

DIGITAL LIBRARY, 12 dicembre 2016

Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972

Six Years (Lucy Lippard) e la sua continua ricontestualizzazione: da Carla Lonzi a Liam Gillick, da David Balze al New Materialism

AUTORE: Lucy R. Lippard

INTRODUZIONE: Carolina Gestri

TRADUTTORE: KABUL magazine

In occasione della mostra *Reading List: Artists' Selections from the MoMA Library Collection* (2013), il personale della biblioteca del MoMA invitò alcuni tra gli artisti più influenti della scena attuale, oltre che assidui frequentatori della sala lettura del museo per ricerche personali, a compilare un questionario. L'ultima domanda del form chiedeva quale fosse il loro libro preferito presente in catalogo, e di motivare la risposta. Liam Gillick alla domanda rispose:

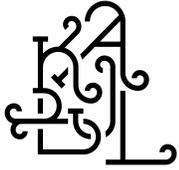
«*Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ... / edited and annotated by Lucy R. Lippard.*

This book marked an important transition in the function of art books and the development of the curator in relation to artists, artworks and people». (L. Gillick, 2013)

A dimostrazione di una stima reciproca, Lucy Lippard nel 2009 scrive:

«In my favourite review of the second edition of *Six Years*, artist Liam Gillick chastised me for understating in retrospect the power of the ideas that emerged from 1966 to 1972. He argued that the artists, critics and organisers at the time 'articulated a set of thinking and a number of social shifts that were not limited to art and thereby opened up the territory available to us all'.¹ He is right, because the imaginative richness and freedom of the era are with me still». (L.R. Lippard, *Curating by Numbers*, «Tate Papers», n.12, autunno 2009)

¹ L. Gillick, *Twenty-five Years: The Rematerialisation of the Art World*, «Art Monthly», Febbraio 1999, p.44.



Gillick parla di *Six Years* come di una pubblicazione che ha segnato un momento di transizione importante su molteplici fronti: nella struttura che ne permette una consultazione a mo' di archivio, determinandone una funzionalità inedita, e nel dialogo creato tra gli artisti e i loro lavori.

Six Years ha rappresentato un punto di cesura importante nella storiografia artistica, e ciò che conta di più è che continua a essere ripreso in considerazione, per essere riadottato o per essere superato dai teorici alimentando il dibattito attuale, come dimostrano i paragrafi successivi.

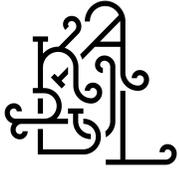
LA STRUTTURA

Il libro è diviso in 7 capitoli, ognuno corrispondente a un anno, dal 1966 al 1972. Ciascuno di essi inizia con un elenco di pubblicazioni e mostre che contestualizzano gli apparati fotografici e testuali degli artisti che seguono. Questa stessa schematizzazione, compresa la nota degli autori che dà istruzioni al lettore su come 'utilizzare' la pubblicazione, è stata poi ripresa dal manuale di storia dell'arte a oggi più conosciuto e utilizzato dalle università di tutto il mondo, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Pubblicato per la prima volta nel 2005, il manuale è stato recensito da Pepe Karmel su [«Art in America»](#), dove però il nome di Lucy Lippard appare nell'elenco degli autori e dei critici più autorevoli degli anni '60-'70 citati nel volume, ma non tra i modelli utilizzati per la sua struttura. L'autore della recensione ha infatti preferito riportare l'esempio di un manuale pubblicato nel 1981, e dunque successivo alla prima edizione di *Six Years* che, probabilmente, a sua volta aveva già preso il libro sulla dematerializzazione come riferimento:

«The division of AS1900 by decades recalls the structure of Peter Sel's *Art in Our Times: A Pictorial History, 1890-1980*, New York, Harcourt Brace Jovanovich and Harry N. Abrams, 1981 [...]».

RAPPORTO CON GLI ARTISTI

La necessità di attingere direttamente da fonti dirette (le interviste agli artisti), per onestà nei confronti dell'Arte, è sicuramente il risultato di una nuova relazione che stava nascendo in quegli anni tra critici, galleristi e artisti. Mentre Lippard stava iniziando il manoscritto di *Six*



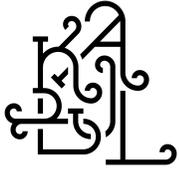
Years, e aveva già pubblicato l'articolo che ne ha posto le basi,² sempre negli Stati Uniti Seth Siegelaub, in un'assemblea della Art Workers' Coalition (1969), teneva un discorso a favore della tutela degli artisti e della legittimazione delle loro opere, parole che avrebbero poi preso forma in un contratto 'unito'³ nel 1971. In Italia, invece, veniva pubblicato *Autoritratto* di Carla Lonzi: un libro che racconta in compendio il punto di vista di più artisti appartenuti a generazioni diverse. Grazie a un approccio conviviale e all'uso di un montaggio testuale che ha eliminato la rigidità dei ruoli tipici delle interviste, Lonzi è riuscita a superare il metodo storico a favore di quello dialettico, come racconta Roberto Lambarelli sulle pagine di «Arte e Critica»:

«Autoritratto raccoglie un certo numero di interviste rivolte ad artisti contemporanei, giovani e meno giovani, affermati o meno noti, ma con una particolarità, che le interviste, cioè, non sono restituite secondo il loro naturale svolgimento, bensì fondendo tra loro domande e risposte in sequenza arbitraria, dando vita così ad un nuovo ordine, decisamente più creativo. Spezzando l'unità originale dei dialoghi, alterandone la continuità spazio-temporale, se non ignorandola del tutto, si eludeva non soltanto la continuità storica, come del resto appare già evidente nella scelta di mettere insieme, per esempio, Fontana o Consagra con Nigro e Scarpitta o con Fabro e Paolini, artisti diversi per generazione, ma anche per stile, linguaggio, poetica». (R. Lambarelli, Anne-Marie Sauzeau verso Carla Lonzi e ritorno, «Arte e Critica»).

Nella prefazione di *Six Years*, Lippard esprime la stessa volontà di superamento, spiegando al lettore che il libro che ha in mano è scritto da un punto di vista prettamente personale, un punto di vista fenomenologico anziché storico. Scorrendo le prime pagine del volume, appare chiaro che questa modalità di racconto diretto, non istituzionale, fosse la risposta all'inizio di

² L. Lippard, J. Chandler, The Dematerialization of Art, «Art International», 12:2, febbraio 1968, pp. 31-36.

³ «Ecco che serve a questi artisti qualcosa che crei un vincolo tra l'opera d'arte e il documento che ne riproduce l'idea sul quale essi appongono la loro firma. Il vincolo tra l'opera e il documento diviene indissolubile perché è impossibile individuare l'opera senza il certificato che la identifica. E così, negli Stati Uniti, si vedrà a breve, l'artista e il gallerista Seth Siegelaub propone un contratto unito, nel senso di materialmente appiccicato, all'opera riproducibile e non firmata, una sorta di sigilli di garanzia di autenticità e tutelabilità». A. Donati, *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè Editore, Milano, Bicocca- Università degli Studi di Milano, p. 61.



una mobilità che si era in corso, ma viaggiava ancora molto lentamente. Mentre la domanda arrivava a una velocità «divoratrice», come la definisce Lippard, la produzione artistica e le teorie non riuscivano a tenere questo ritmo. Oltre a questo, è da tenere presente che la rete di trasmissione non era quella di oggi: negli altri paesi le informazioni arrivavano in ritardo, il tempo di venire aggiornati e le notizie erano già state 'annacquate'. I libri di Lonzi e Lippard cercarono di porre rimedio a questa problematica. Togliendo ogni filtro e schematismo accademico, trasmettono le fonti in maniera diretta. Questa, secondo Lippard, era l'unica soluzione possibile per portare rispetto, oggi, all'arte: interpellare direttamente gli artisti allontanando ogni tipo di criticismo, di cui non si sentirebbe la mancanza, e che conduce solo a risultati negativi, come all'estrema semplificazione o all'errata comunicazione del messaggio originario.

MATERIALIZZAZIONE – SMATERIALIZZAZIONE – NEO-MATERIALISMO

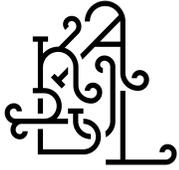
Nel libro di David Balze, *Curatori d'assalto*,⁴ pubblicato in italiano pochi mesi fa grazie a Johan&Levi, la nascita della figura del curatore e la sua reinvenzione sono fatte risalire al momento della propagazione della teoria della frammentazione, la proclamazione della scissione tra oggetto e idea nelle pagine scritte da Lucy Lippard. L'autore infatti parla di *Six Years* definendolo:

«uno dei più autorevoli testi critici sul periodo concettualista [...] compendio di esperienze salienti nella costellazione concettuale, il volume è stato curato e commentato da una delle prime curatrici di tipo contemporaneo, Lucy Lippard.

L'arte smaterializzata, o concettuale, è comunemente considerata l'estremo opposto del feticismo modernista e formalista, una reazione al progetto che Barr portò avanti al MOMA. L'avanguardia modernista giunse al capolinea, con sorpresa di molti, proprio quando l'istituzionalizzazione e la mercificazione dell'opera d'arte erano al culmine».

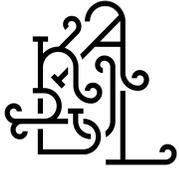
Seguendo le parole di Balze, possiamo dire che oggi assistiamo a un ritorno del feticismo. Addirittura i libri e i documenti, che un tempo erano rappresentazione della smaterializzazione dell'oggetto, vengono ora esposti sotto teca privati della loro utilità e fruibilità: oggi, infatti, tutta quell'attenzione all'effimero (la produzione di fanzine, fotografie,

⁴ D. Balze, *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, 2015.



poster, contratti, lettere, ecc.) è diventata attenzione per la loro oggettualità, il loro valore. Ne sono un esempio tutte le 'mostre di archivio' che proliferano negli ultimi anni: prima tra tutte quella tenuta al Brooklyn Museum di New York nel 2013 dal titolo *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Questa musealizzazione dei documenti che, aldilà delle mode, dimostra anche un'importante accettazione istituzionale e storica di questa tendenza, non è l'unica prova di un ritorno all'oggetto. Un esauriente testo di Joshua Simon, diviso e pubblicato in più parti su e-flux, passa in rassegna diverse epoche storiche, partendo dagli *object trouvé* di Picasso, per poi proseguire con i ready made, e arrivare al superamento delle teorie di *Six Years*. Superamento comprovato da un'analisi sul nostro comportamento nei confronti della merce, delle comodità che ci circondano, un vero e proprio attaccamento. Questa relazione totale con gli oggetti, secondo la corrente del New Materialism, legittimerebbe qualunque merce a essere definita arte, compresa la nostra spazzatura, come riporta il manifesto di avanguardistica memoria dal titolo *Object Manifesto* dell'artista Lior Waterman. In tale feticismo, che sfocia in quello che viene chiamato New Materialism, rientrano tutti quegli oggetti che vediamo esposti in maniera molto disinibita in gallerie e in manifestazioni internazionali, dove il messaggio principale non sembra essere quello degli artisti, né il risultato di un dialogo con il pubblico, quanto piuttosto un riconoscimento tanto istituzionale quanto autoreferenziale di questa 'roba' che fa parte della nostra quotidianità: «In a world overburdened with stuff, these objects give an object's account of what it means to be in the world. They suggest an understanding on the part of the commodity, rather than of humans, as a historical subject. This is no longer an object that the artist renders as art (i.e. readymade), but rather it is the exhibition format – as both the narrative display of artifacts and the institutional contract of that which is called art – that allows us to see these commodities as they truly are». ([Journal #23 - Joshua Simon - Neo-Materialism, Part Two: The Unreadymade](#))

L'analisi storico-artistica di Simon, come quella di Balze, fa perno su alcuni fenomeni economici che hanno indotto a una continua rivalutazione dell'oggetto. Nonostante questo punto di vista sia sicuramente interessante e per certi versi oggettivamente giusto, incentiva una visione univoca, materialistica sull'oggetto. Invece di dire che qualunque cosa che viene acquistato presuppone la messa in atto di un ready made, facendo così rientrare in questa



categoria anche un dipinto rinascimentale, perché non possiamo dire che un oggetto può essere considerato un medium quanto quello pittorico?

Per Sol

«Parlare di ciò che si sta facendo piuttosto che dell'opera d'arte che ne risulta, per tentare di sbrogliare i nodi del processo creativo, è, per molti versi, un problema comportamentale. Si deve considerare l'unione tra arte, scienza e personalità. Questa porta a fare una considerazione sul nostro rapporto totale con un'opera d'arte, nel quale spostamenti fisici portano a spostamenti concettuali, e dove il Comportamento è collegato all'Idea... 'Un organismo è più efficiente quando è a conoscenza del suo ordine interno'». – Roy Ascott, *The Construction of Change*, «Cambridge Opinion» 37 (gennaio, 1964).

NOTA DELL'AUTORE

(1973) *Six years...* è fondamentalmente una bibliografia e un elenco di eventi, organizzati cronologicamente. Ogni anno inizia con una lista dei libri pubblicati allora e dei pochi eventi generici che sono stati elencati in mesi specifici. L'elenco dei libri è seguito da un'analisi dettagliata mese per mese di periodici, mostre, cataloghi, e lavori in essi inclusi; simposi; articoli, interviste, e opere realizzate da artisti (in ordine alfabetico); infine articoli ed eventi generici – solitamente in questo ordine.

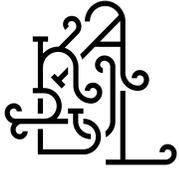
Tutte le informazioni effettive (bibliografiche, cronologiche, e generali) sono scritte in grassetto; tutti i materiali antologici (estratti, affermazioni, opere d'arte, simposi) sono in carattere romano; tutte le annotazioni dell'autore sono in corsivo.

Le seguenti abbreviazioni sono state utilizzate durante la stesura del testo: CAYC – Centro de Arte Y Comunicacion; APB – Art and Project Bulletin; Arts – Arts Magazine; NETCo. – N.E. Thing Co.; NSCAD – Nova Scotia College of Art and Design; MOMA – Museum of Modern Art; (Rep.) – reproduction.



(1996) Quando ho finito di scrivere *Six Years: The Dematerialization of the Art Object...* tra il 1972 e il 1973, ho descritto il libro nelle quasi 100 parole del titolo «...incentrato sulla cosiddetta arte concettuale, dell'informazione o dell'idea, con richiami ad aree vagamente definite quali il minimalismo, l'anti-formale, i sistemi, la land art e la process art...». Il manoscritto iniziale era circa il doppio rispetto al risultato finale (The Archives of American Art è in possesso del resto del materiale), e nonostante non sia stato pubblicato interamente ero convinta che nessuno l'avrebbe letto dall'inizio alla fine. Una volta uscito sono rimasta stupita nel sentire che alcune anime eccentriche non erano in grado di metterlo giù, e un sacco di gente sembrava esserne stata assorbita, come se si fossero collegati a una narrazione nascosta, che ho pensato potesse essere un segreto involontario. Dopo che il libro era uscito di stampa da oltre dieci anni è divenuto, ironicamente, un pezzo da collezione molto costoso, andando a braccetto con il destino dell'arte che illustrava.

Sono felice che Charlene Woodcock, editrice dell'University of California Press, abbia continuato a chiedermi di aiutarla nella ristampa di *Six Years*. La mia riluttanza era dovuta alla pigrizia, alla stanchezza nello scavare nel passato (che è diventato inspiegabilmente affascinante per troppi studenti universitari, per quanto gratificante possa essere) e alla pressione del lavoro di adesso, che mi ha sempre interessato di più. Tuttavia, sono costantemente colpita da quanto spesso i miei interessi di oggi – che comprendono il femminismo, la fotografia, l'arte pubblica e l'arte dei contemporanei nativi americani – richiamino eventi passati dell'arte concettuale. Si è trattato di un periodo molto più ricco di quanto chiunque di noi avrebbe mai potuto credere in quel momento. Guardando indietro a questo libro, rimango sempre stupita dalla densità e dalla diversità di genere/i.



PREFAZIONE

Dato che questo libro tratta di fenomeni molto diversi appartenenti a uno stesso lasso di tempo, e non un 'movimento', non esistono precise ragioni per motivarne le selezioni o le esclusioni, a eccezione dell'adozione di un metro di giudizio personale e di un metodo di categorizzazione idiosincratico che potrebbe avere poco senso per chiunque altro. Ho deciso di realizzare questo libro per mostrare la rete caotica di idee che erano nell'aria, in America e all'estero, tra il 1966 e il 1971. Dato che queste idee riguardano più o meno ciò che una volta ho definito come la 'dematerializzazione' dell'oggetto artistico, la forma di questo libro riflette intenzionalmente il caos piuttosto che imporne l'ordine. Dalla prima volta che ho scritto su questo argomento nel 1967 mi è stato spesso fatto notare che questo non fosse il termine più appropriato, perché, che si tratti di un pezzo di carta, o di una fotografia, si parla sempre di un oggetto, o un 'materiale', così come di una tonnellata di piombo. Giusto. Ma invece di cercare un termine più appropriato ho continuato a riferirmi al processo di dematerializzazione, alla de-enfatizzazione degli aspetti materiali (unicità, permanenza, qualità decorative).

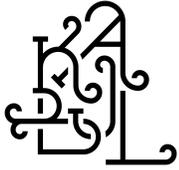
'Astrazione Eccentrica', 'Anti-Form', 'Arte Processuale', 'Anti-Illusionismo' e altre sono nate in parte come reazione contro la geometria industrializzata e la grande volumetria presente nella minimal art. Già il minimalismo era antiformale nel suo approccio non relazionale, nel suo insistere sulla neutralizzazione della 'composizione' e di altre distinzioni gerarchiche. Il presupposto di Sol LeWitt che il concetto o l'idea fossero più importanti dei risultati visivi del sistema che ha generato l'oggetto indebolì il formalismo insistendo per un ritorno al contenuto. Queste sue esaustive premesse riposero nuovamente le basi per un'arte di tipo sistematica, un'idea che ha comprovato con successo con i suoi disegni seriali, realizzati direttamente a parete seguendo specifiche istruzioni che lasciano spazio a infinite generalizzazioni o versioni. Altri artisti invece erano maggiormente interessati alle potenzialità dei materiali più che ai sistemi per determinare la forma del loro lavoro, che portò all'ubiquità di 'pile' temporanee di materiali intorno al 1968 (realizzate da artisti come Andre, Baxter, Beuys, Bollinger, Ferrer, Kaltenbach, Long, Louw, Morris, Nauman, Oppenheim, Saret, Serra, Smithson). Questo presupposto venne presto applicato su materiali effimeri come il



tempo stesso, lo spazio, i sistemi non-visivi, le situazioni, le esperienze non registrate, le idee non dette, e altre ancora.

Questo tipo di approccio verso i materiali fisici portò a stabilire direttamente un simile trattamento nei confronti della percezione, del comportamento e dei processi del pensiero in sé. In questo caso il metodo più efficace spesso era l'accentuazione o la riduzione di un contesto artistico, di una cornice artistica o di una consapevolezza artistica, cioè l'imposizione di una trama o di una sostanza estranea in situazioni o su informazioni pre-esistenti (ad esempio, Barry, Dibbets, Huebler, Oppenheim, Smithson, Weiner, e altri). L'aggiunta di accenti, piuttosto che la ricerca di una forma indipendente, ha portato dall'osservazione dell'oggetto all'annotazione dell'esperienza diretta ('Efemeralizzazione' è il termine che Buckminster Fuller utilizza per «la strategia della progettazione scientifica del fare sempre di più con sempre meno unità di energia, spazio e tempo»). La frammentazione si avvicina di più alla comunicazione diretta rispetto al tradizionale approccio di tipo unificato, caratterizzato da passaggi letterali superflui. La critica stessa tende a bloccare questi processi diretti e reattivi con informazioni irrilevanti, mentre la concisione e l'isolamento di molta arte riprodotta qui forza a dei salti mentali; questi a loro volta facilitano un'intensificata lucidità nei confronti di fenomeni sensoriali o visivi.

Vorrei che questo libro riflettesse sulla graduale de-enfatizzazione degli interessi scultorei, e così, con l'evolversi del libro, ho deliberatamente deciso di aumentare sempre più i lavori testuali e fotografici. Questo non per dire, ovviamente, che molti degli artisti che reputo interessanti abbiano smesso di lavorare con la scultura o la pittura, ma semplicemente che il fenomeno preso in esame in questo libro tende a escludere queste soluzioni. La propensione anti-individualista verso la forma (di nessun artista è possibile tracciare una crescita o un contributo sequenziale senza l'aiuto dell'indice), si spera condurrà a enfatizzare il tempo, la varietà, la frammentazione, e soprattutto la relazione reciproca. Infatti, ho inserito qui alcuni lavori perché mostrano connessioni o addirittura l'esplorazione di altri, altri lavori più solidi, ripetizioni di idee prese in considerazione da punti di vista molto diversi, e fino a che punto certe idee possono essere riprese prima che queste si esauriscano o diventino totalmente



assurde. In ogni caso, adoro l'idea di portare il lettore a costruirsi il proprio pensiero al momento del confronto con una così curiosa massa di informazioni.

L'arte proto-concettuale nella forma di 'arte di concetto' del gruppo Fluxus, dei lavori performativi e di body art del gruppo giapponese Gutai, degli Happening, della poesia concreta, molte performance e street works, e anche alcune notevolmente eccentriche dimostrazioni come l'uso del sistema postale di Ray Johnson o le tele esoticamente referenziali di Arakawa sono stati omessi in parte per necessità di spazio e in parte perché, caotico così come lo sono le questioni, queste sarebbero state ingestibili se non fosse stata mantenuta una certa somiglianza nel fine estetico. Questo non è un libro su tutta la dematerializzazione dell'arte, e la mia posizione è fenomenologica anziché storica. Probabilmente sono salva dicendo che, come di altre mostre che ho organizzato, nessuno a eccezione di me (e dei miei editori) leggerà interamente questo libro.

Dato che *Six Years* riguarda le idee che cambiano nel corso di un lasso di tempo, mi sembra giusto sottopormi alla stessa mancanza del senno di poi di quando gli artisti hanno espresso riserve dopo che gli ho chiesto il permesso di utilizzare vecchie opere o vecchie dichiarazioni. Pertanto i seguenti brani tratti da un'intervista del dicembre 1969 di Ursula Meyer con me, non sono stati rivisti in base a quello che penso ora, rimanendo così come le cose sembravano allora. La postfazione presenta alcune contraddizioni.

Lucy Lippard: Molto di questo business riguardante l'arte oggettuale e l'arte non oggettuale sta diventando molto confuso. Le persone lo usano come un giudizio di valore. "è ancora un oggetto", o "ha finalmente superato l'oggetto". Non è realmente importante quanta materialità ha un lavoro, ma cosa un artista sta facendo con questo.

Ursula Meyer: Ma io credo che sia veramente ovvio che ciò che concerne l'oggetto sia l'argomento fondamentale di ciò che sta accadendo negli ultimi anni.

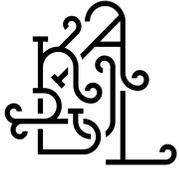
L. L.: Probabilmente è tipico della prima metà del ventesimo secolo. Le tele di Ad Reinhardt, ritraenti sempre quadrati neri e realizzate nel 1960, sono state il vero punto di cesura. Adesso,



io credo che gli oggetti abbiano aperto là dove il business dell'andare 'al di là' di ogni cosa è meno importante. La frammentazione è così ovvia. Ci sono maggiori possibilità per le persone di fare quello che vogliono senza doversi misurare con lo standard di 'advance' Greenberghiano, o con lo standard di chiunque altro... è strano che Reinhardt sia tanto in relazione con molta della nuova arte, perché questi artisti spesso a fanno arte attingendo da esperienze di vita genuine, mentre Reinhardt era sicuro che l'arte non dovesse riguardare niente se non l'arte in sé. Doug Huebler vede la connessione tra il suo lavoro e quello di Reinhardt nel modo in cui egli ha imposto una cornice artistica alla vita. In un certo senso, chiunque scatta una foto sta imponendo alla vita delle figure geometriche. La maggior parte degli artisti che sono chiamati ora 'concettuali' realizzavano tra il 1967 e il 1968 lavori 'minimali'. Weiner e Kosuth, un po' meno forse Barry e Huebler, si sono molto focalizzati su un'Arte che mantiene una consistenza o una coerenza. Loro lavorano con una linea di pensiero dritta e definita ed escludono molto più di ciò che essi comprendono, che è fondamentalmente un punto di vista formale o strutturale. Morris, Baxter e Naumann arrivano a essere più vicini a un punto di vista Dada-Surrealista, un approccio di accettazione più che di rifiuto. Questo tipo di divisione è sempre esistita, come era solita essere la vecchia divisione classico-romantico, ma nel corso degli ultimi due anni questi termini sono diventati abbastanza irrilevanti, o confusi. Barry, per esempio, è allo stesso tempo un artista veramente classico e veramente romantico. La frattura, che spesso è molto sottile, arriva dall'accettazione o dal rifiuto della molteplicità di materiali non artistici, oppure nel caso di Barr, Huebler e Weiner, che attingono da situazioni non artistiche e immateriali, è l'imposizione di un sistema chiuso invece che aperto. Barry non 'rivendica' tutti i fenomeni fisici, come magari farebbe Ian Baxter; seleziona le sue serie di lavori molto severamente, anche quando non riesce a riconoscere o nominare i fenomeni ma può soltanto imporre condizioni su di essi. Fondamentalmente è una questione di grado di accettazione.

U. M.: Pensi che l'arte visiva possa finalmente funzionare in un contesto diverso?

L. L.: Sì, ma c'è bisogno di un processo educativo immenso per fornire alle persone fin dall'inizio gli strumenti per guardare le cose, senza dover dire loro di osservare nel modo in cui lo fanno gli artisti... Alcuni artisti ora pensano che sia assurdo riempire il loro studio con



oggetti che non saranno mai venduti, e stanno provando a comunicare la loro arte con la stessa rapidità con cui viene realizzata. Stanno pensando a modi di rendere l'arte ciò che vorrebbero che fosse nonostante la sindrome di velocità divoratrice. Questa velocità non è solo da tenere in considerazione, ma da utilizzare.

U. M.: Cosa pensi della modalità con cui i giornali si sono occupati della nuova arte?

L. L.: Per la maggior parte non se ne è occupata, e neanche ha accennato all'idea che le idee possano essere arte. Hanno soltanto iniziato a realizzare che dovranno trattare seriamente questa nuova arte. Generalmente, sembra che gli artisti siano molto più intelligenti di coloro che ne scrivono e che l'assenza di un commento critico non venga rimpianto... Se il *Time* o il *Newsweek* fossero più precisi, sarebbero state migliori riviste di arte che la maggior parte delle altre riviste di arte. Il loro problema è che fanno circolare notizie non corrette o estremamente semplificate. Se si rispetta l'arte, diventa più importante comunicare le informazioni che la riguardano in maniera precisa piuttosto che criticarla. Probabilmente il modo migliore per farlo è attraverso gli artisti. Facciano in modo che il lettore possa farsi una propria idea riguardo a fino a che punto l'artista si sta sbilanciando. Questa modalità che loro hanno di guardare al loro lavoro permette di avere notizie di prima mano anziché di seconda.

U. M.: Ritieni che l'impatto di ciò che sta accadendo adesso – con l'arte concettuale e quello che io definisco come altra cultura – questo impatto stia per raggiungere il cosiddetto mondo dell'arte, le gallerie, i musei? Cosa credi possa cambiare?

L. L.: Purtroppo non credo che avverranno molti cambiamenti imminenti. Ritengo che il mondo dell'arte probabilmente sarà capace di assorbire l'arte concettuale come un qualsiasi altro 'movimento' senza prestargli troppa attenzione. L'establishment dell'arte dipende molto dagli oggetti che possono essere comprati e venduti e non mi aspetto che cambieranno le cose per un'arte che si oppone ai sistemi predominanti. Ogni volta che tengo una lezione e inizio a parlare sulle possibilità della no arte e della non-arte in futuro, devo ammettere che sto iniziando a essere capace di dire che gli artisti sono ovunque. Forse un'altra cultura, una nuova rete nascerà. Già è chiaro che ci sono differenti modi di vedere e di pensare le cose all'interno



del mondo dell'arte, così com'è ora, anche se non chiaramente come lo è la tradizionale dicotomia di New York tra 'uptown' e 'downtown', ma vi ha qualcosa a che fare.

Una delle cose più importanti riguardo la nuova de-materializzazione dell'arte è che questa fornisce un modo per tenere l'egemonia del potere fuori da New York, portandola in giro ovunque un artista senta il bisogno di essere in quel momento. Molta arte oggi viene trasportata dall'artista, o nell'artista stesso, invece di essere annacquata con mostre che circolano in maniera tardiva o attraverso le attuali reti di informazione come la posta, i libri, il telex, il video, la radio, ecc. L'artista sta viaggiando molto di più, non per fare giri turistici, ma per portare fuori il suo lavoro. New York è considerata il centro per gli stimoli che ci sono qui, dai bar alle discussioni nello studio. Anche se portiamo le opere d'arte fuori da New York, anche se gli oggetti viaggiano, loro da soli non creano quegli stimoli che hanno in combinazione con il contesto. Ma quando gli artisti viaggiano, che gli piaccia o no, le persone vengono esposte direttamente alla loro ricerca, alle idee che ci sono sotto, in una situazione più realistica e informale... Un'altra idea che è sorta recentemente e che ritengo molto interessante è quella del vedere il lavorare dell'artista come l'interruzione di un dispositivo, una scossa, nell'attuale sistema sociale. L'arte è sempre stata così, in un certo senso, ma John Latham e il suo gruppo di Londra APG, tra gli altri, stanno provando a farlo in maniera più diretta.

U. M.: C'è uno strano risveglio in Europa adesso.

L. L.: Potrebbe essere considerata più fertile per le nuove idee e le nuove modalità in cui viene propagata l'arte rispetto agli Stati Uniti. Certamente lo è rispetto al Canada. Charles Harrison ha precisato che Parigi e altre città d'Europa sono nella posizione in cui era New York intorno al 1939. Esiste un sistema di gallerie e musei, ma è molto noioso e irrilevante per la nuova arte che ritiene che questo possa essere bypassato e che nuove cose possano essere realizzate riempiendo gli spazi. Mentre a New York l'attuale sistema galleria-soldi-potere è talmente potente che sarà molto difficile trovare un'alternativa. Gli artisti che stanno provando a fare dell'arte non oggettuale stanno proponendo una soluzione drastica al problema che gli artisti vengano venduti e comprati così facilmente, così come la loro arte.



Dio solo lo sa che non è che gli artisti che realizzano oggetti convenzionali lo vogliono di più rispetto agli altri, ma il loro lavoro purtroppo si presta più facilmente ai dispositivi di marketing capitalisti. Le persone che comprano un'opera d'arte e non riescono ad appenderla o metterla nel loro giardino sono meno interessate alla proprietà. Loro sono possessori quanto i collezionisti. Questo è il motivo per cui tutto sembra così inapplicabile ai musei, perché i musei sono di base acquirenti.

U. M.: Questa parola 'idea' contraddice ogni sorta di establishment accentratore. Potresti avere più idee fondamentali pensate da artisti viventi invece che da una sciovinista azienda dell'arte.

L. L.: Sì, sono diventata politicizzata grazie a un viaggio in Argentina nell'autunno del 1968, quando ho parlato con artisti che credevano immorale fare arte in una società come quella che c'era lì. Mi è chiaro che oggi ogni cosa, inclusa l'arte, esiste all'interno di un contesto politico. Non intendo che l'arte debba essere vista in termini politici, né che appaia politica, ma la maniera con cui gli artisti trattano la loro arte, il luogo in cui la realizzano, le opportunità che hanno per crearla, come la mostrano e a chi – è tutto parte di uno stile di vita e una situazione politica. Diventa una questione di potere degli artisti, di artisti che ottengono abbastanza solidarietà da non essere alla mercé di una società che non comprende cosa stanno facendo. Io credo che è su questo che un'altra cultura, o una rete alternativa di informazione, dovrebbe puntare – in questo modo possiamo scegliere come vivere senza bisogno di fuggire dalle nostre convinzioni.