

Alcuni manifesti politici

(E alcune questioni da essi sollevate intorno all'arte e alla politica)

LUCY R. LIPPARD

I Fin dai tardi anni 1940, quando Motherwell e Rosenberg annunciarono che «l'impegno politico nel nostro tempo significa niente arte, niente letteratura» (1), c'è stata confusione tra gli artisti americani contemporanei riguardo al grado e al genere delle loro responsabilità politiche. Persino nel gruppo degli attivisti c'è dissenso su quanto, se possibile, definisca la protesta o anche la politica rispetto all'arte. In una riunione tenutasi l'anno scorso a New York in Artists Space (gli artisti partecipanti erano Haacke, Andre, Spero, Stevens, Baranik e Edwards), era più o meno sottintesa la premessa che l'arte viene prima e la protesta poi e che infine l'arte non è vera protesta perché ha un pubblico limitato.

Sono così pochi gli artisti americani che si concentrano su un contenuto politico che il campo di indagine più accessibile all'analisi è quello dei manifesti politici. A questo proposito un ottimo spunto ci viene fornito dalla mostra di un decennio di manifesti politici americani tenutasi la scorsa primavera a beneficio dei detenuti dell'Attica accusati di aver partecipato alla rivolta della prigione del 1971. Il mondo dell'arte è notoriamente focalizzato su se stesso, e la storia ha dimostrato che gli artisti, in gruppo o singolarmente, scendono dalla loro torre di avorio in strada (o anche a fare dei manifesti) solo quando la situazione è veramente drammatica, come nel 1970, quando lo sciopero dell'arte contro Kent State, Jackson State e Cambogia produssero in New York un'attività politica come non si vedeva fin dagli anni '40. Anche allora la risposta dell'artista alla catastrofe esterna venne riflessa nella politica interna del mondo artistico, presumibilmente in riconoscimento dell'importanza degli artisti nell'arena internazionale. Ci si aspetterebbe che l'artista, messo sul chi vive, si dimostri particolarmente abile nella protesta visiva, ma i limiti e convenzioni del mondo dell'arte sono in genere troppo forti per la coscienza dissidente. Un sacco di buone intenzioni hanno lastricato la via di ritorno a musei, riviste e centri di mercato. David Kunzle ha fatto notare come persino molti manifesti d'artista sembrino sfidare solo le forme in cui viviamo e non le idee. E' difficile per un artista americano far parlare la sua (sic) rabbia. La sua collera viene considerata a livello di accesso d'ira o pagliacciata; il suo sde-

gno come il capriccio di un bambino a cui è permessa ogni cosa, sempre che i genitori restino in controllo della situazione (2).

Alla mostra per l'Attica (e ad altre simili), parteciparono artisti sia figurativi che astratti, gli uni non meglio preparati a questo compito degli altri. Molti artisti apparentemente trovano impossibile estendere il loro stile ben individuabile ad un'immagine che trasmetta un « messaggio » preciso; sono spesso artisti meno conosciuti, e fotografi e designers, con immagini pubbliche meno note da difendere, a produrre i lavori più duri. Non si tratta di mettere in dubbio la buona volontà e l'impegno profondo della maggior parte dei posters politici ma l'estetica è necessariamente quella pubblicitaria (una buona propaganda richiede una buona sensibilità di mercato) che risulta ostica all'educazione tradizionale dell'artista. Gli artisti che lavorano in gruppo hanno meno problemi di vanità, come hanno provato i manifesti bianchi e neri, semplici e grafici, anche se prevedibili, in pieno stile anni '60 del gruppo A.R.T.; o il classico manifesto del massacro Mylai « And Babies? And Babies » disegnato anonimamente da membri della Art Workers' Coalition nel 1969 e distribuito in tutto il mondo da una rete di artisti dopo che il Museo di Arte Moderna non mantenne la promessa di distribuirlo.

La doppia foto-protesta di Jeff Schlaner riprende questa tecnica ironica di domanda e risposta, mostrando il braccio di un uomo con giacca e camicia che tiene un accendino sotto una tenera piccola mano (« Would you burn a Child? »), e un bambino vietnamita sfregiato dal napalm (« When Necessary »). Altri in questa mostra che funzionavano: uno dei brutali « Advertisements for War » di Iain Whitecross — un fumetto con il doppio ritratto di un torreggiante Westmoreland e di un piccolo Thieu in posizione di attentati (« It's the Little Things That Make us Big »); i puzzles di parole frastagliati di Faith Ringgold sul tema essere nero, essere una donna, essere qui, soprattutto la sua mappa degli « United States of Attica » con dettagli di atrocità contro il terzo mondo in ogni stato. Le « World maps » di Oyvind Fahlstrom, strani fumetti arrabbiati che sacrificano l'impatto immediato o « da manifesto » ad un commento incisivo. Tra i pochi manifesti femministi alla mostra per l'Attica c'erano di Martha Conner O'Connor e di Joreen « Santa Claus Must Have

Been A Woman; Who Else Would Have Done So Much For So Little?»; « Pink » di Sheila de Bretteville — una impressionante casa con una pallida grata ed un'unica nota delicata (Pink isn't pale anything); « Scratch Pink and it Bleeds », e « Red Flag » di Judy Chicago, un fotolito di una donna nuda dalla vita in giù che sta togliendosi un tampax sporco di sangue — un'immagine naturale significativamente molto più impressionante per la maggior parte del pubblico di tutti i bambini bruciati e dei cani da assalto. Non per caso, il manifesto più popolare della mostra, a ricordarci che i manifesti in America sono spesso più commerciali che politici, era lo svampito « High! I'm Abbie. Fly Me to Miami!!! » (e alla convenzione democratica del 1972) di Abbie Hoffman.

Sembra che in genere esistano due approcci ai posters politici da parte delle « belle » o « alte » arti: « La mia arte è la mia politica » (che significa usare la propria immagine magari con l'aggiunta sbadata di parole appropriate; vuol dire anche, l'arte è al di sopra o al di sotto di tutto); e l'approccio « impegnato », che richiede un simbolismo più leggibile e troppo spesso banale. Gli organizzatori di mostre di beneficenza, politicamente impegnati sui contenuti ma presenti per raccogliere denaro per la causa, possono essere ambivalenti nei riguardi del primo ma sempre grati a una risposta spontanea alla richiesta di donazioni. L'Attica Defense Fund è stata quindi fortunata ad avere un poster di Frank Stella che, pur non essendo che un'eco delle sue prime astrazioni in bianco e nero, aveva un nome, vendeva, e forse coincidentalmente, poteva essere visto come una finestra sbarrata e il labirinto senza uscita di questa società. Il che è più di quanto si può dire del poster di Alexander Calder per il gruppo di amnistia « Safe Return », che è probabilmente ancora più vendibile, se pur incongruamente allegro.

I manifesti di artisti famosi sono molto richiesti, sempre che il marchio di fabbrica sia ben in vista. Lo stile vende meglio della sincerità.

La maggior parte di questi manifesti d'artista sembra più essere fatta per i muri di case borghesi o per stanze di studenti che per essere portata in dimostrazioni, sbattuta sui muri delle fabbriche, letta in strada. Anche se i negozi e le mostre di posters continuano ad avere un ruolo nella controcoltura, pre-



Q. And babies? A. And babies. Courtesy Artworkers' Coalition.

dicano troppo spesso ai convertiti, all'interno delle strutture più reali e sperimentate, anche se bisogna dire che la familiarità non è necessariamente una debolezza; ovviamente i criteri esteticamente « progressivi » o « lineari » del mondo dell'arte non possono essere legittimamente applicati all'arte politica. Le denigrazioni dei manifesti come *arte* squallida, o « è stato fatto prima », stanno ad indicare una ingenuità contestuale piuttosto scioccante, come molte dichiarazioni teoretiche illeggibili, popolari in gruppi concettuali pseudo-marxisti e maoisti. Il formale significa un ritorno agli anni '30 e '40 e così pure alla pop art, e allora? E' ancora difficile all'artista che appartiene al mondo dell'arte capire che il punto è la comunicazione e che al di fuori del mondo artistico nessuno conosce o si preoccupa.

Uno dei problemi più grossi è che è molto raro per gli artisti professionisti lavorare *con* una comunità o un gruppo di interesse per studiare un manifesto significativo a un pubblico specifico non specializzato. I manifesti diventano più preziosi quando al servizio di e letteralmente *nelle* mani di gruppi a cui le proprie necessità realpolitiche sono molto più chiare di quanto possano esserlo all'artista di per sé. Per esempio, il Progressive Art Movement in Adelaide, Australia, come il Rosario Group in Argentina verso la fine degli anni '60, sta cominciando a lavorare con i sindacati e gli operai delle azien-

de automobilistiche, per concentrarsi e protestare contro l'influenza degli Stati Uniti, la loro presenza e basi militari e in genere per il formarsi di una coscienza politica. Alcuni anni fa, ho chiesto a circa 100 artisti di New York, conosciuti e non, di fare dei posters contro la guerra. La risposta fu buona e la raccolta di progetti, sempre in aumento, fu esposta varie volte come « The « The Collage of Indignation II » (3). Pareva un progetto interessante — l'unica volta che un numero elevato di artisti americani abbia rivolto le proprie energie ad un comune tema politico. Si pensava di vendere i progetti originali al loro caro prezzo di mercato e di usare il denaro per stampare i posters da vendere poi a prezzo molto basso. Ma successi che non si riuscì a vendere i progetti (il perché non l'ho mai capito, dato che si tratta di pezzi unici nella maggior parte dell'opera omnia di famosi artisti) e che infine un solo poster venne realizzato — non a basso prezzo — una bella stampa collage di Rauschenberg con un'area bianca centrale riservata ad ogni acquirente che doveva attaccarci un titolo di giornale che riguardasse la pace, realizzando così un'opera d'arte potenzialmente unica.

Ma anche se ci fosse stato il denaro sufficiente per realizzare più progetti, sarebbero pur sempre rimasti nell'ambito del mondo artistico. La maggior parte di quei posters diventava efficace solo se si era a conoscenza dello stile

personale dell'artista che lo aveva studiato. Dal momento che i loro lavori mi erano familiari molti di essi mi colpirono: la Dichiarazione di Indipendenza di Andre con le parole cambiate a rendere l'America l'oppressore, la dichiarazione semplice e diretta di LeWitt, il « Pease- » con errore di ortografia di Ryman, il tenero « A Woman Dreams of Peace » di Hall, il bambino triste a matita di Katz, la natura morta avvelenata di Strider, il capannone bruciato del Kent State di Smithson, e così via. Funzionavano come arte e come « buone idee ». Come propaganda politica la maggior parte faceva schifo.

Qual'è dunque il rapporto tra arte e politica? (4)

II

Naturalmente la maggior parte del mondo dell'arte pensa che non esista rapporto. Posso capire che l'arte di uno non debba aver a che fare con un tema politico, sempre che si sia sufficientemente onesti da non dichiarare « la mia arte è la mia politica », ma non riesco a capire l'idea per cui gli artisti non dovrebbero avere opinioni politiche e responsabilità politiche. Funziona anche per gli architetti? E scrittori e minatori e ballerini e spazzini? Chi *dovrebbe* avere opinioni politiche? Solo i politici? E' una gran cosa se solo essendo un artista ti puoi sottrarre alle tue responsabilità sociali. Fa buon gioco a chi si trova a proprio agio solo *con* e può solo trarre vantaggio *da* un'arte che

mantiene lo status quo. Ad Reinhardt, che dipingeva unicamente « per l'arte » fu nondimeno uno dei pochi artisti di New York che continuò a preoccuparsi seriamente, durante la sua vita, della moralità del mondo e del mondo artistico (*). Mi piace la dichiarazione di Carl Andre che « la vita è un anello tra l'arte e la politica » (5).

Cosa intendi per politica?

Parecchie cose. Oggi sembra implicare una politica « radicale ». La politica conservatrice alla base dell'intero mondo artistico internazionale è così penetrante, così scontata, che non è neppure considerata « politica ». Ma molti artisti che si dicono marxisti sono interessati in teoria e del tutto fuori fase nell'applicarla alla loro situazione di artisti in una società capitalista. Arte politica significa anche organizzazione e sviluppo di una comunità, lavorare con gente per cui normalmente l'arte non significa niente, lavorare con loro nel loro contesto piuttosto che in un contesto artistico. Un artista « politico », meno direttamente, può anche essere uno il cui lavoro non sia apertamente politico ma inserito nel sistema, ma che



Mandy Martin, *Progressive Art Movement*, Adelaide, Australia.

« ed anche se ti dicono che non siete mai state così bene, è ancora uno slogan di chi ancora sta meglio di te ».

Sì. E' stata una enorme presa di coscienza per il mondo artistico, anche per quelli che avevano paura di avvicinarsi alla Coalizione o che provavano repulsione per i suoi eccessi. Prima del 1969, erano molto in pochi ad essere consapevoli che gli artisti avessero dei diritti civili; pochi sapevano come la struttura politica del mondo artistico influenzasse l'arte, o rapportavano l'arte alla politica della vita reale. Pochissimi erano consapevoli del coinvolgimento economico delle istituzioni artistiche e dei loro amministratori in cose come le guerre e colpi militari e sfruttamento in tutte le parti del mondo — e come tutto questo si riflettesse nel concetto insidioso dell'oggetto d'arte come prodotto.

Prima della fine degli anni '60 il mondo artistico era una piccola isola sicura e superiore costruita sulla « qualità », sull'« estetica » e sui media senza connessione apparente con la bassa vita esterna che la aveva creata. Dopo la Coalizione, in meglio o in peggio, artisti e lavoratori dell'arte fanno in che razza di merda siamo tutti coinvolti. Siamo ora costretti a riconoscere questo coinvolgimento, non importa con quanta forza resistiamo ai cambiamenti o difendiamo il nostro diritto di partecipazione. O forse va meglio dire competere. E' vero che la conseguente demoralizzazione ha creato un'atmosfera in cui vivere è piuttosto orrendo, ma almeno è una atmosfera fondata sulla conoscenza e non sull'ignoranza. Ci sono sempre più persone che pensano a questi problemi: che rapporto c'è tra l'arte e il resto del mondo? E' mitologia o ideologia o spettacolo o decorazione o provocazione? Max Kozloff e Eva Cockcroft hanno scritto articoli che hanno fatto aprire gli occhi su come l'arte è stata usata dalla politica estera degli

Stati Uniti (6). La tardiva enfasi politica del gruppo Art & Language è anche sintomatica. Ora bisogna che da questa consapevolezza nasca qualcosa. Anche se so che siamo in qualche modo intrappolati nell'abisso capitalista in cui operiamo, non riesco a credere che tale incomoda consapevolezza non finisca per produrre dei cambiamenti-reazioni, riforme, o ribellione.

Esistono diversi livelli di coscienza? Cose che continuano ora?

Sì. Una cosa da cui molti prendono l'avvio è il fatto che pochissimi artisti o scrittori si preoccupano di come il loro lavoro venga usato, o malusato. Può essere una cosa di piccola importanza, come il modo in cui un lavoro è incorniciato o appeso o fotografato, o in che contesto estetico viene mostrato, o l'impiego dell'Artist's Rights and Sales Agreement (7). Censura, sessismo e razzismo dovrebbero essere combattuti ovunque sia possibile. Anche i lavori politicamente orientati non dovrebbero apparire in certe situazioni. L'uso dell'arte come propaganda da parte del governo nelle ambasciate statunitensi all'estero e nelle agenzie di informazione, il fatto che sia ristretta ad un pubblico limitato e indifferente, che sia proprietà di individui, società o istituzioni i cui valori sono opposti a quelli dell'artista, la partecipazione in mostre internazionali tenute in paesi in cui dominano censura, tortura e imprigionamento politico — di tutto questo dobbiamo essere consapevoli. Una volta che abbiamo cominciato a pensare, ci rendiamo conto di quanta responsabilità per quanto abbiamo prodotto possiamo effettivamente controllare. Questo si riferisce all'oggetto ma anche all'artista. Se l'arte è veramente un riflesso inseparabile ed impegnato degli interessi più

Ad Reinhardt, Manifesto contro la guerra eseguito per Artists & Writers Protest, 1967, (due cartoline via aerea). Foto Charles Simonds.



Ian Whitecross, serie di *Advertisements for War*, 1974, serigrafia, cm. 57 x 72. « Sono le piccole cose che ci rendono grandi ».

appoggia la sinistra, fa beneficenza, lavora per il femminismo o per i diritti civili degli artisti — un artista che abbia una coscienza sociale.

C'è infine la « politica artistica », che comprende le varie proteste interne, tutti i patteggiamenti e le leccate di culo. Io distinguerei tra politica attiva e passiva, tra ipocrisia e attivismo. Essere contro lo status quo ed essere per un cambiamento non sono sempre la stessa cosa.

Pensi che l'Artworkers' Coalition (attiva in New York City dal 1969-71) abbia ottenuto un qualche risultato?

(*) DATA n. 10 (inverno 1973) riproduzioni di alcuni dei *Cartoons* di Ad Reinhardt dedicati al mondo dell'arte a New York e alla storia dell'arte. (Nota dell'editore)

parte. Vorrei che ci si liberasse di quel paternalistico processo per cui a ognuno viene comunicato, attraverso i media, « Abbiamo deciso che devi apprezzare ed ecco qui (generalmente alcuni anni dopo). Cosa? Non ti piace? Non hai gusto! ».

Come pensi che cambierebbe l'arte se accadesse tutto questo?

Non si possono fare previsioni formali. L'arte sarebbe pur sempre l'inaspettato risultato di imprevedibili sensibilità — o forse il prodotto di una sensibilità collettiva. Gli « stili » possono anche non mutare tanto, ma si restituirebbe significato a quella che è diventata per tutti, tranne che per pochi brillanti, fortunati e/o inaccessibili, una professione virtualmente priva di significato a tutti i livelli tranne che a quello più carrieristico. Quando gli artisti lavorano al di fuori di gallerie e musei, uno dei risultati è in genere il crollo delle idee convenzionali sulla natura e funzione dell'arte, un crollo dei criteri con cui l'arte è stata tanto tempo « giudicata » dall'élite. Parlo della possibilità che « buona » arte sia una arte che comunichi piuttosto che un'arte che superi i tests di direttori e curatori per l'attrazione che esercita solo su altri specialisti. E della possibilità che il tanto deriso pluralismo sia effettivamente una condizione naturale e salutare per l'arte in una società pluralistica, molto più democratica di movimenti di punta.

Le mie esperienze con pubblici diversi da quello artistico mi hanno convinto che il gusto degli uomini e delle donne di strada non è ristretto a ballerine e a tramonti da tavola calda, ma variato in sfumature, ambiente e associazioni quanto quello del normale pubblico artistico. Forse anche di più, dato che l'attuale pubblico ha la tendenza ad aspettare che gli esperti gli dicano cosa deve amare. Il salto dall'avanguardia alle masse può risultare più facile di quello dall'avanguardia all'alta borghesia accademica e professionale, per cui l'artista preferito è tradizionalmente Andrew Wyeth, o per quelli più hip forse Andrew Warhol. Dubito seriamente che la gente che legge *Vogue* abbia i miei gusti in arte, per non parlare di quelli di gente ancor più lontana da quel milieu. Non è per caso che tanti studenti e giovani artisti spendano tanta energia per cercare di rimettere assieme arte e vita. Questo impulso verso l'esterno ha meno a che fare con il modello storico di Dada, Duchamp, Rauschenberg, Warhol che con una reale necessità di collaborare, comunicare, corrispondere con altre persone. Questo non significa che non ci possa essere tra i due mondi una dialettica del genere di quella che Robert Smithson cercava di scoprire quando morì. Ma ci sono un sacco di artisti che hanno scoperto che un vecchio amico che fa l'inserviente ad una pompa di benzina, o una zia che insegna matematica al liceo, o un passante qual-

siasi hanno molta più penetrazione nei riguardi della loro arte di quelli che « ne sanno qualcosa ». Questo succede abbastanza spesso da darci da pensare.

Stai dicendo che tutti gli artisti dovrebbero servirsi di temi politici?

Un'arte politica non deve necessariamente avere un tema politico per avere un effetto politico, sempre che la motivazione sia una coscienza politica. Ho sempre considerato l'arte un importante elemento della società perché è potenzialmente provocatoria; fa pensare e sentire la gente in modo inaspettato, guardare in modo diverso alla vita reale. L'arte per « other than art's sake » « altro che arte », per prendere in prestito il titolo di un film di Peter Kennedy (10), è stata portata avanti da gruppi per lo sviluppo della comunità più che da artisti — sotto la forma di giardini, murali, centri di ricreazione. I murali barrio esistono come processo, come esperienza, catalizzatore ad

ta « arte pubblica » — da lavori stradali documentati con maggior precisione di quella con cui sono eseguiti, a enormi blocchi di acciaio sbattuti di fronte a banche o a palazzi di uffici — è in realtà solo un dito appena immerso nel mondo reale e poi subito tirato fuori per correre da riviste e gallerie a farsi battere sulla spalla. Non prova niente altro che una scoraggiante mancanza di impegno e la volontà di sfruttare un interesse genuino per un'arte che vada oltre, come i murali, o il lavoro di gruppi femministi che stanno cercando di sviluppare una nuova transclasse di pubblico tutto femminile.

L'arte femminista è arte politica?

Absolutamente. L'unico problema è, che cos'è l'arte femminista? E ne esiste molta in giro? Ci sono molte donne artiste che si sono riunite per inserire più donne nel sistema così come è. Ma se l'arte stessa, qualunque sia la sua « qualità », non è distinguibile da quel-



Protesta della Artworkers' Coalition in occasione dell'esposizione al MOMA della collezione Nelson Rockefeller, New York, 1971. Foto Mehdi Khonsari.

un'azione comunitaria cittadina, trasmettendo messaggi necessari su quanto deve essere fatto per rendere una zona più abitabile (in opposizione a proprietari che hanno abbandonato le case, tasse ingiuste, topi, mancanza di servizi pubblici, droga, ecc.). Pezzi meno permanenti ed eventi all'interno e all'esterno della comunità possono comunicare in modo più sottile il bisogno di cambiamento e occuparsi di problemi psicologici oltre che fisici. Il movimento murale è in effetti il più importante contributo di arte politica prodotto in America oggi e in gran parte non è opera di artisti. Forse il pericolo più grave è che questa idea di artisti che operino all'esterno del mondo artistico sia statica o che non maturi mai; che sia banalizzata, come già lo è spesso, in gesti pittoreschi il cui referente è il mondo artistico non un pubblico nuovo. La maggior parte della cosiddet-

ta prodotta dagli uomini e già nelle gallerie, e se la critica femminista non sviluppa dei nuovi criteri da applicare ai nuovi valori che stanno emergendo dalla politica femminista, le donne artiste saranno semplicemente assorbite dallo status quo. Mentre spero che la sempre maggior presenza di donne nell'establishment artistico ne stia lentamente mutando i valori, semplicemente per il fatto che le donne sono diverse dagli uomini, mi preoccupo che possiamo essere assorbite e malguidate prima di aver potuto strutturare saldamente un sistema che sia nostro.

Perché tante femministe, soprattutto sulla costa occidentale, restringono se stesse e la loro arte ad un pubblico femminile?

La maggior parte delle donne non si esprime ancora liberamente con uomini in giro. E dal momento che il mondo dell'arte è fatto soprattutto di uomini,

questo deve necessariamente influenzare anche l'opera — la ragione viene molto spesso neutralizzata. La maggior parte degli uomini non prende sul serio le donne artiste, a volte non le considera neppure persone complete. Chi diavolo può voler comunicare con una persona che non rispetta quello che hai da comunicare? Per adesso le donne hanno più cose da dire alle altre donne. Il separatismo del LA Women's Building era necessario ai contributi dati da quei gruppi. Le donne là si sono riunite in comunità ed è solo all'interno di gruppi o comunità che si porta a termine qualcosa di decisivo. Non abbiamo bisogno di un messia. So fin troppo bene quanto facilmente viene approvata ed eletta una voce isolata per o contro un cambiamento. Nel momento in cui ti si batte sulla spalla per il tuo dissenso, vieni assorbito e perdi la tua efficacia.

Sì. E la tua situazione? Come spieghi che continui a spingere gli artisti ad ab-

scorso perché i suoi direttori sono gli stessi che hanno posto la censura sulla mostra di Haacke. Sono ritornata da una delle riviste che avevo abbandonato dopo essere diventata femminista e dopo che la direzione è mutata, per assicurare la presenza di un maggior numero di donne in quella parte del sistema. Ma sono ancora più ambivalente verso quel livello della mia attività. Mentre sono profondamente convinta che le donne debbano avere tutte le cose che hanno gli uomini, anche quelle brutte, sono anche troppo consapevole delle trappole tese dal mondo artistico all'artista ambizioso. E le donne sono naturalmente altrettanto ambiziose degli uomini. Mi trovo nella curiosa posizione di chi apre delle porte e poi mette in guardia la gente contro il varcarle. Come critica non è affar mio dire agli artisti di non afferrare tutte le occasioni di fama e fortuna che si presentano loro, soprattutto se anche io vivo con lo stesso si-

vere polemiche una dopo l'altra che battano su orecchie che non sentono o già convertite. Uso la maggior parte di quell'energia che si protende all'esterno per un'enorme quantità di dibattiti aperti per il femminismo, parlando a studenti e gruppi femminili. Parlare e scrivere sono due media molto diversi e al momento trovo che parlare si adatta meglio di scrivere alla presentazione di idee politiche che non sono ancora perfettamente formate, idee che sono in realtà problemi di cui non conosco la risposta. Per cui *parlo* di questioni politiche e *scrivo* di « arte » (cercando in questo modo di portare un po' del mio stato mentale nel lavoro di ogni artista che mi attira per le sue qualità di apertura, sensuosità, integrità, consapevolezza femminile, ecc.). Ed è anche il motivo per cui scrivo questo articolo in formato « discorsivo ». E' tutto abbastanza contraddittorio e ne ho piena l'anima del dilemma che mi perseguita ormai da anni, ma fino a quando non riesco a trovare un'alternativa, o non la trovo qualcun altro, continuerò ad accanirmi contro i miei dubbi in privato ed in pubblico.

Lucy Lippard



La Placita, parco-giochi del Lower East Side, New York City. Iniziato da Charles Simonds in collaborazione con la Lower East Side Coalition for Human Housing, gli Associations of Community Service Centers e gli Young New Yorkers, 1972-75.

bandonare il mondo dell'arte e poi continui a scrivere per riviste che sono la spina dorsale dello status quo?

Non sono mai riuscita a far uscire nessuno per quel che ne so. Vorrei essere stata tanto efficace. Spero che gli artisti escano da questo centro a spirale perché, egoisticamente, non ne posso uscire prima che lo facciano gli artisti che ammiro e di cui scrivo. Ma d'altra parte non ho difese. Non so dove altro potrei andare. Le altre riviste sono anche meno interessate a questi problemi, e chiunque pubblici le mie cose è orientato specialisticamente come le riviste d'arte, anche se per ragioni diverse. Posso fare solo gesti negativi. Ho boicottato privatamente molte riviste di arte per mancanza di accordo sulla linea di condotta o in protesta per il loro altezoso trattamento di artisti e scrittori. Ho rifiutato di fare una conferenza su Max Ernst al Guggenheim l'anno

scorso perché i suoi direttori sono gli stessi che hanno posto la censura sulla mostra di Haacke. Sono ritornata da una delle riviste che avevo abbandonato dopo essere diventata femminista e dopo che la direzione è mutata, per assicurare la presenza di un maggior numero di donne in quella parte del sistema. Ma sono ancora più ambivalente verso quel livello della mia attività. Mentre sono profondamente convinta che le donne debbano avere tutte le cose che hanno gli uomini, anche quelle brutte, sono anche troppo consapevole delle trappole tese dal mondo artistico all'artista ambizioso. E le donne sono naturalmente altrettanto ambiziose degli uomini. Mi trovo nella curiosa posizione di chi apre delle porte e poi mette in guardia la gente contro il varcarle. Come critica non è affar mio dire agli artisti di non afferrare tutte le occasioni di fama e fortuna che si presentano loro, soprattutto se anche io vivo con lo stesso si-

stema. Alcune donne però hanno realizzato quanto può essere insoddisfacente il successo in un mondo alieno con una struttura di valori aliena. Sono quelle che rifletteranno nell'arte femminista un nuovo sistema di valori. Ma quello che saranno esattamente questi valori lo si può sapere solo in relazione ai bisogni di una nuova comunità — non l'attuale mondo dell'arte, che può dirsi una comunità solo in momenti di grande stress e crisi, quando temporaneamente la competitività viene messa da parte. E' un po' come se fossi pronta e vestita senza alcun luogo in cui andare. C'è molta arte che mi interessa a livello estetico — per lo più di donne — ma ben poca mostra segni di voler uscire nel mondo reale o di infondere nuovi valori. Scrivo di arte, dopo tutto, perché mi commuove e mi provoca, perché mi piace lavorare in quell'abisso tra il verbale e il visuale. Non mi piace scri-

Note

(1) Robert Motherwell e Harold Rosenberg, Editorial statement, *Possibilities*, v. 1, n. 1, inverno 1947-48, p. 1.

(2) David Kunzle, « Posters of Protest », *Art News*, febbraio 1972; vedere anche i cataloghi della mostra « L'Era di Johnson », La Pietra, Milano, 1968, e « American Posters of Protest 1966-70 », New School Art Center, New York, 1971.

(3) Il titolo è in omaggio al primo « Collage of Indignation » - the artists' peace tower in Los Angeles nel 1967.

(4) Questa prima sezione è una versione più ampia e riveduta di una breve recensione apparsa per la prima volta in anteprima sul numero 2 di *Seven Days*, 2 giugno, 1975. Da adesso in avanti sto intervistando me stessa.

(5) Carl Andre in « The Artist and Politics: A Symposium », *Artforum*, settembre 1970.

(6) Max Kozloff, « American Painting During the Cold War », *Artforum*, maggio 1973; Eva Cockcroft, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », *Artforum*, giugno 1974.

(7) Un contratto d'artista prodotto da Seth Siegelaub e Robert Projansky nel 1971; una versione condensata da Projansky è stata pubblicata nel 1975. Per copie e ulteriori informazioni contattare: Artists' Rights Association, 27 West 15th St., NYC 10011.

La versione completa è stata pubblicata, unitamente al modulo del contratto, su *DATA* n. 2, febbraio 1972. (Nota dell'editore)

(8) Irving Petlin, *Artforum*, symposium, settembre 1970.

(9) Vedi la rivista di A&L *The Fox*, vol. 1, 1975, e le discussioni e manifesto « politico » di Smith, Melbourne, Australia, 1975.

(1) « Other than Art Sake », un film girato da Peter Kennedy tra il giugno 1973 e il febbraio 1974 a Londra, Edinburgo, New York e Los Angeles, che presenta il lavoro di sette artisti « considerati un modello di arte che si riferisce al mondo oltre il suo ». Gli artisti sono Adrian Piper, Hans Haacke, Ian Breakwell, David Medalla, Charles Simonds, Steve Willats e Judy Chicago e Arlene Raven e studenti del Los Angeles Women's Building. Il film si può richiedere a P. Kennedy, 6/130 Victoria St., King's Cross, Sydney, N.S.W., Australia.