
GET THE MESSAGE?

LUCY R. LIPPARD APÓS A DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.2.001-014>

Celina Figueiredo Lage¹
Maria Gabriela Carvalho²

Resumo: O presente artigo aborda a atuação de Lucy R. Lippard como crítica e curadora de arte, em diálogo com os conceitos de desmaterialização, arte de guerrilha, ativismo curatorial e curadoria menor. Com objetivo de desvelar uma importante parte da trajetória de Lippard – muitas vezes encoberta por sua atuação junto à arte conceitual – este trabalho discorre sobre o engajamento político e social de seus projetos marcadamente a partir da década de 1970.

Palavras-chave: Ativismo curatorial; Desmaterialização da arte; Arte de Guerrilha; Curadoria menor.

GET THE MESSAGE?

LUCY R. LIPPARD AFTER THE DEMATERIALIZATION OF ART

Abstract: This paper discuss the role of Lucy R. Lippard as a critic and art curator, in dialogue with the concepts of dematerialization, arte de guerrilha, curatorial activism and curadoria menor. With the objective of unveiling an important part of Lippard's trajectory - often covered by her work with conceptual art - this paper is about the political and social engagement of her projects markedly from the seventies (1970).

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UEMG). Celina Lage atuou de 2009 a 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes Aplicadas da Universidade Helênica Aberta, na Grécia. Doutora em Literatura Comparada, Mestre em Teoria da Literatura e Licenciada em Letras, com habilitação em Grego e Latim. Pós-doutorado pela *National & Kapodistrian University of Athens*. Ex-Bolsista da Fundação Alexander Onassis, *do State Scholarships Foundation* e do CNPq. Vice-Presidente do Comitê Brasileiro para Reunificação das Esculturas do Partenon, com atuação junto ao Museu da Acrópole e Ministério da Cultura da Grécia. Ganhadora do prêmio Pontos de Memória no Exterior do Instituto Brasileiro de Museus e do Ministério da Cultura, do prêmio Coroa de Ouro pela Associação do Helenismo Ecumênico, e do Prêmio Xerox do Brasil na categoria Tradução pelo livro *Poesia Grega Antiga*. Possui atuação artística internacional no campo da música experimental, poesia sonora, poesia digital e curadoria de eventos multimídia. <http://orcid.org/0000-0002-9052-7708>. <http://lattes.cnpq.br/8974163389393254>

² Doutoranda em Artes Plásticas na Universidade do Porto. Gabriela Carvalho é curadora, pesquisadora e produtora na área de artes visuais. Em sua trajetória acadêmica, cursou o bacharelado Artes Visuais na UFMG e *Università degli Studi di Bologna*, o mestrado em Artes na UEMG, com o projeto de pesquisa *Exposição em Campo Expandido: a ressignificação do espaço em curadorias de Lucy R. Lippard*, com financiamento CNPq/CAPES e orientação da prof^a Celina Figueiredo Lage. Em suas pesquisas, interessa-lhe o estudo da história das exposições e o espaço curatorial na contemporaneidade. Como curadora, fundou e atuou na gestão do espaço independente Casa Camelo (2011-2017), foi curadora de Artes Visuais do Centro Cultural Sesc Palladium (2013-2016) e atuou de forma independente em diversos projetos e instituições no Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-8584-6907>. <http://lattes.cnpq.br/1336462572337035>

Key-words: Curatorial activism; Dematerialization of art; *Arte de Guerrilha*; *Curadoria menor*.

GET THE MESSAGE?

LUCY R. LIPPARD DESPUÉS DE LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE

Resumen: La presente propuesta abordará el papel de Lucy R. Lippard como crítica y curadora de arte, en diálogo con los conceptos de desmaterialización, *arte de guerrilha*, activismo curatorial y *curadoria menor*. Con el objetivo de revelar una parte importante de la trayectoria de Lippard, a menudo cubierta por su trabajo con arte conceptual, este trabajo discutirá el compromiso político y social de sus proyectos marcadamente desde los años setenta.

Palabras clave: Activismo curatorial; Desmaterialización del arte; *Arte de Guerrilha*; *Curadoria menor*.

Imersa na produção artística dos anos sessenta, Lucy R. Lippard iniciou sua trajetória no campo da arte pelas vias da crítica, tendo expandido essa atuação em experiências que marcaram alguns dos primeiros passos da curadoria independente. A curadora tornou-se bastante conhecida pela conceituação da *desmaterialização* (CHANDLER, LIPPARD, 2013) da arte, que propunha a supressão da matéria em razão da ideia/ação. Cabe pontuar que essa desmaterialização não estava ligada apenas à ideia de matéria (visto que ela não era eliminada, mas reconfigurada), mas poderia ser entendida também como uma metáfora política, a partir do desejo em desconstruir as estruturas de poder e controle social, projetadas sobre a estrutura do sistema das artes (CAUQUELIN, 2008).

Ressalta-se que no mesmo período, críticos como Frederico Moraes e Jorge Glusberg assumiam uma postura propositiva e engajada no contexto das ditaduras militares na América Latina. Moraes propunha uma *arte de guerrilha* (MORAIS, 1975), na qual os artistas [também críticos ou curadores] que exploravam o contexto social, poderiam ser considerados guerrilheiros, pois atuavam criando proposições e intervenções inesperadas em acontecimentos que produziam um *estado permanente de tensão*. Foi após ter contato com o projeto *Tucuman Arde* (BUTLER *et al*, 2012), em uma viagem à Argentina, que Lippard direcionou de maneira definitiva sua atuação ativista no meio artístico. Ao retornar aos EUA, Lippard envolve-se com um grupo de artistas, cria a *AWC*, iniciando ali uma longa trajetória junto de coletivos ativistas como *Ad Hoc Womens Art Committee*, *Heresies*, *PAD/D* ou o *Group Material*, além de atuar como curadora e autora em diversos projetos que discutiam questões políticas e sociais por meio da arte.

Em tempos atuais, a prática de Lippard poderia ser compreendida à luz do que Reilly conceitua como *curatorial activism* (2018), entendendo esse termo como a atuação de um curador que dedica-se majoritariamente a questões marginalizadas. Para Reilly, 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.

Entre a arte de guerrilha e o ativismo curatorial, uma série de reformulações se deram no contexto da arte, transformando o curador que partia do desejo pela desmaterialização, ainda integrado à crítica institucional e aos movimentos ativistas dos anos 60/70s, em uma figura de grande poder e relevância dentro do próprio sistema da arte (BISHOP, 2015). Em tempos atuais, pensar em ativismo curatorial, é também pensar em estratégias ativistas a partir do epicentro desse sistema. Nesse sentido, dá-se a necessidade de rever a história das exposições, trazendo à memória eventos marginalizados que desvelam a amnésia de uma importante parte dessa história (LIPPARD, 1984). Por essa perspectiva, este trabalho recupera os passos de Lucy R. Lippard desde o fim dos anos sessenta em sua trajetória como crítica e curadora ativista no campo da arte.

A desmaterialização das estruturas da arte

Se voltarmos os olhos para a produção artística de caráter conceitual em meados dos anos sessenta, percebe-se que para lá dos interesses na desmaterialização da obra, estava a busca pela desarticulação 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, do enfrentamento às ditaduras militares na América Latina 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.

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.

Em diálogo com a América Latina

O tempo das desmaterializações era o mesmo das ditaduras militares no contexto latino americano. Em um paralelo lá e cá, podemos trazer 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 Morais, 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 Morais 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 intervinha 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), Morais 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 Morais, 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), Morais 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, o crítico-curador 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 propositos 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. Em uma 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.

Curadoria socialmente engajada

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. Redigiram 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). Lippard relata que 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 Haeberle, 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.

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 coalização. 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, projetando imagens de slides 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 discutir 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. 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. Entre esses grupos se difunde o entendimento de que “o pessoal é político” (HANISCH, 1969), 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 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.

Foi na *CalArts* que Lucy realizou sua segunda exposição composta exclusivamente por mulheres. Sendo a última da série de exposições *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. 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 um discurso curatorial. 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 realocar 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).

Em *c. 7.500*, as obras eram todas bastante desmaterializadas, a maior parte em papel, 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.

Já 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 discutir e projetar opiniões que circulavam os debates entre as mulheres, mas com um foco político e conteúdo teórico mais aprofundado. 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. Os eventos do *Heresies* eram organizados de maneira colaborativa e assinados pelo coletivo. Nas palavras de Lippard:

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. 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).

Outros espaços

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.

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 outros 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 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).

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. 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 (...)* 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. A publicação da revista *Upfront*, teve grande relevância na trajetória do *PAD/D*. Sua primeira edição, publicada em 1981, apresentava um histórico sobre a criação do *PAD* e convocava artistas e interessados a contribuir com a atuação do coletivo. 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). 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 contatos 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).

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 da revista, 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.

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.

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”, 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.

Considerações finais

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.

Encontramos palavras de Lippard a respeito de sua atuação como curadora ativista na recém publicada obra de Maura Reilly, *Curatorial Activism* (Ativismo Curatorial). Para a curadora, mesmo com todo trabalho já desenvolvido nas últimas décadas, enquanto as estatísticas continuarem a comprovar o silenciamento de parte da produção artística, é essencial pensarmos a curadoria em termos ativistas. Nas palavras de Reilly:

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 majorias, inspirando debates inteligentes, disseminando novos conhecimentos, e encorajando estratégias de resistência – tudo que ofereça esperança e afirmação. (2018, p. 22, tradução nossa).

Ressalta-se que, a partir da compreensão do lugar discursivo em que se coloca a prática curatorial na contemporaneidade, é essencial que sejam pensadas e discutidas as formas como as exposições de arte estão (des)construindo as histórias da arte em tempo presente. Em contexto brasileiro, acrescentamos ainda 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).

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 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.

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 contrapelo, 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. Dessa forma, podemos concluir que Lippard construiu em sua trajetória uma prática ativista, guerrilheira e minoritária no campo das artes visuais, abrindo trilhas para as largas transformações que observamos na produção artística contemporânea.

Referências

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.

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.

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

CAUQUELIN, Anne. *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.

FIRST Issue, n. 1, maio 1981. Disponível em: <<https://bit.ly/2LBjL1A>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

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

HANISCH, Carol. *O pessoal é político*. 1969. Disponível em: <<https://bit.ly/2JP5jNP>>. Acesso em: 20 jun. 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.
- _____. *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.
- MORAIS, Frederico. 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.
- SHOLETTE, Gregory. *A Collectography of PAD/D*. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2OvQwuH>>. Acesso em: 20 jun. 2018.