017. Disponível em: <<https://abr.ai/2ArvvP8>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre a arte conceitual. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 176-181.

LE SALON Carré au Musée du Louvre, Giuseppe Castiglione. In : Wikimedia Commos, 3 jun. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2mUtW2n>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

LIPPARD, Lucy. **Six years after the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972 [...]** Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973.

_____. **From the center:** feminist essays on women's art. New York: Dutton. 1976.

_____. **Get the message?** A decade of art for social change. New York: E. P. Dutton, 1984.

_____. **A different war:** Vietnam in art. Bellingham: Real Comet Press, 1990.

_____. **Partial recall photographs of native north americans**. New York: The New Press, 1992.

_____. **The pink glass swan:** selected feminist essays on art. New York: The New Press, 1995.

_____. **The Lure of the local:** Senses of Place in a Multicentered Society. New York: The New Press, 1997.

_____. Entrevista com Sharon Zane. **The Museum of Modern Art Oral History Program:** Lucy Lippard. 21 de dezembro de 1999. Disponível em: <<https://mo.ma/2mV2qBQ>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

_____. **Mixed blessings:** new art in a multicultural America. New York: The New Press, 2000.

_____. **Weather report:** art and climate change boulder. C.O.: Boulder Museum of Contemporary Arts. 2007.

_____. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 241-290.

_____. Entrevista com Susan Heinnemann gravada em 15 de março de 2011. In: **Lucy R. Lippard papers, 1930s-2007, bulk 1960s-1990s**. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

_____. *et al.* **Hay em Português?** Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina, edição dois, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2OhPKBM>>. Acesso em: 2 jul 2017.

_____. **Undermining:** a wild ride through land use, politics, and art in the changing west. New York: The New Press, 2014.

_____. Entrevista concedida à Ian Wallace. **Artspace**, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2mVChmI>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

LOPES, Fernanda. **Éramos do time do rei: a experiência REX**. 2006. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 2006.

MARMO, Alena. R.; LAMAS, Nadja. C. O Curador e a curadoria. In: MARMO, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho. (Orgs.). **Investigações sobre arte, cultura, educação e memória**. Joinville (SC): UNIVILLE, 2012. p. 19-29.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Textos efêmeros , leituras duradouras: a História da Arte como um projeto curatorial. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., 2007, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: C/Arte, 2007a, p.228-238.

_____. Curadoria e expografia em abordagem semiótica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16. 2007, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPAP, 2007b, p. 13-21;

_____. O corpo da pesquisa em curadoria. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 22., 2013, Belém. **Anais...** Belém: ANPAP; UFPA, 2013, p. 1864-1875.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 78-83, 2006.

_____. Exposições Portáteis. In: MARX, Daniela; SARI, Marcos (Orgs.). **Meio**. Porto Alegre: Ed. Panorama Crítico, 2010.

_____. Exposições Impressas. In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. SP: Editora SENAC, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2JXdJ5C>>. Acesso em: 3 fev. 2018.

MERZBAU, Kurt Schwitters. In: Wikiart, 21 jul. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2vIV6mv>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

MESQUITA, André L. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. 2008. 428 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à Terra. In: TRISTÃO, Maris' Stella. Da Semana de Vanguarda (I). **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 64, p. 45-59, 1970.

_____. **A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. Entrevista concedida à Marília Andrés Ribeiro. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, 2013.

MORGADO, Beatriz. Notas sobre curadoria: bases para o discurso curatorial contemporâneo. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL: ARQUIVOS, MEMÓRIAS, AFETOS, 8., 2015, Goiânia. **Anais... DE JESUS, S.** (Org.). Goiânia: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015, p. 42-51.

NEVES, Amanda Alves. **O curador filósofo Didi-Huberman: pensando a arte através de imagens.** 2017. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte 2017.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 154-468

ONO, Yoko. **Grapefruit.** New York: Simon & Schuster, 2000.

_____. Entrevista. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas Vol. 1.** Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009. p. 31-52.

PAD/D. **First Issue.** New York, n. 1 e 2, 1981. Disponível em: <<https://bit.ly/2LPSIyW>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. **Upfront.** New York, n. 3-15, 1982-1988. Disponível em: <<https://bit.ly/2LPSIyW>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

PEREC, Georges. **Especies de espacios.** Mataró, Espanha: Montesinos, 2001.

PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 452-456

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

REILLY, Maura. **Curatorial activism.** New York: Thames & Hudson, 2018.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias Expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes.** Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2011.

RUPP, Bettina. O curador como autor de exposições. **Revista Valise**, Porto Alegre, ano 1, v. 1, n. 1, p. 131-143, 2011.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e Falência da Crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SHOLETTE, Gregory. **A Collectography of PAD/D**. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2OvQwuH>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SILVA, Juliana de Souza. Os espaços de visibilidade da arte no renascimento e no barroco italianos. **Revista Múltipla**, Brasília, Ano XIII, v. 18, n. 24, p. 39-56, 2008.

TIBURI, Márcia. **Era meu esse rosto**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

VOLPATO, Elena. The Art Workers' Coalition. **Mouse Magazine**, set./out. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2M4IVBZ>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

WISH Piece, Yoko Ono, 1996. Disponível em: <<https://bit.ly/2NW235u>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

WISH Piece, Mette Helena B. Rasmussen, Stine e Camille Reyman, 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/2NW235u>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

ZANINI, Walter. As novas possibilidades. In: _____. **Poéticas Visuais**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea USP, 1977. p. 3.

_____. A atualidade de Fluxus. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004.

_____. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010. p. 59-64.