



HAL
open science

Galerie Documents d'artistes 4 : autour de l'article de Lucy. R. Lippard, ABSENTEE INFORMATION AND OR CRITICISM

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Galerie Documents d'artistes 4 : autour de l'article de Lucy. R. Lippard, ABSENTEE INFORMATION AND OR CRITICISM. Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja = Art and documentation, 21, pp.192-249, 2019. hal-03250728

HAL Id: hal-03250728

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-03250728v1>

Submitted on 4 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



GA
LE
RIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 4

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 4

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 4

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

W szczególnie napiętym kontekście społecznym i politycznym w Stanach Zjednoczonych (wojna w Indochinach i ruchy walczące o prawa obywatelskie), obieg materialnie niepozornych dokumentów, zwłaszcza druków, umożliwiony popularyzacją kserokopii w latach sześćdziesiątych, pozwolił zniwelować hierarchie w debacie o sztuce i społeczeństwie, co pociągnęło za sobą przekształcenia zarówno w praktykach artystycznych, jak i w sposobie uprawiania krytyki sztuki: taką tezę postawiła Marie Adjedj w pracy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Evelyne Toussein i obronionej na uniwersytecie Aix-Marseille w styczniu 2019 roku. W niniejszym, zaproponowanym i opracowanym przez nią artykule, został poddany analizie kluczowy dokument pochodzący z tego czasu: oryginalny przykład krytyki sztuki zredagowany z upoważnienia Lippard według jej instrukcji.

Przypomnijmy, że – *mutatis mutandis* – podobne przekształcenie, ale na wielką skalę, miało miejsce w szesnastym wieku w związku z wynalazkiem prasy drukarskiej z ruchomymi czcionkami, w następstwie czego powstała cała klasa małych druków: ulotek, afiszy, niskonakładowych pism periodycznych itp. Ale Reformacja spowodowała Kontrreformację, wraz z którą przyszły cenzura, represje, a nawet stosy: tak

przedstawia się historyczna dialektyka, oscylująca między konstrukcją systemów dominacji a dynamiką sił usiłujących się z nich wyzwolić, w czym decydującą rolę odgrywa swobodny obieg dokumentów. Oczywiście, nowe warunki materialne (prasa Gutenberga, kserokopia, internet...) nie są wystarczające do wytworzenia w społeczeństwie dynamiki sił demokratyzujących i dlatego Marie Adjedj wprowadza do swojej analizy cały wachlarz elementów ówczesnego kontekstu, pozwalających odtworzyć złożoność, wyjątkowość i bogactwo jego sensów. Podkreśla ona konieczność zdekonstruowania dyskursów dominacji dla zrozumienia znaczenia nowych zjawisk, w tym wypadku dyskursu krytyki sztuki, którego arbitralna władza opierała się, między innymi, na koncepcji twórczego geniuszu. Ten kontekst należy wziąć pod uwagę, by zrozumieć stanowisko Susan Sontag skierowane „przeciwko interpretacji,” o czym przypomina Marie Adjedj: interpretacja oznaczała wówczas uzurpację do posiadania prawdy o dziele i do oferowania jej tym, którzy go nie „rozumieli.” Zresztą makieta katalogu wystawy *Information*, w którym opublikowany został tekst Lippard, przeplatająca zdjęcia z bieżących zdarzeń z pracami artystów, pozwala ocenić skalę przemian, na jakie zanosilo się wówczas w relacjach między dokumentem a dziełem (albo tym, co zajęło jego miejsce).

Sposób pisania przyjęty przez Lippard w przedrukowanym tutaj tekście, który został zrealizowany na jej zamówienie według dostarczonych przez nią zasad, nie tyle odsyła do fragmentaryzacji pisma, co do jego odsubiektyw-

zowania; z tego punktu widzenia tekst Lippard brzmi jak echo pism Ada Reinhardta, złożonych często z kryptocytatów, albo benjaminowskiego projektu dzieła krytyki literackiej, które byłyby złożone jedynie z cytatów. Ale projekt Lippard nie zawsze był dobrze rozumiany i akceptowany a autorka była przedmiotem „gwałtownych ataków,” na przykład ze strony Mela Bochnera – jak przypomina Laurence Corbel – który dostrzegł w nim raczej „logikę promocyjną.”¹ Zarazem jednak krzyżujące się dyskursy tworzą „sieć” – to pojęcie zajmuje szczególne miejsce zarówno u Lippard, jak i – ogólnie – w intelektualnych debatach kontrkultury. Wszyscy wierzyli wówczas, że sieć umożliwi alternatywną wymianę informacji i dzielenie się alternatywnymi praktykami, co w konsekwencji pozwoli na wymknięcie się spod dominacji represyjnej władzy i jej cenzury. Ale ten sposób pisania pozwala także na krzyżowanie wiedzy już obecnej w tkance społecznej, zbyt często ignorowanej przez instytucje sztuki, ale także publiczność, wiedzy, która została sprawdzona w rozmaitych praktykach społecznych i politycznych. W latach trzydziestych i czterdziestych dwudziestego wieku Edmund Husserl uznał właśnie dewaloryzację tej potocznej wiedzy za jeden z decydujących czynników kryzysu zachodniej cywilizacji. Nie jest zaskakujące, że sztuka pracuje na rzecz przezwyciężenia tej sytuacji, bo jej kompetencje dotyczą doświadczanej zmysłowo wiedzy o rzeczywistości. Lippard pokazuje, że sztuka może uczestniczyć w konstruowaniu prawdziwie demokratycznego społeczeństwa, także w wymiarze dyskursywnym, co pozwala twierdzić, że stawką przemian sztuki, o jakich mówimy, jest przesunięcie koncepcji dzieła ze sfery odniesień zmysłowych do sfery dokumentacji. Artykuł Marie Adjedj prezentuje zarówno metodę jak i założenia polityczne, jakimi posługuje się Lucy R. Lippard, a tym samym stanowi wprowadzenie do lektury jej słynnej książki *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*.

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and managed the A4 Gallery in Łódź throughout the seventies. In 2012 *Art and Documentation* initiated a gallery dedicated to this figure. Since 2018 Leszek Brogowski has been the author of its program, and provides the biographical notes, editorial annotations and program texts printed here.

During a particularly tense social and political context in the United States (the war in Indochina and Civil Rights movement protests), the circulation of materially inconspicuous documents, especially prints, made possible by the popularisation of photocopying in the 1960s, helped to eliminate certain hierarchies in the debate on art and society, which attracted transformation in both artist making and the way of practicing art criticism: this is the thesis put by Marie Adjedj in her doctoral dissertation, written under the supervision of Evelyne Toussain and defended at the Aix Marseille University in January 2019. In this article, proposed and elaborated by her, a key document of that time is analysed: an original example of art criticism edited under the authority of Lucy R. Lippard according to her instructions.

Let us remind ourselves that - *mutatis mutandis* - a similar transformation, but on a larger scale, took place in the sixteenth century following the invention of the printing press with movable type, which resulted in the creation of a whole class of smaller prints: leaflets, posters, low-circulation periodicals, etc. But the Reformation soon occasioned the Counter-Reformation, and with it came censorship, repression and even the burning of both prints and people: this is the historical dialectic, oscillating between the construction of systems of domination and the dynamics of forces trying to escape from them, in which the free circulation of documents plays a decisive role. Of course the new material conditions (Gutenberg's press, photocopying, the internet ...) are not enough to create the dynamics of democratising forces in society, and Marie Adjedj introduces into her analysis many elements of the context that allow us to recreate its complexity, uniqueness and richness of meanings. It emphasises the need to deconstruct domination discourses in order to understand the significance of new phenomena, in this case the discourse of art criticism, whose arbitrary power was based, among other things,

on the concept of the creative genius. This context should be taken into account in order to understand the position taken by Susan Sontag “against interpretation,” as Marie Adjedj reminds us: interpretation signified claim to possess the truth about the work of art, and to offer it to those who did not ‘understand it.’ The layout of the catalogue of the exhibition *Information*, in which Lucy R. Lippard’s text was first published, its interweaving of photographs of current events with the artworks, allows the viewer to assess the scale of changes that took place at that time in the relations between the document and the work of art (or what took its place).

The method of writing adopted by Lucy R. Lippard in the text reprinted here, which was implemented at her request according to the principles provided by her, does not so much refer to the fragmentation of the text letter as to its de-objectivisation; from this point of view, Lucy R. Lippard’s text sounds like an echo of Ad Reinhardt’s writings, often composed only of cryptocytes, or Walter Benjamin’s project for a literary critic’s work, which would consist only of quotes. But Lucy R. Lippard’s project was not always well understood and accepted, and the author was the subject of “violent attacks,” for example on the part of Mel Bochner - as Laurence Corbel reminds us - who saw rather “promotional logic” in it.¹ Since crossover discourses form a ‘network,’ this concept occupies a special place both in the work of Lucy R. Lippard and, in general, in intellectual debates within the counterculture. Everyone believed at the time that the network would allow alternative exchange of information and sharing alternative practices, which in turn would allow it to escape from the dominance of repressive power and its censorship. But this way of writing also allows for the communication of knowledge already present in the social tissue, often ignored by art institutions, but also among the audience, knowledge that has been tested in various social and political practices. In the Thirties and Forties, Edmund Husserl recognised the devaluation of this common knowledge as one of the decisive factors in the crisis of Western civilisation. It is not surprising that art works to overcome this situation, because its competences relate to sensual knowledge of reality. Lucy R. Lippard shows that art can participate in the construction of a truly democratic society, as well as in the discursive dimension, which allows us to claim that the rate of transformation of art that we are talking about is shifting the concept of the artwork from the sphere of sensual references

to that of documentation. Marie Adjedj’s article presents both the method and the political assumptions used by Lucy R. Lippard, and thus provides an introduction to reading her celebrated book *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* (1973).

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l’art. Écrits d’artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

■ HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

Dans le contexte particulièrement tendu aux États-Unis, aussi bien sur le plan politique (la guerre d’Indochine) que social (mouvements pour les droits civiques), c’est la circulation de documents, surtout des imprimés matériellement insignifiants, faciles à reproduire notamment grâce à la popularisation de la photocopieuse dans les années 1960, qui a permis de déhiérarchiser l’espace des débats sur l’art et la société, ce qui a entraîné une transformation aussi bien des pratiques artistiques que des pratiques de la critique d’art : telle est la thèse explorée par Marie Adjedj dans le cadre de ses recherches doctorales, menées sous la direction d’Evelyne Toussaint et soutenues à Aix-Marseille Université en janvier 2019. Dans le présent dossier, dont elle a pris en charge la direction et la rédaction, elle développe le cas qu’on peut considérer comme emblématique de ce contexte : un document de la critique d’art très particulier, rédigé par procuration selon les indications de Lucy R. Lippard.

Il ne serait pas mal à propos de rappeler que, *mutatis mutandis*, un bouleversement analogue, mais à un échelon bien plus important, s’est produit au XVI^e siècle, suite à l’invention de la presse d’imprimerie à caractères mobiles avec son cortège d’imprimés légers : canards, tracts, affiches, petites revues, etc. Mais la Réforme a aussitôt entraîné la Contre-Réforme, accompagnée de censure, de répressions, voire de bûchers : c’est une dialectique de l’histoire qui oscille entre la construction des systèmes de

domination et l'émergence des dynamiques pour s'en libérer, dans lesquelles la libre circulation des documents joue un rôle capital. Bien sûr, le renouvellement des conditions matérielles (presse de Gutenberg, photocopie, internet...) ne suffit pas pour créer les dynamiques de la démocratisation de la société, et Marie Adjedj introduit dans son analyse tout un éventail d'éléments du contexte pour restituer la complexité, la singularité et la richesse de ses sens. Elle insiste notamment sur la nécessité, pour saisir les enjeux des nouveaux phénomènes, de déconstruire les discours de domination de l'époque, en l'occurrence de la critique d'art, dont les pouvoirs arbitraires reposaient, entre autres, sur la conception de la création géniale. Il faut activer ce contexte pour comprendre la prise de position de Susan Sontag «contre l'interprétation», comme le rappelle Marie Adjedj : l'interprétation signifiait alors la prétention à détenir la vérité de l'œuvre et à la délivrer à ceux et à celles qui ne la «comprenaient» pas. D'ailleurs, la maquette du catalogue de l'exposition *Information*, dans lequel est publié le texte de Lucy R. Lippard, mélangeant photos d'actualité et travaux d'artistes, permet de mesurer l'ampleur des bouleversements qui s'annonçaient alors dans le rapport entre un simple document et une œuvre (ou ce qui en tient lieu).

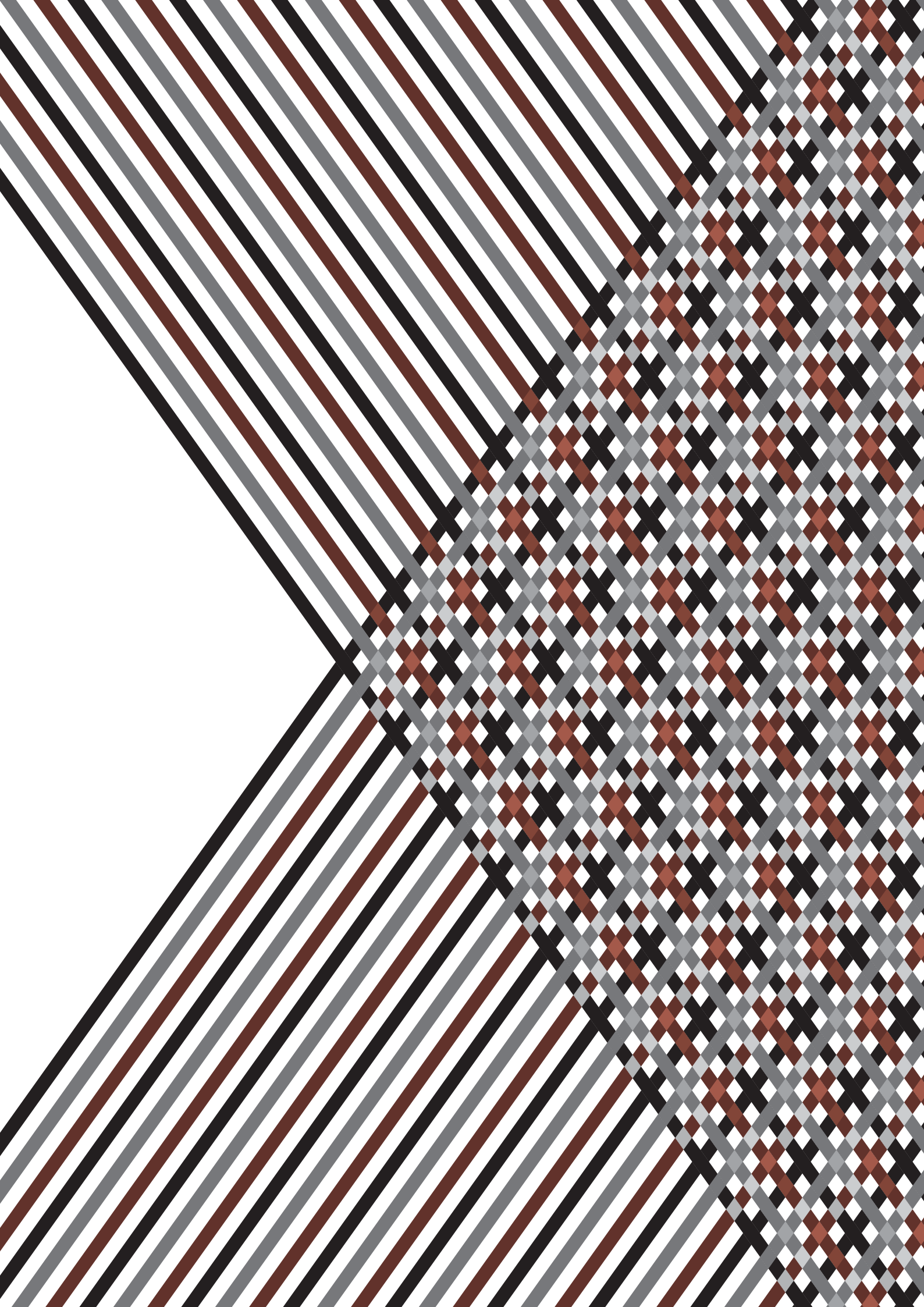
La méthode d'écriture adoptée par Lucy R. Lippard dans le texte reproduit ici, écriture par procuration selon les protocoles qu'elle a fournis, ne fait donc pas tant référence à la fragmentation de l'écrit qu'à la désubjectivation des propos : de ce point de vue, le texte de Lucy R. Lippard entre en écho avec les écrits d'Ad Reinhardt, composés de bon nombre de cryptocitations, ou au projet benjaminien d'un ouvrage de critique littéraire qui serait composé uniquement de citations. Mais le projet de Lucy R. Lippard n'a pas toujours été bien compris et bien reçu, et l'auteure a subi des « critiques virulentes », par exemple de la part de Mel Bochner – comme le rappelle Laurence Corbel – qui n'y voyait qu'une « logique promotionnelle ¹ ». Or, le croisement des propos crée un réseau, concept occupant une place de choix aussi bien chez Lucy R. Lippard que dans les débats intellectuels de la contre-culture. On veut croire alors que les réseaux rendent possibles l'échange alternatif d'informations et le partage de pratiques alternatives, et par conséquent permettent d'échapper au pouvoir répressif et à sa censure. Mais cette façon d'écrire rend surtout possible les croisements des savoirs distribués, et par trop ignorés et intimidés par les institutions,

ceux notamment que détiennent les artistes, bien sûr, mais aussi les spectateurs de l'art, savoirs validés par diverses pratiques sociales et politiques. C'est, précisément, la dévalorisation de ces savoirs ordinaires qu'Edmund Husserl a considéré dans les années 1930-1940 comme un facteur majeur de la crise de la civilisation occidentale. Il n'est pas surprenant que l'art travaille à surmonter cette dépréciation, car les savoirs perceptifs ont toujours été considérés comme ses compétences propres. Mais Lucy R. Lippard montre que l'art peut contribuer à la création d'une vraie société des savoirs également sur le plan discursif, ce qui permet de penser que l'enjeu des transformations dont il est ici question est le basculement de l'œuvre du régime du sensible au régime du document. L'article de Marie Adjedj, qui expose non seulement la méthode utilisée par Lucy R. Lippard, mais encore sa raison d'être, peut donc être considéré notamment comme une introduction à la lecture des célèbres *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* (1973).

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

Marie ADJEDJ

CO MOŻE
KRYTYKA
/ WHAT
CRITICISM
CAN ACHIEVE
/ CE QUE
PEUT LA
CRITIQUE



WPROWADZENIE / INTRODUCTION

1.1. O Lucy R. Lippard

Lucy R. Lippard, urodzona w roku 1937, amerykańska krytyczka sztuki i kuratorka wystaw; jej prace trwale naznaczyły historię i teorię sztuki współczesnej. Zorganizowana przez nią w 1966 roku wystawa *Eccentric Abstraction* przyczyniła się do zidentyfikowania tego, co zostanie później określone jako „postminimalizm.” W roku 1973 opublikowała *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, pracę nowatorską i wpływową, która dokumentuje różnorodność zjawiska „dematerializacji sztuki”. Książka ta jest reprezentatywna dla prospektywnej i eksperymentalnej metody autorki. Ryzykując zbyt daleko idące uproszczenie należy podkreślić godną podziwu konsekwencję z jaką prezentuje trzy nierozzerwalnie powiązane ze sobą elementy: analizę najnowszej produkcji artystycznej, rygorystyczny refleksyjny metodologiczny oraz zaangażowanie polityczne i prodemokratyczne. Badania Lippard przyczyniły się do uprawomocnienia wielu zagadnień sztuki współczesnej. W roku 1974 zorganizowała jedną z pierwszych feministycznych wystaw *c.7500*. Za nią poszły kolejne, a wśród nich *Issue and Tabou* z roku 1980. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była wraz z innymi założycielką Printed Matter Inc. w Nowym Jorku, feministyczne pismo *Heresies*, a potem PAD/D (Political Art Documentation/Distribution). Ostatnio, w roku 2014, opublikowała książkę *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, w której podejmuje kwestie środowiska naturalnego przez pryzmat sprawiedliwości społecznej i praktyk artystycznych.

1.2. About Lucy R. Lippard

Lucy R. Lippard, born in 1937, is an American art critic and curator, whose works have significantly and lastingly transformed the history and theory of contemporary art. In 1966, her exhibition *Eccentric Abstraction* contributed to the definition of what was later called ‘postminimalism’. In 1973, she edited the innovative and prolific book *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, which documented the diversity of the phenomenon of the ‘dematerialization of art’. *Six Years* is representative of Lucy R. Lippard’s prospective and experimental attitude. At the risk of being overly reductive, one can stress the remarkable continuity with which she has articulated three inseparable approaches: the examination of the most recent artistic creation, a rigorous methodological reflection and an unflinching political and democratic commitment. Lucy R. Lippard’s research was instrumental in legitimizing some facets of contemporary art. In 1974, she organised one of the first feminist exhibitions, *c. 7500*. Others followed, such as *Issues and Tabou* in 1980. In the 1970’s and 1980’s she was, amongst many other things, the co-founder of Printed Matter Inc., of the feminist journal *Heresies*, and of the PAD/D (Political Art Documentation/Distribution). More recently, in 2014, she published *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, a book in which she confronted environmental issues through the prism of social justice and artistic practices.

1.3. Sur Lucy R. Lippard

Lucy R. Lippard, née en 1937, est une critique d’art et commissaire d’exposition américaine, dont les travaux ont durablement marqué l’histoire et la théorie de l’art contemporain. En 1966, son exposition *Eccentric Abstraction* a contribué à identifier ce qui sera considéré comme «postminimalisme». En 1973, elle publie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, un ouvrage novateur et foisonnant qui documente la diversité du phénomène de «dématisation de l’art.» *Six Years* est représentatif de la démarche prospective et expérimentale de Lucy R. Lippard. Bien que non réductible à quelques caractéristiques, il est toutefois possible de souligner que sa pratique articule, avec une constance remarquable, trois termes indissociables les uns des autres : l’analyse de la création artistique la plus actuelle, une réflexion méthodologique rigoureuse, un engagement politique et démocratique. Les recherches de Lucy R. Lippard ont participé à légitimer certains pans de l’art contemporain. En 1974, elle organise l’une des premières expositions féministes, *c. 7500*. D’autres suivront, dont *Issue and*

Tabou en 1980. Tout au long des années 1970 et 1980, elle a, entre autres, été co-fondatrice de Printed Matter Inc., de la revue féministe *Heresies*, puis du PAD/D (Political Art Documentation/Distribution). Plus récemment, en 2014, elle a publié *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, livre dans lequel elle se saisit des problématiques environnementales par le prisme de la justice sociale et des pratiques artistiques.

2.1. Informacje o dokumencie i podziękowania

Na następujących stronach prezentujemy zreprodukowany w postaci faksymilowej tekst „A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₉I₁₅O₁₄N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₁₅C₃I₉S₁₉M₁₃” autorstwa Lucy R. Lippard, w języku angielskim oraz jego przekład na język polski, który skrupulatnie odzwierciedla typograficzny układ oryginału. Został on opublikowany po raz pierwszy w katalogu wystawy *Information* kuratorowanej przez Kynastona McShine w Museum of Modern Art w Nowym Jorku od 2 lipca do 20 września 1970 roku (s. 74-81) i ponownie w roku 1971 w antologii *Changing: Essays in Art Criticism* (s. 299-320) razem z kilkoma innymi jej tekstami z lat 1965-1970. Składamy podziękowania Lucy R. Lippard za uprzejmą zgodę na opublikowanie faksymile oryginału oraz polskiego przekładu a Museum of Modern Art w Nowym Jorku na przedruk tego tekstu, wraz z innymi dokumentami pochodzącymi z katalogu wystawy *Information*, nieodzownymi dla zilustrowania niniejszej prezentacji.

2.2. On the document and acknowledgments

A facsimile reproduction of a text written in English by Lucy R. Lippard, and its Polish translation – whose page layout strictly respects the one used for the original document – are presented on the following pages. “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₉I₁₅O₁₄N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₁₅C₃I₉S₁₉M₁₃” was first published in the catalogue of the exhibition *Information*, curated by Kynaston McShine at Museum of Modern Art in New York from the 2nd of July 1970 to the 20th of September 1970 (pp. 74-81). This text was then republished in 1971, in the book *Changing: Essays in Art Criticism* (pp. 299-320), an anthology of some of Lucy R. Lippard texts published between 1965 and 1970. We would like to extend our warmest thanks to Lucy R. Lippard for her permission to produce this facsimile and its Polish version, as well as to MoMA for the permission to reproduce this text and other documents from the *Information* exhibition catalogue that were necessary for the illustration of this article.

2.3. Sur le document et remerciements

Les pages qui suivent présentent la reproduction en facsimilé d'un texte écrit en anglais par Lucy R. Lippard, ainsi que sa traduction en polonais dont la mise en page respecte scrupuleusement celle du document original. «A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₉I₁₅O₁₄N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₁₅C₃I₉S₁₉M₁₃» a été publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition *Information*, organisée par Kynaston McShine au Museum of Modern Art de New York du 2 juillet au 20 septembre 1970 (pp. 74-81). Ce texte a ensuite été réédité en 1971, dans *Changing: Essays in Art Criticism* (pp. 299-320), un recueil dans lequel Lucy R. Lippard a réuni quelques-uns de ses textes publiés entre 1965 et 1970. Nous remercions chaleureusement Lucy R. Lippard de nous avoir autorisés à produire ce facsimilé et sa version polonaise, ainsi que le MoMA pour nous avoir autorisés à reproduire ce texte et d'autres documents issus du catalogue de l'exposition *Information*, nécessaires à l'illustration de l'article.

FACSIMILE / FAKSYMILE

Lucy R. LIPPARD

„A B S E N T E E

I N F O R M A T I O N A N D

O R C R I T I C I S M ”

/ „N I E O B E C N E

I N F O R M A C J E I L U B

K R Y T Y K A ”

Lucy R. LIPPARD
Lives in New York

A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄

A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃*

ABSENCE: 1) withdrawal, nonexistence, nonresidence, nonpresence, nonattendance, disappearance, dispersion. 2) emptiness, void, vacuum, vacuity, vacancy, depletion, exhaustion, exemption, blank, clean slate, tabula rasa. 3) absentee, truant. 4) nobody, no body, nobody present, nobody on earth, not a soul, nary a soul, nobody under the sun, nary one, no one, no man, never a one.

Be absent, absent oneself, go away, stay away, keep away, keep out of the way, slip away, slip off, slip out, hold aloof, vacate. Colloq. hooky, cut, not show up, not show, French Leave, Spanish Pox, make oneself scarce. Slang, go A.W.O.L., jump, skip.

1) absent, away, missing, missing in action, lost, wanting, omitted, nowhere to be found, out of sight, gone, lacking, away from home. Absent Without Official Leave, abroad, overseas, overlooked, overseen, on vacation. Colloq. minus. 2) empty, vacant, void, vacuous, untenanted, unoccupied, uninhabited, uninhibited, tenantless, deserted, abandoned, devoid, forsaken, bare, hollow, blank, clear, dry, free from, drained. Colloq. Godforsaken.

Nowhere, elsewhere, neither here nor there, somewhere else, not here. Dial. nowheres. Without, wanting, lacking, less minus, sans.

SEE ALSO PRESENCE

*

Games are situations contrived to permit simultaneous participation of many people in some significant pattern of their own corporate lives.
1311819811212 13312218114

PART I

A. For each artist in the exhibition whose name begins with a vowel, proceed as follows: go to the Museum of Modern Art Library and look under the artist's name in the general card catalogue. From the first book or article entered under his last name (whether or not it is his own name), transcribe the 24th sentence (2+9+6+1+6+0=24). If there is nothing under that name, take the first name occurring in the catalogue that begins the same way and has the most beginning letters in common with the artist's name (e.g. for

*The following instructions were sent to Kynaston McShine in lieu of an Index to the INFORMATION catalogue, for which the necessary information did not arrive in time. When I realized it would not, I decided to substitute some absentee information arrived at by chance. I opened a paperback edition of Roget's Thesaurus to ABSENCE, hoping to get some ideas. The book had been given to me, second-hand, by a friend in December 1969; I had not opened it until this point (Wednesday, April 15, 1970, 3:30 PM, in Carboneras, Spain). When I did so, I found not only the entry above (now cut and revised) but two red tickets, unused, inscribed as follows: Museum of Modern Art, FILM RESERVATION Wednesday Afternoon 3:00 PM Showing NOT FOR SALE Keller Printing Co. New York; the numbers on them were 296160 and 296159. These tickets determined the initial framework for the following situation/text. Quotations from and debts or references to the works of the following persons are included in it: Art Workers Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Saint-Beuve. L.R.L.

Barthelme: Barthelm, Barthel, Barthe, Barth, Bart, Bar, Ba, B, in that order).

For each artist in the exhibition whose name begins with a consonant, follow the same procedure taking the 32nd sentence (2+9+6+1+5+9=32) of the first book or article occurring in the most recent full volume of the Art Index. If in any case there is no text, or no 24th or 32nd sentence, reproduce in its place the 8th picture or the picture on page 8 or the picture 1/8 of the way through the reference (8=common denominator of 24/32).

B. Make an alphabetical list of these artists, each name followed by the quotation arrived at above, with full bibliographical source in parentheses after it (i.e. author, title of book, publisher, place published, date, page no.; or, in the case of an article: author, title, magazine, vol. no., date, page no.).

ACCONCI, VITO. see: ACCARDI, CARLA.

"Die erste Einzelausstellung in Deutschland findet im September 1966 in der Galerie M.E. Thelen in Essen statt."

(Galerie M.E. Thelen, Essen. Carla Accardi. [Essen, The Gallery, 1966,] p.13.)

ANDRE, CARL.

"An astronaut who slips out of his capsule in space has lost his environment, any living organism has an environment."

(The Hague, Gemeentemuseum. Carl Andre. [The Hague, The Museum, 1969,] p. 5.)

ARMAJANI, SIAH. see: ARMAN.

"Thus, for example, round objects will by their nature make curved marks when dipped in colour and rolled across a surface."

(Jones, Peter. "Arman and the Magic Power of Objects." Art International, v. VII, no. 3, March 25, 1963, p. 4.)

ARNATT, KEITH. see: ARNATT, RAY.

"It is rather like the poet and the sunset."

(Arnatt, Ray. "A View of Opposites." Ark, no. 28, December 1960, p. 31.)

ART & PROJECT. see: ARTARIA, PAUL.

"Ein richtig gebautes Holzhaus ist im Sommer kühl, im Winter wird es rasch warm und hält auch die Wärme."

(Artaria, Paul. Schweizer Holzhäuser aus den Jahren 1920-1940. Basel, B. Wepf, 1942, p. II.)

ARTSCHWAGER, RICHARD. see: ARUP, OVE.

"In another way his achievement is built on a broad basis: he is not just an engineer, or an architect, or a contractor and constructor, but all three rolled into one."

(Arup, Ove. Foreword to Faber, Colin. Candela/The Shell Builder. New York, Reinhold, [c1968,] p. 7.)

ASKEVOLD, DAVID. see: ASKELAND, JAN.

"I Paris suget han til seg av de maleriske nyvinninger de franske malerne hadde frembragt, i Tyskland synes det derimot først og fremst å være de filosofisklitterære ideene som fanget hans interesse."

(Askeland, Jan. Profiler I, Norsk Grafikk... Oslo, Dreyers Forlag, [1958,] p. 8.)

ATKINSON, TERRY. see: ATKINSON, TRACY.

"A variety of this substance later became the "celluloid" now little used but well-known to our grandfathers in forms as diverse as billiard-balls and shirt collars."

(Atkinson, Tracy. Introduction to Milwaukee, Art Center. A Plastic Presence. Milwaukee, [The Center,] 1969, p. 5.)

BAINBRIDGE, DAVID. see: BAINES, GEORGE GRENFELL.

"As primary and secondary school costs are partly met out of local authority rates, a second interest in maintaining ceiling levels is created, though it does seem that final costs which are known to the local authority are not as well known in the Ministry unless a flagrant breach occurs."

(Baines, George Grenfell. "Cost ceilings - curse or blessing?" Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 76, no. 4, April 1969, p. 160.)

BALESSARI, JOHN.

See illustration.

(Baldessari, John. "Solving Each Problem". Art News, vol. 67, no. 8, p. 7, December 1968.)

BALDWIN, MICHAEL. see: BALDWIN, ARTHUR MERVYN.

"Neben Diverston und Grundlastigkeit, als Prinzipien der New Sculpture, tritt damit die Gesetzmäßigkeit der 'Syntax' der Bezug zwischen den formalen Setzungen ist wichtiger als ihre monolithische Einzelpräsenz."

(Kudielka, Robert. "New English sculpture - Abschied vom Objekt." Kunstwerk, v. 22, no. 1-2, Oct.-Nov. 1968, p. 19.)

BARRIO. see: BARRIOS, GREGG.

"A menacing young bitch uses a sharp knife to cut a defenseless victim's jeans."

(Barrios, Gregg. "Naming names: the films of Carl Linder." Film Quarterly, v. 22, no. 1, Fall 1968, p. 42.)

BARRY, ROBERT.

"Also in the show will be a room filled with ultrasonic sound."

(Rose, Arthur. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth and Weiner." Arts, v. 43, no. 4, February 1969, p. 22.)

BARTHELME, FREDERICK. see: BARTH, BRADI.

See illustration.

(Arts, v. 43, no. 2, November 1968, p. 8.)

BECHER, BERNHARD and HILLA. see: BECHTEL, EDWIN DE TURCK.

"They illustrate."

(Bechtel, Edwin De Turck. "Illustrated books of the sixties: a reminder of a great period in illustration." Print, v. 23, no. 3, May 1969, p. 21.)

BELUYS, JOSEPH.

"Richard Serra se souvient de Pollock, et même de Motherwell; mais où son originalité éclate, non sans quelque afféterie, c'est lorsque, adossant sur un mur neuf harais de caoutchouc découpés en lamères aux belles inflexions décoratives, il souligne le mouvement de l'un d'entre eux d'une nonchalante arabesque de néon."

(Pierre, José. "Les grandes vacances de l'art moderne." L'Œil, no. 173, May 1969, p. 13.)

BOCHNER, MEL. see: BOERS, DIETER.

"Die künstlerische Arbeit erweist sich am überzeugendsten dort, wo entgegen aller Irritierung trotzdem eine autonome ästhetische Gestalt gefunden wird."

(Boers, Dieter. "Deutsche Kunst: eine neue Generation II". Kunstwerk, v. 22, no. 9-10, June-July 1969, p. 4.)

BOLLINGER, BILL.

"Now the dross is almost all gone, for the natural history and the techni-poetry was returned to Europe on his recent trip there."

(Brunelle, A[.]. "Bill Bollinger." *Art News*, v. 67, no. 9, January 1969, p. 17.)

BROEGGER, STIG. see: BROEK, JOHANNES H. VAN DEN, AND BAKEMA, J.B.

"L'ensemble repose sur quatre piliers implantés dans une pièce d'eau."

(-----). "Pavillon Néerlandais: Van Den Broek et Bakema C. Weeber, ingénieur." *L'Architecture d'aujourd'hui*, no. 143, April-May 1969, p. 15.)

BROWN, STANLEY. see: BROWN, BILL.

"You might just be right about the corn pone but, then, you're probably not."

(Williams, Jonathan. "Of Brown and Penland." *Craft Horizons*, v. 29, no. 3, May-June 1969, p. 47.)

BUREN, DANIEL.

"The beholder will have had no more than the illusion of communication."

(Clausa, M. "Paris commentary." *Studio*, v. 177, no. 907, January 1969, p. 47.)

BURGIN, VICTOR.

"Cage is hopeful in claiming, 'We are getting rid of ownership, substituting use'³ attitudes towards materials in art are still informed largely by the laws of conspicuous consumption, and aesthetic commodity hardware continues to pile while utilitarian objects, whose beauty might once have been taken as conclusive proof of the existence of God, spill in inconceivable profusion from the cyberneted cornucopias of industry."

(Burgin, Victor. "Situational aesthetics." *Studio*, no. 178, October 1969, p. 119.)

BURGY, DONALD.

"Thus the art system has maintained its vitality by constantly reaching outside of itself for data."

(Burnham, Jack. "Real time systems." *Artforum*, v. 8, no. 1, September 1969, p. 50.)

BURN, IAN and RAMSDEN, MEL. see: BURNETT, CALVIN.

"Adele Serrone, who channeled city 'Summerthing Project' funds into scaffolding, paint and fees of \$500 per mural, stresses the impact of these two artists as role-models: 'The main thing is to get the younger boys interested', she says, 'to have them see somebody as an artist who isn't feminine, who's virile and, well, strident.'"

(Kay, Jane Holtz. "Artists as social reformers." *Art in America*, v. 57, no. 1, January 1969, p. 45.)

BYARS, JAMES LEE.

"This theory diminishes the value of further verbal communication between people which presumably only distorts the reality of the original meeting."

(Barnitz, Jacqueline. "Six one word plays." *Arts*, v. 43, no. 1, Sept./Oct. 1968, p. 19.)

CARBALLA, JORGE. see: CABIANCA, VINCENZO.

"Non è quindi possibile, di fatto associare in una stessa riunione le centinaia di invenzioni feconde del mondo dell'architettura cariche spesso di indicazioni di stupendi e validi traguardi con le pochissime opere che tale validità riescono a mantenere sino al livello attuativo dopo essersi misurate e scontrate con le difficoltà del sistema."

(Cabanca, Vincenzo. "I premi nazionali e regionali IN/ARCH 1966." *Architettura*, v. 13, no. 157, November 1968, p. 499.)

COOK, CHRISTOPHER. see: COOK, BRIAN F.

"Its right arm is missing from just above the elbow, and in the left hand is an object of irregular shape that appears to be a liver."

(Cook, Brian F. "Two Etruscan bronze statuettes." *Metropolitan Museum Journal*, v. 1, 1968, p. 170.)

CUTFORTH, ROGER. see: CUTLER, ANTHONY.

"The martyr's face has ears set almost at right angles to his head, like the saint in the north soffit of the Garda arch, and the contours of his face are defined by similar contrasts between highlight and shadow."

(Cutler, Anthony. "Garda, Källunge, and the Byzantine tradition on Gotland." *The Art Bulletin*, v. 51, no. 3, September 1969, p. 258.)

DARBOVEN, HANNE. see: DARBOURNE and DARKE.

See illustration.

(-----). "Housing, Pimlico London." *Architectural Review*, v. 145, no. 866, April 1969, p. 286.)

DE MARIA, WALTER.

"They saw nature as a protective refuge against the dehumanizing industrial age."

(Shirey, David L. "Impossible art - what it is: earthworks." *Art in America*, v. 57, no. 3, May-June 1969, p. 34.)

DIBBETS, JAN.

"Vieles von dieser Gesellschafts-Anti-Form, auf der einen Seite der Hang zur Kontemplation und andererseits die von der Verherrlichung des physischen und schöpferischen Ichs getragene Aktion, ist in diese neue Kunst eingeflossen."

(Ammann, Jean-Christophe. "Schweizer Brief." *Art International*, v. 13, no. 5, May 20, 1969, p. 48.)

FERGUSON, GERALD.

"In a world of rapid change and new invention, radical departures have come to be expected."

(Ferguson, Gerald. "Jim Leedy. Anna Leonowens Gallery. Nova Scotia College of Art, February, 1969." *ArtsCanada*, v. XXVI, no. 2, April 1969, p. 45.)

FERRER, RAFAEL.

"The organizers of the show, Marcia Tucker and James Monte, had arranged things such that this splendid desecration was the first thing one saw upon entering the exhibition area."

(Schjeldahl, Peter. "New York letter." *Art International*, v. 13, no. 7, Sept. 1969, p. 70.)

FLANAGAN, BARRY.

"Kandinsky worked in total isolation at Neuilly, fired by the hope that he might live on into a brighter future."

(Glueck, Grace. "Open season. New York gallery notes." *Art in America*, v. 57, no. 5, Sept./Oct. 1969, p. 117.)

GROUP FRONTERA. see: FROST ASSOCIATES.

"An inventive scheme breaks out of the traditional city-block, link-fenced playground mold, and steps clustered units across the hilly, irregular terrain."

(-----. "P.S. 36 is scaled for very small pupils--and a highly urban setting." *Architectural Record*, v. 144, no. 5, Nov. 1968, p. 152.)

FULTON, HAMISH. see: FULLER, RICHARD BUCKMINSTER.

"L'intellect aussi dépend de ce principe des contraires: il aspire à la métaphysique, mais ramène le désordre à l'ordre; il développe des idées de complexité croissante, mais simplifie les moyens d'expression."

(Ryser, Judith. "RIBA '68: Londres. Remise de la médaille d'or royale d'architecture à Richard Buckminster Fuller." *Werk*, v. 55, no. 9, September 1968, p. 624.)

GILBERT and GEORGE. see: GILBERT, GERRY.

"Unidentified flying objects are unidentified falling objects."

(Gilbert, Gerry. "1000 words on Lee-Nova." *ArtsCanada*, v. XXVI, no. 2, April 1969, p. 15.)

GIORNO POETRY SYSTEMS.

"Reason: too much taped obscenity."

("Telephone's hot breath: poet Giorno's Dial-a-poem." *The Architectural Forum*, v. 131, no. 1, July/August 1969, p. 43 + .)

GRAHAM, DAN. see: GRAHAM, ROBERT.

"Most of them are sprawled, sound asleep, on diminutive beds."

(Graham, Robert. "In the galleries." *Arts Magazine*, v. 43, no. 7, May 1969, p. 64.)

HAACKE, HANS.

"Our age - it is one of science, mechanism, of power and death."

(Glueck, Grace. "'Tis the month before Christmas . . . New York gallery notes." *Art in America*, v. 57, no. 6, Nov./Dec. 1969, p. 154.)

HABER, IRA JOEL. see: HAAS, FELIX.

"Younger architects like Rosselli, 4 (house at Lake Maggiore, 1953), Ungers, 5 (Students' Hostel at Lindenthal, near Cologne, 1958), and Chammann, 6 (model of house at Tzola, near Tel-Aviv, 1965), build to strike hard, to shock - in short to do what the dadaists did."

(Haas, Felix. "Dada and architecture." *The Architectural Review*, v. 145, no. 866, April 1969, p. 288.)

HARDY, RANDY. see: HARDY, HUGH.

"It requires that the performer move to be understood, and it emphasizes the actions of his body."

(Hardy, Hugh. "An architecture of awareness for the performing arts." Architectural Record, v. 145, no. 3, March 1969, p. 118.)

HEIZER, MICHAEL.

"The Downs are hills covered with a natural lawn."

(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, v. 43, no. 2, November 1969, p. 19.)

HOLLEIN, HANS.

See illustration.

(L'Architecture d'Aujourd'hui, no. 140, October 1968, p. xxiii.)

HUEBLER, DOUGLAS.

"Barry."

(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, v. 43, no. 4, February 1969, p. 22.)

HUOT, ROBERT.

"Stella, Noland, & Olitski' sounds like the name of a slightly seedy law firm but is, of course, the still-reigning triumvirate of what Clement Greenberg dubbed Post-Painterly Abstraction."

(Schjeldahl, Peter. "New York letter." Art International, v. 13, no. 6, Summer 1969, p. 64.)

HUTCHINSON, PETER.

"The Downs are hills covered with a natural lawn."

(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, v. 43, no. 2, November 1968, p. 19.)

JARDEN, RICHARDS. see: JARAY, TESS.

"The observer can detect the subliminally enclosed nature of the work only by productively associating in the artistic process."

(Kudielka, Robert. "Tess Jaray: New paintings." Art International, v. 13, no. 6, Summer 1969, p. 41.)

KALTENBACH, STEPHEN.

"In another work, he seems to prop a lead picture rectangle against the wall by means of a pipe wedged diagonally from the floor."

(Kozloff, Max. "9 in a warehouse. An 'attack on the status of the object.'" Artforum, v. 7, no. 6, February 1969, p. 41.)

KAWARA, ON. see: KAWASHIMA.

"These are subtle and intense paintings that somehow achieve serenity and energy at the same time."

("Reviews and previews," Art News, v. 68, no. 6, October 1969, p. 13.)

KOSUTH, JOSEPH.

"Barry."

(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, v. 43, no. 4, February 1969, p. 22.)

KOZLOV, CHRISTINE. see: KOZLOFF, MAX.

"As for those spectators who have preferred the beauty of that splendid car, the Bugatti Royale, to any of the mere works of art in the show, this is as literalistic a mistake as preferring a beautiful woman to the incomparably different beauty of the object which is her portrait."

(Kozloff, Max. "...art negotiates with the machine as the central and most unavoidable presence of its time." Artforum, v. 7, no. 6, February 1969, p. 23.)

LATHAM, JOHN.

See illustration.

(Harrison, Charles. "Against precedents." Studio International, v. 178, no. 914, September 1969, p. 90.)

LE VA, BARRY.

"By spring, there were only a few stakes with bags of hardened grey powder and a few thin crusts of cement to remind us of the distribution."

(Rosing, Larry. "Barry Le Va and the non-descript distribution." Art News, v. 68, September 1969, p. 52.)

LEWITT, SOL.

"Nevertheless, his paintings and drawings can easily be broken down to their art-historical components - Art Nouveau, Surrealism, and Informal."

(Sommer, Ed. "Prospect 68 and Kunstmarkt 68." Art International, v. 13, no. 2, February 20, 1969, p. 32.)

LONG, RICHARD. see: LONGHI, PIETRO.

"Later, with the exception of L'Elefante (Salom Collection), an animal which had been seen in Venice in 1774, the Contadini Che Giocano A Carte of 1775 (Paulucci Collection), the mention of a Confessione exhibited at the Fiera della Senza by Longhi in 1779, the only references are to portraits."

(Cailleux, Jean. "The literature of art. The art of Pietro Longhi." Burlington Magazine, v. III, no. 798, September 1969, p. 567-568.)

McLEAN, BRUCE.

"The sculpture department at St. Martin's has never accepted a status quo; deep commitment to the possibilities of sculpture and to the need for development has ensured a constant questioning of ideas which are in danger of hardening into attitudes."

(Harrison, C. "Some recent sculpture in Britain." Studio, no. 177, January 1969, p. 27.)

MEIRELLES, CILDO. see: MEISEL, ALAN R.

"Surely there is no other place in the U.S. with as many shops selling local crafts as Santa Fe, and time was available for browsing and purchasing Indian rugs, jewelry, pottery, basketry, and kachina dolls."

(Meisel, Alan R. "U.S.A.: focus on Albuquerque." Craft Horizons, no. 29, September 1969, p. 47.)

MINUJIN, MARTA.

"And when the object is precious, ownership becomes a responsibility that is more important than the experience of the object."

(Margolis, J.S. "TV - the new medium." Art in America, no. 57, September 1969, p. 50.)

MORRIS, ROBERT.

"One of Edward Kienholz's Tableaus entitled 'After the Ball' contains the following first-novel prose: 'In the kitchen, sitting at a table, under an unshaded light bulb is the father, tired, rigid, menacing.'"

(Plagens, P. "557.087 at the Seattle Art Museum." Artforum, no. 8, November 1969, p. 66.)

NAUMAN, BRUCE.

"X's legacy to posterity will consist largely of some legends, a mass of photographic documentation, a few items little more than souvenirs, and a handful of traumatized first-class critical minds."

(Schjeldahl, P. "Anti-Illusion: procedures/material." Art International, no. 13, September 1969, p. 70.)

NEW YORK GRAPHIC STUDIO WORKSHOP. see: GRAPHICS, STUDIOGRAPHIC.

"In principle, no doubt, purpose and beauty walk hand in hand."

(Banks, C. and J. Miles. Studio, no. 175, April 1968, p. 215.)

NEWSPAPER. see: NEWMAN, ROBERT.

"In fact, these prints were neckties, works of art staking out a strong position in still rather alien territory."

(Newman, Robert. "Exhibition at Gain Ground Gallery." Art News, no. 67, September 1969, p. 18.)

GROUP OHO. see: OHQUIST, JOHANNES.

Er malt die 'Alte Frau mit dem Korbe' (Bild S. 50), den Fischer 'Auf dem Meere' (Bild S. 52), die grosse Kinderszene 'Im Luxembourggarten' (Bild S. 51) und die 'Bauerinnen vor der Kirchhofmauer in Ruokolaks' (Bild S. 54) mit einer Leuchtkraft der Farbe und einer Schärfe der Charakteristik, die damals verblüffend wirkten."

(Ohquist, Johannes. Neuere Bildende Kunst in Finnland. Helsingfors, Akademische Buchhandlung, 1930, p. 5.)

OITICICA, HELIO. see: OKA, HIDEYUKI.

"This is indeed regrettable, for it seems to me that we are thereby losing one of the simpler amenities of life, but I see no way of reversing the trend without a deliberate effort to preserve what now amounts to a dying art."

(Oka, Hideyuki. How to Wrap Five Eggs. Japanese Design in Traditional Packaging. New York, Harper & Row, c1967, p. 10.)

ONO, YOKO.

"Place the canvas where the west light comes in."

(Cox, Anthony. "Instructive Auto-Destruction." Art and Artists, vol. 1, no. 5, August 1966, p. 17.)

OPPENHEIM, DENNIS. see: OPPENHEIM, MERET.

"Meret Oppenheim. T.V. Form med hjälm. Gipsrelief. 1954."

(Thollander, Leif. "Meret Oppenheim." *KONSTrevy*, vol. XXXVI, no. 2, March-April 1960, p. 77.)

PANAMARENKO.

"The spacecraft would continue in flight for four years or be stopped in several hours; thus even the exploration of certain stars would become a possibility."

(Exhibition at Gibson Gallery. *Arts*, no. 43, May 1969, p. 67.)

PAOLINI, GIULIO. see: PAOLO DI GIOVANNI FEI.

"In both these paintings the Virgin is frontal, an unusually severe pose when one recalls the numerous Trecento Sienese paintings in which the Madonna fondly and wistfully inclines her head toward the Child."

(Mallery, M. "Last Madonna del Latte by Ambrogio Lorenzetti." *Art Bulletin*, no. 51, March 1969, p. 42.)

PECHTER, PAUL. see: PECHSTEIN, MAX.

"It's a Hopper," Hirshhorn said."

(Jacobs, J. "Collector: Joseph H. Hirshhorn." *Art in America*, no. 57, July 1969, p. 69.)

PENONE, GIUSEPPE. see: PENNI, LUCA.

"Dans un milieu extrêmement fécond où l'on voit plusieurs graveurs travailler de manières très voisines, les chances d'erreur sont élevées."

(Zerner, H. "Les eaux-fortes de Jean Mignon." *L'Oeil*, no. 171, March 1969, p. 9.)

PIPER, ADRIAN. see: PIPER, DAVID WARREN.

"Since World War II, demand for handcrafts has been given a new lease on life."

(Piper, David Warren. "Canada: dimensions 1969." *Craft Horizons*, no. 29, September 1969, p. 71.)

PISTOLETTO, MICHELANGELO.

"Any other choice would have been as good or bad; 'not to saw at all does not solve anything either, and besides, Engels likes sawing.'"

(Blok, C. "Letter from Holland." *Art International*, no. 13, May 1969, p. 51.)

PRINI, EMILIO.

"Se, infatti, alcune di queste operazioni (come quelle di Zorio, di Anselmo, di Merz, di Pistoletto) riescono o sono riuscite, altrettanto non si può dire per molte altre."

(Dorflès, G. "Arte concettuale o arte povera?" *Art International*, no. 13, March 1969, p. 37.)

PUENTE, ALEJANDRO.

"Sobre una mesa de enorme tamaño, colocó una serie de espejos rectangulares, pertenecientes a celdas penitenciarias."

(Whitelaw, G. "Carta de Buenos Aires." *Art International*, no. 13, May 1969, p. 28.)

RAETZ, MARKUS.

"Vielas von dieser Gesellschafts-Anti-Form, auf der einen Seite der Hang zur Kontemplation und andererseits die von der Verherrlichung des physischen und schöpferischen Ichs getragene Aktion, ist in diese neue Kunst eingeflossen."

(Ammann, J.C. "Schweizer brief." *Art International*, no. 13, May 1969, p. 48.)

RAINER, YVONNE. see: RAINER, ARNULF.

See illustration.

(Sottriffer, K. "Ausstellung, Museum des 20. Jahrhunderts." *Kunstwerk*, no. 22, February 1969, p. 8.)

RINKE, KLAUS.

"Its 'art' is depersonalized calculable, multiplyable, transformable, very close to industrial design, a grammar of form that can be technologically applied towards shaping one's environment."

(Bonin, W. van. "Baden-Baden: a new method of exhibiting." *Arts*, no. 44, September 1969, p. 53.)

RUSCHA, EDWARD.

See illustration.

(*Art News*, No. 68, October 1969, p. 9.)

SANEJOUAND, J.M. see: SANDLE, MICHAEL.

"In der Referenz vor Philipp King (geb. 1934) aber ist man sich allgemein einig: ob bereits buserlich die bekannten Lehnformen ('L-shapes') seinen Einfluss ausweiten, wie bei Tony Benjamin und Derrick Woodham, oder eine prinzipielle Gemeinsamkeit vorliegt (Evans, Hall) - die Renaissance der grundlastigen Plastik durch King ist die wirkungsträchtigste Tat in der Geschichte dieser Bewegung gewesen."

(Kudielka, R. "New English sculpture, Abschied vom Objekt." *Kunstwerk*, no. 22, October 1968, p. 19.)

SLADDEN, RICHARD. see: SLADE, ROY.

"Many salaries are low, particularly outside richer universities."

(Slade, R. "Up the American vanishing point." *Studio*, no. 176, November 1968, p. 174.)

SMITHSON, ROBERT.

"The thousand-square-foot expanse was 'salt of the earth' triumphing over the new technologies."

("Earthworks." *Art in America*, no. 57, May 1969, p. 34.)

SONNIER, KEITH.

"As had been the case with each successive wave of new sensibility, especially since the triumph of Rauschenberg in 1963, the more daring German dealers have endorsed young American artists by creating platforms for them, often long before their being widely shown in this country."

(Pincus-Witten, Robert. "Keith Sonnier." *Artforum*, v. VIII, no. 2, October 1969, p. 40.)

SOTTASS, ETTORE, JR. see: SOTO, JESUS RAPHAEL.

"Its ceaseless visual whirring concentrates the mind and eye in a curious way:"

(Peppiatt, Michael. "Paris Letter." *Art International*, v. 13, no. 7, September 1969, p. 75.)

THYGESEN, ERIK. see: THORNTON, RICHARDS.

"He also learns the 51 katakana and 51 hiragana characters, plus the 26 Roman letters and the Arabic numbers."

(Thornton, Richard S. "Japanese Design Education." *Graphis*, v. 24, no. 138/139, 1968, p. 320.)

VAN SAUN, JOHN.

"A good glass of beer is better than a good piece of sculpture."

(Sharp, Willoughby. "Place and Process." *Artforum*, v. 8, no. 3, November 1969, p. 48.)

VAZ, GUILHERME MAGALHÃES. see: VASS, GENE.

"but the principal motifs were geometric circles and squares."

(Mellow, James R. "New York Letter." *Art International*, v. 13, no. 2, February 20, 1969, p. 46.)

VENET, BERNAR. see: VENETIEN, JEAN.

"Wang, a Zen calligrapher and teacher at the University of Massachusetts, uses tongue-in-cheek titles to underscore this disparity."

("Reviews and Previews." *Art News*, v. 68, no. 1, March 1969, p. 71.)

WALL, JEFFREY. see: WALLACH, ALAN.

"It was this dialectic between theory and first-hand experience that drove his art forward."

(Wallach, Alan. "Thomas Cole." *Artforum*, v. 8, no. 2, October 1969, p. 47.)

WEINER, LAWRENCE.

"WEINER. Materials."

(Rose, Arthur R. "Four Interviews with Barry Huebler, Kosuth, Weiner." *Arts Magazine*, v. 43, no. 4, February 1969, p. 23.)

WILSON, IAN. see: WILSON, WILLIAM.

"If at any point a Kienholz is resold or given away for tax deduction, a percentage of the then current market value of the piece reverts to the artist or his heirs."

(Wilson, William, with Peter Selz. "Los Angeles—A View from the Studios." *Art in America*, v. 57, no. 6, November-December 1969, p. 146.)

ADDENDA

BRECHT, GEORGE. see BREEZE, CLAUDE.

"Breeze's heartless examination of the conflict between the sexes is forcefully scientific, actual, physical."

(Simmins, Richard, "Claude Breeze: Recent Paintings and Drawings," *Artscanada*, v. XXVI, no. 128/129, February 1969, p.37.)

D'ALESSIO, CARLOS. see DALEY, WILLIAM.

"These are not cups as such but are about cups: the spirit of cups, cups reincarnated, cups purified by removal of function."

(---, "Exhibitions," *Craft Horizons*, v. XXIX, no. 2, Mar./Apr. 1969, p.43.)

LIPPARD, LUCY.

"Perhaps there is some not merely personal significance in the fact that they all deal with landscape or with implications of an extensive space."

(Lippard, Lucy, "Notes in Review of Canadian Artists '68," *Artscanada*, v. XXVI, no. 128/129, February 1969, p. 25.)

N.E. THING CO. see NEUBURG, HANS.

"The world's first great poster museum in the Polish capital bears witness to this fact."

(Neuburg, Hans, "Second International Poster Biennale in Warsaw," *Graphis*, v. 24, no. 137, 1968, p. 242.)

McSHINE, KYNASTON. see MAC TAGGART, WILLIAM.

"These portraits are really the beginning of his emergence from the cave."

(---, "Recent Museum Acquisitions," *The Burlington Magazine*, v. CXI, no. 790, January 1969, p.32.)

PART II

A. If it is true that the artist possesses the means of anticipating and avoiding the consequences of technological trauma, what then are we to think of the world and bureaucracy of "art appreciation"? Would it not seem suddenly to be a conspiracy to make the artist a frill, a fribble, or a Milton?

13312218114 171914

...The logic of the photograph is neither verbal nor syntactical, a condition which renders literary culture quite helpless to cope with the photograph...For most people, their own ego image seems to have been typographically conditioned, so that the electric age with its return to inclusive experience threatens their idea of self.

9294

For art as either action or idea, memory, or the absorption of some referent to an art work or an art idea into the observer's consciousness, is instrumental. By memory, I mean less the retentive, the fact-storage faculty, than the associative faculty. From the arts we are learning to make connections, jumps, through cues and clues that come to us in fragments.

1212022114 71855145

It is not so much for you, my friend, who never saw this place, and had you visited it, could not now feel the impressions and colors I feel, that I have gone over it in such detail, for which I must excuse myself. Nor should you try to see it as a result of what I have said; let the image float inside you; pass lightly; the slightest idea of it will suffice for you.

19191420-2521225

A good third of our psychic life consists of these rapid premonitory perspective views of schemes of thought not yet articulate.

23912129113 10113519

Philosophy makes us ripen quickly, and crystallizes us in a state of maturity. How, then, without 'dephilosophizing' ourselves, may we hope to experience new images, shocks which are always the phenomena of youthful being?

7119201514 21385121184

Fragmentation can be a highly effective artistic or critical approach to much new art. It is closer to direct communication than the traditionally unified or literary approach, in which all sorts of superfluous transitional materials are introduced. Interpretation, analysis, anecdote, judgment, tend to clog the processes of mental or physiological reaction with irrelevant information, rather than allowing a direct response to the basic information.

71855145, 1516. 3920

We think we want creative children, but what do we want them to create?

18.4. 1219147

No one will take No for an answer.

14 1159148118420

Chance brings us closer to nature in her manner of operation.

1015814 3175

It is, in fact, quite possible that before the next one hundred years are up our thought processes will have led to our extinction, in a way that would be quite impossible for lower animals that are incapable of thinking.

4.5. 25181225145

B. Provide errata sheets in the exhibition space where visitors can correct any inaccurate information, spelling, etc. in the material on view or in the catalogue. Edit out facetious comments and publish as a review of the exhibition in an art magazine.

*

Emile Durkheim long ago expressed the idea that the specialized task always escaped the action of the social conscience.

13312218114 171914

PART III

A. Match the name of each artist in the exhibition who is or will be in New York or environs with that of a Trustee of the Museum of Modern Art whose last name begins with the same letter (use procedure similar to that in Part I/A, going to the next letter in the alphabet if still incomplete); ask each trustee to spend at least 8 hours talking to that artist about art, artist's rights, the relationship of the museum to society at large, or any other subject agreed upon by the two of them. This should be executed within 6 months of the opening of the exhibition and can be applied to foreign artists if individual travel plans are known far enough in advance.

B. On the first afternoon after the opening of the exhibition (preferably a Wednesday) that this is statistically possible, give the holders of film tickets numbered 296160 and 296159 lifetime free-admission passes to the Museum (valid any day of the week). If the holder is Black, Puerto Rican, Female, or a working artist without a gallery affiliation, give him/her in addition a free xerox copy of any piece or pieces in the INFORMATION exhibition utilizing Roget's Thesaurus; if there aren't any, or if the artist refuses, give a free copy of the catalogue of the Museum's permanent collection.

C. Show no films glorifying war.

Ask the American artists in the exhibition to join those willing on the Museum staff in compiling and signing a letter that states the necessity to go A.W.O.L. from the unconstitutional war in Vietnam and Cambodia; send it to 592,319 (296160+296159) men at armed forces based in each state of the USA. (If this is impossible, to 56 major newspapers.)

D. Purchase one work by those artists in the exhibition whose names appear first, second, fifth, sixth, ninth, nineteenth, and sixtieth (if it goes that far) in the alphabetical list of exhibitors; donate one each to seven (or six) independent museums all over the world which are located in low-income areas, outside of major cities.

E. Xerox and publish as an insert to the catalogue of the INFORMATION exhibition, all available information on any extant proposed reforms concerning artist's rights, such as rental fees, contracts, profit-sharing, artists' control over works sold, shown, etc.

Lucy R. Lippard,
zamieszkała w Nowym Jorku

$N_{18}I_{12}E_7O_{20}B_3E_7C_4N_{18}E_7$ $I_{12}N_{18}F_9O_{20}R_{23}M_{17}A_1C_4J_{13}E_7$
 I_{12} $L_{15}U_{27}B_3$ $K_{14}R_{23}Y_{29}T_{26}Y_{29}K_{14}A_1^*$

NIEOBECNOŚĆ: 1)nieuczestniczenie, nieistnienie, niewystępowanie, niestawienie się, nieuczęszczanie, zniknięcie, rozproszenie. 2) pustka, niebyt, próżnia, wakuum, wakat, opustoszenie, wyczerpanie, wyczyszczenie, pustka, tabula rasa. 3)absencja, wagary. 4)nikt, ani jeden, żaden, nikt obecny, nikt na świecie, nie ma żywej duszy, nikogo, nikt pod słońcem, żaden człowiek.

Być nieobecnym, odejść, ustąpić z pola, nie wchodzić w drogę, pozostawać w oddali, trzymać dystans, wyslizgnąć się, uniknąć, usunąć się, ustąpić pola. Pot. wagarować, ulotnić się, wyjść po angielsku, zrobić odwrót, pokazać plecy. Slang, dać nogę, nawiać, prysnąć, urwać się, dać drapak.

1)nieobecny, daleki, zaginiony, zaginiony w akcji, przepadły, utracony, poszukiwany, zagubiony, zabłąkany, pominięty, niewidoczny, brakujący, poza domem. Nieobecny bez usprawiedliwienia, za granicą, poza zasięgiem, nieosiągalny, na urlopie. Pot. zguba. 2)pusty, opustoszały, zwolniony, pustostan, niezamieszkały, porzucony, osamotniony, wyludniony, próżny, niezagospodarowany, zapomniany, samotny, ogołocony. Pot. zapomniany przez Boga i ludzi.

Nigdzie, gdzie indziej, ni tu ni tam, nie tutaj, w żadnym miejscu. Dial. nika, nikaj
ZOBACZ TAKŻE: OBECNOŚĆ

*

Gry to sytuacje stworzone, aby pozwolić na jednoczesne uczestnictwo wielu osób w pewnej istotnej sekwencji wspólnej ich życiom.
1311819811212 13312218114

CZEŚĆ I

A. Dla każdego artysty biorącego udział w wystawie, którego nazwisko zaczyna się na samogłoskę, postępuj następująco: idź do biblioteki Museum of Modern Art i znajdź w katalogu ogólnym danego artystę. Z pierwszej napotkanej książki bądź artykułu umieszczonego pod jego nazwiskiem (niezależnie, czy jest ono jego własnym), przepisz dwudzieste czwarte zdanie (2+9+6+1+6+0=24). Jeśli żaden tekst nie figuruje pod tym nazwiskiem, wybierz kolejne, zaczynające się w ten sam sposób, czyli ma największą liczbę początkowych liter wspólnych z poszukiwanym nazwiskiem artysty (np. dla Barthleme: Barthelm, Barthel, Barthe, Barth, Bart, Bar, Ba, B, w takim porządku).

Dla każdego artysty biorącego udział w wystawie, którego nazwisko zaczyna się na spółgłoskę, powtórz procedurę, biorąc trzydzieste drugie zdanie (2+9+6+1+5+9=32) z pierwszej napotkanej książki bądź artykułu znalezionej w najnowszym pełnym wydaniu

*Poniższe instrukcje zostały wysłane do Kynastona McShine'a w miejsce Indeksu do katalogu INFORMATION [INFORMACJE], do którego niezbędne informacje nie dotarły na czas. Gdy zdałam sobie sprawę, że tak właśnie będzie postanowiłam zastąpić nieobecne informacje innymi, napotkanymi na drodze przypadku. Otworzyłam Thesaurus Rogeta, wydanie w miękkiej oprawie, na słowie NIEOBECNOŚĆ - z nadzieją na inspirację. Książka ta, używana, została mi подарowana przez przyjaciela w grudniu 1969; nie otworzyłam jej aż do tego momentu (środa, 15. kwietnia, 1970, 15:30, Carboneras, Hiszpania). Gdy to zrobiłam, znalazłam nie tylko powyższy wpis (tu skrócony, zredagowany), lecz również dwa czerwone bilety, nieużywane, opisane następująco: Museum of Modern Art, REZERWACJA NA PROJEKCJE FILMOWĄ środa o godz. 15:00 BILET NIE NA SPRZEDAŻ Keller Printing Co. Nowy Jork; numery biletów to 296160 i 296159. Zdeterminowały one początkowe założenia tej sytuacji/tekstu. Umieściłam w nim cytaty, zapożyczenia oraz odniesienia do prac następujących osób: Art Workers Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederic Bartheleme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Saint-Beuve. L.R.L.

Art Index. Jeśli w jakimś wypadku nie ma tekstu, bądź nie ma dwudziestego czwartego lub trzydziestego drugiego zdania, zreprodukuje w jego miejsce ósmą ilustrację, lub ilustrację na str. 8, lub ilustrację znajdującą się w 1/8 spisu ilustracji (8=wspólny dzielnik 24/32).

B. Sporządź listę tych artystów w porządku alfabetycznym, pod każdym nazwiskiem umieszczając cytaty otrzymane w sposób opisany powyżej, z pełną notą bibliograficzną w nawiasach (tj. autor, tytuł książki, wydawca, miejsce wydania, data, nr strony; lub, w przypadku artykułu: autor, tytuł, czasopismo, nr zeszytu, data, nr strony).

ACCONCI, VITO. zob. ACCARDI, CARLA.

"Pierwsza wystawa w Niemczech odbyła się we wrześniu 1966, w Galerie M.E. Thelen, Essen."
(Galerie M.E. Thelen, Essen. Carla Accardi. [Essen, The Gallery, 1966,] s.3.)

ANDRE, CARL.

"Astronauta, który wypadł z kapsuły w kosmosie, stracił swoje środowisko; każdy żywy organizm ma jakieś środowisko życia."
(The Hague Geementmuseum. Carl Andre [The Hague, The Museum, 1969,] s.5.)

ARMAJANI, SIAH. zob. ARMAN.

"Przeto okragłe przedmioty, na przykład, gdy umoczone w farbie i turlane po płaszczyźnie, z natury swojej będą kreślić ślad zakrzywiony."
(Jones, Peter. "Arman and the Magic Power of Objects." Art International, t.VII, nr 3, March 25, 1963, s 41.)

ARNATT, KEITH. zob. ARNATT, RAY.

"To raczej jak poeta i zachód słońca."
(Arnatt, Ray. "A View of Opposites." Ark, nr 28, December 1960, s.31.)

ART & PROJECT. zob. ARTARIA, PAUL.

"Dobrze wybudowany dom z drewna jest chłodny latem, zimą zaś szybko się nagrzewa zatrzymując ciepło."
(Artaria, Paul. SchweizerHolzhäuserausdemJahren 1920-1940. Basel, B. Wepf, 1942, s.II.)

ARTSCHWAGER, RICHARD. zob. ARUP, OVE.

"Inaczej mówiąc, podstawa jego osiągnięć jest solidna: nie jest tylko inżynierem lub architektem, czy konstruktorem lub wykonawcą; lecz wszystkim tym na raz."
(Arup, Ove. Foreword to Faber, Colin, Candela/The Shell Builder. New York, Reinhold, [c.1968] s.7.)

ASKEVOLD, DAVID. zob. ASKELAND, JAN.

"W Paryżu przyciągało go odkrywcze malarstwo Francuzów, lecz w Niemczech to przede wszystkim filozoficzno-literackie idee zdobyły jego zainteresowanie."
(Askeland, Jan. Profiler I. NorskGrafikk. Oslo, DreyersForlag, [1958.] s.8.)

ATKINSON, TERRY. zob. ATKINSON, TRACY.

"Odmiana tej substancji potem znana jako 'celuloid' - obecnie niemal nieużywany, lecz dobrze znany naszym babciom w formach tak różnorodnych jak kule bilardowe, czy kołnierzyki koszulowe."
(Atkinson, Tracy. Introduction to Milwaukee, Art Center. A Plastic Presence. Milwaukee, [The Center,] 1969, s.5.)

BAINBRIDGE, DAVID. zob. BAINES, GEORGE GRENFELL

"Jako że koszty szkół podstawowych i średnich są po części pokrywane przez lokalne władze, tworzy się powód dla utrzymania poziomów granicznych, choć ostateczne koszty znane samorządom, nie są znane Ministerstwu; co dzieje się dopiero w wypadku malwersacji."
(Baines, George Grenfell. "Cost Ceilings - curse or Blessing?" Journal of the Royal Institute of Architects, t.76, nr 4, April 1969, s.160.)

BALDESSARI, JOHN.

Zob. ilustracja.
(Baldessari, John. "Solving Each Problem". Art News, t.68, nr 8, 7 December 1968.)

BALDWIN, MICHAEL. zob. BALDWIN, ARTHUR MERVYN.

"Za różnicowaniem oraz ciążeniem ku ziemi, swoistymi dla New Sculpture, idzie jeszcze 'składnia': relacje w układzie form są istotniejsze niż monolityczna obecność każdej z osobna."
(Kudielka, Robert. "New English Sculpture - AbshiedvomObjekt." Kunstwerk, t.22, nr 1-2, Oct.-Not. 1968, s.19.)

BARRIO zob. BARRIOS, GREGG.

"Złowroga, małoletnia zdzira używa ostrego noża, by pociąć jeansy swej bezbronnej ofiary."
(Barrios, Gregg. "Naming names: the films of Carl Linder." Films Quarterly, t.22, nr 1, Fall 1969, s.22.)

BARRY, ROBERT.

"W ramach wystawy znajdzie się też pomieszczenie ultradźwiękowe."
(Rose, Arthur. "Four Interviews with Barry, Heubler, Kosuth and Weiner." Arts, t.43, nr 4, February 1969, s.22.)

BARTHELEME, FREDERICK. zob. BARTH, BRADI.

Zob. ilustracja.
(Galerie M.E. Thelen, Essen. Carla Accardi. [Essen, The Gallery, 1966,] s.3.)

BECHER, BERNHARD and HILLA. zob. BECHTEL, EDWIN DE TRUCK.

"Przedstawiają."
(Bechtel, Edwin De Truck. "Illustrated books of the sixties: a remainder of a great period in illustration." Print, t.23, nr 3, May 1969, s.21.)

BEUYS, JOSEPH.

"Richard Serra przypomina Pollocka, jak i Matherwella; lecz jego oryginalność wyraża się, nie bez pewnej maniery, gdy przymocowawszy do ściany dziewięć gumowych rogów, wycina w nich pasma, piękne dekoracyjne zakończenia, podkreślając ruch wzajemnego przenikania nonszalancka arabeska w świetle neonu."
(Pierre, José. "Les grandesvacances da l'art modern." L'Oleil, nr 173, May 1969, s.13.)

BOCHNER, MEL. zob. BOERS, DIETER.

"Praca artystyczne okazuje się najbardziej przekonująca, gdy pomimo poirytowania udaje się odnaleźć estetyczną formę."
(Boers, Dieter. "Deutsche Kunst: eineneue Generation II". Kunstwerk, t.22, nr 9-10, June-July 1969, s.4.)

LIPPARD

BOLLINGER, BILL.

"Teraz, gruzu już prawie nie ma, ponieważ historia naturalna i techniki-poetry zostały przywrócone Europie podczas jego ostatniej podróży tam"
(Brunelle, A[I], "Bill Bollinger." Art News, t. 67, nr 9, January 1969, s. 17.)

BROEGGER, STIG. zob. BROEK, JOHANNES H. VAN DEN, ANDBAKEMA, J.B.

"Grupa spoczywa na czterech filarach umieszczonych w stawie."
(-----). "Pavillon Néerlandais: Van Den Broeket Bakema C. Weeber, ingénieur." L'Architecture d' Aujourduin 143, April-May 1969, s. 15.)

BROUWEN, STANLEY. zob. BROWN BILL

"Można mieć rację co do placka kukurydzianego, ale właściwie, raczej nie."
(Williams, Jonathan. "Of Brown and Penland." Craft Horizons, t. 29, nr 3, May-June 1969, s. 47.)

BUREN, DANIEL.

"Widz pozostanie z niczym poza doświadczoną iluzją komunikacji."
(Claudia, M. "Paris commentary." Studio, t. 177, nr 907, January 1969, s. 47.)

BURGIN, VICTOR.

"Mówiąc, że 'pozbywamy się własności na rzecz użyteczności',³ Cage wyraża czczone nadzieje; podejście do materiału jest wciąż warunkowane głównie prawami konsumpcji, a w domach piętrowych się estetyczne sprzęty; podczas gdy te użyteczne, których piękno niegdyś może było uważane za dowód na istnienie Boga, rozproszone jest wśród przepychu cybernetycznej obfitości przemysłu."
(Burgin, Victor. "Situational aesthetics." Studio, nr 178, October 1969, s. 119.)

BURGY, DONALD.

"A więc system sztuki zachował swoją witalność poprzez ciągłe czerpanie informacji spoza swoich granic."
(Burnham, Jack. "Real time systems." Artforum, t. 8, nr I, September 1969, s. 50.)

BURN, IAN and RAMSDEN, MEL. zob. BURNETT, CALVIN.

"Adele Serrone, która użyła miejskich środków w ramach 'Summerthing Project' na rusztowania, farby i honoraria - \$500 za mural, podkreśla społeczną rolę tych artystów: 'Chodzi o to, by zainteresować młodych chłopców', mówi, 'by zobaczyli artystów męskich i, cóż, wyrazistych, nie zniewieściałych.'"
(Kay, Jane Holtz. "Artists as social reformers." Art in America, t. 57, nr I, January 1969, s. 45.)

BYARS, JAMES LEE.

"Ta teoria umniejsza znaczeniu komunikacji werbalnej między ludźmi, która rzekomo tylko zaburza realność właściwego spotkania."
(Barnitz, Jacqueline. "Six one word plays." Arts, t. 43, nr I, Sept. /Oct. 1968, s. 19.)

CARBALLA, JORGE. zob. CABIANCA, VINCENZO.

"Nie da się przecież podczas jednego spotkania podsumować stuleci wynalazków świata architektury, stanowiących o pięknie i funkcjonalności, dla porównania z niewieloma realizacjami, którym udało się te wartości zachować, w zderzeniu z normami systemu i trudnościami na poziomie implementacji."
(Cabianca, Vincenzo. "I preminazionali e regionali! IN/ ARCH 1966." Architettura, t. 13, nr 157, November 1968, s. 499.)

COOK, CHRISTOPHER. zob. COOK, BRIAN F.

"Jego prawe przedramię urwane jest tuż nad łokciem, zaś w lewej dłoni trzyma przedmiot o nieregularnym kształcie przypominającym wątrobę."
(Cook, Brian F. "Two Etruscan bronze statuettes." Metropolitan Museum Journal, t. I, 1968, s. 170.)

CUTFORTH, ROGER. zob. CUTLER, ANTHONY.

"Twarz męczennika ma uszy usytuowane niemal pod dobrym kątem w stosunku do głowy, tak jak święty w północnej nawie katedry w Gardzie, a kontury jego twarzy wyznaczają podobne kontrasty światła i cienia."
(Cutler, Anthony. "Garda, Kallunge, and the Byzantine tradition on Gotland." The Art Bulletin, t. 51, nr 3, September 1969, s. 258.)

DARBOVEN, HANNE. zob. DARBOURNE and DARKE

Zob. ilustracja.
(-----). "Housing, Pimlico London." Architectural Review, t. 145, nr 866, April 1969, s. 286.)

DE MARIA, WALTER.

"Uważali naturę za schronienie w ucieczce od odczłowieczającej ery przemysłu."
(Shirey, David L. "Impossible art - what it is: earthworks." Art in America, t. 57, nr 3, May-June 1969, s. 34.)

DIBBETS, JAN.

"Spora część tej społecznej antyformy - z jednej strony, dążącej ku kontemplacyjności, z drugiej zaś, ku gloryfikacji fizycznego i artystycznego ego oraz wynikających z nich akcji; dostało się w nurt nowej sztuki."
(Ammann, Jean-Christophe. "Schweizer Brief." Art International, t. 13, nr 5, May 20, 1969, s. 48.)

FERGUSON, GERALD.

"W świecie szybkich zmian i nowych wynalazków radykalne odejścia stały się oczekiwane."
(Ferguson, Gerald. "Jim Leedy. Anna Leonowens Gallery. Nova Scotia College of Art, February, 1969." Artscanada, t. XXVI, nr 2, April 1969, s. 45.)

FERRER, RAFAEL.

"Organizatorzy wystawy Marcia Tucker i James Monte zaaranżowali wystawę w taki sposób, aby ta doniosła profanacja była pierwszym co widzimy wchodząc."
(Schjeldahl, Peter. "New York letter." Art International, t. 13, nr 7, Sept. 1969, s. 70.)

FLANAGAN, BARRY.

"Kandinsky pracował w totalnym odosobnieniu w Neuilly, napędzany nadzieją, że może dożyje jaśniejszej przyszłości."
(Glueck, Grace. "Open season. New York gallery notes." Art in America, t. 57, nr 5, Sept. /Oct. 1969, s. 117.)

GROUP FRONTERA. zob. FROST ASSOCIATES.

"Innowacyjny projekt wyłamuje się ze schematu tradycyjnego blokowiska, ogrodzonego siatka placu zabaw i schodków rozsianych po nierównym terenie."
(-----). "S.S. 36 is scaled for very small pupils - and a highly urban setting." Architectural Record, t. 144, nr 5, Not. 1968, s. 152.)

FULTON, HAMISH. zob. FULTER, RICHARD BUCKMINSTER.

"Intelekt także działa tu na zasadzie przeciwieństw: aspiruje do metafizycznego, lecz wprowadza porządek w miejsce nieporządku; rozwija wciąż bardziej złożone idee, upraszczając jednocześnie środki ekspresji."
(Ryser, Judith. "RIBA 68: Londres. Remise de la m6daille d'orroyaled'architecture 6 Richard Buckminster Fuller." Werk, t. 55, nr 9, September 1968, s. 624.)

GILBERT and GEORGE. zob. GILBERT, GERRY.

"Niezidentyfikowane obiekty latające to niezidentyfikowane obiekty spadające."
(Gilbert, Gerry. "1000 words on Lee-Nova." Artscanada, t. XXVI, nr 2, April 1969, s. 15.)

GIORNO POETRY SYSTEMS.

"Powód: zbyt wiele obszerności na taśmie."
(("Telephone's hot breath: poet Giorno's Dial-a-poem." The Architectural Forum, t. 131, nr I, July/August 1969, s. 43 f.)

GRAHAM, DAN. zob. GRAHAM, ROBERT.

"Większość z nich, rozłożona w maciupkich łózkach, śpi smacznie."
(Graham, Robert. "In the galleries." Arts Magazine, t. 43, nr 7, May 1969, s. 64.)

HAACKE, HANS.

"Nasz wiek - czasy nauki, mechanizmów, władzy i śmierci."
(Glueck, Grace. " 'Tis the month before Christmas New York gallery notes." Art in America, t. 57, nr 6, Not. /Dec. 1969, s. 154.)

HABER, IRA JOEL. zob. HAAS, FELIX.

"Młodzi architekci, jak Roselli, 4 (dom, Lake Maggiore, 1958), Ungers, 5 (schronisko młodzieżowe, Lindenthal pod Kolonią, 1958) Chasmann, 6 (model domu, Tzoala pod Tel-Avivem, 1965), budują po to by wstrząsać, by szokować - więc, aby robić to co robili dadaiści."
(Haas, Felix. "Dada and architecture." The Architectural Review, t. 145, nr 866, April 1969, s. 288.)

HARDY, RANDY. zob. HARDY, HUGH.

"To wymaga od performerera wykonywania czynności w taki sposób, by być zrozumianym; i podkreśla ruchy jego ciała."
(Hardy, Hugh. "An architecture of awareness for the performing arts." Architectural Record, t. 145, nr 3, March 1969, s. 118.)

HEIZER, MICHAEL.

"Pasma Downs to wzgórze pokryte naturalnym trawnikiem."
(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, t. 43, nr 2, November 1968, s. 19.)

HOLLEIN, HANS.

Zob. ilustracja.
(L' Architecture d'Aujourd'hui, nr 140, October 1968, s. xxiii.)

HUEBLER, DOUGLAS.

"Barry."
(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, t. 43, nr 4, February 1969, s. 22.)

HUOT, ROBERT.

"'Stella, Noland, & Olitski' brzmi jak nazwa niekoniecznie renomowanej kancelarii, lecz jest to, oczywiście, wciąż panujący triumwirat kierunku, który Clement Greenberg nazwał post-malarskim abstrakcjonizmem."
(Schjeldahl, Peter. "New York letter." Art International, t. 13, nr 6, Summer 1969, s. 64.)

HUTCHINSON, PETER.

"Pasma Downs to wzgórze pokryte naturalnym trawnikiem."
(Hutchinson, Peter. "Earth in upheaval. Earth works and landscapes." Arts Magazine, t. 43, nr 2, November 1968, s. 19.)

JARDEN, RICHARDS. zob. JARAY, TESS.

"Widz może wyczuć podświadomie naturę dzieła, gdy tylko powiąże ją z produktywnym procesem artystycznym."
(Kudielka, Robert. "Tess Jaray: New paintings." Art International, t. 13, nr 6, Summer 1969, s. 41.)

KALTENBACH, STEPHEN.

"W kolejnej pracy zdaje się utrzymywać wiodący prostokąt obrazu na ścianie, podpierając go przy pomocy rury zapartej pod kątem o podłożu."
(Kozloff, Max. "9 in a warehouse. An 'attack on the status of the object.'" Artforum, t. 7, nr 6 February 1969, s. 41.)

KAWARA, ON. zob. KAWASHIMA.

"Są to subtelne i intensywne obrazy, którym udaje się odzwierciedlać jednocześnie szczerłość i energię."
(Reviews and previews. " Art News, t. 68, nr 6, October 1969, s. 13.)

KOSUTH, JOSEPH.

"Barry."
(Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, t. 43, nr 4, February 1969, s. 22.)

KOZLOV, CHRISTINE. zob. KOZLOFF, MAX.

"Zaś odnośnie widzów, którzy wolą hołdować pięknu tego wspaniałego samochodu, Bugatti Royale, zamiast docenić któreś z wystawionych dzieł; jest to taki sam błąd dosłowności, jak wynoszenie piękna kobiety ponad zupełnie inny rodzaj piękna reprezentowanego przez obiekt będący jej portretem."
(Kozloff, Max. "...art negotiates with the machine as the central and most unavoidable presence of its time." Artforum, t. 7, nr 6, February 1969, s. 23.)

LATHAM, JOHN..

Zob. ilustracja.
(Harrison, Charles. "Against precedents." Studio International, t. 178, nr 914, September 1969, s. 90.)

LE VA, BARRY.

"Wiosną pozostało już tylko kilka palet z workami stwardniałego, szarego pyłu i parę zastygłych placków cementu przypominających o tej dystrybucji."
(Rosing, Larry. "Barry Le Va and the non-descript distribution." Art News, t. 68, September 1969, s. 52.)

LEWITT, SOL.

"Wciąż jednak, jego płótna można formalnie rozłożyć na ich historyczno-sztuczne komponenty - Art Nouveau, Surrealizm, Informel."
(Sommer, Ed. "Prospect 68 and Kunstmarkt 68." Art International, t. 13, nr 2, February 20, 1969, s. 32.)

LONG, RICHARD. zob. LONGHI, PIETRO.

"Później, za wyjątkiem L'Elefante (Salom Collection), zwierzęcia, które widziano w Wenecji w 1774, Contadini Che Giocano A Carte z 1775 (Paulucci Collection), wzmianki o Confessionewstawionego w Fiera del la Sensa, w 1779, przez Longhi'ego, jedynym odniesieniem były portrety."
(Cailleux, Jean. "The literature of art. The art of Pietro Longhi." Burlington Magazine, t. 111, nr 798, September 1969, s. 567-568.)

McLEAN, BRUCE.

"Wydział Rzeźby St Martin's nigdy nie akceptował statusu quo: głęboka wiara w możliwości rzeźby oraz w potrzebę rozwoju zachęca do ciągłego kwestionowania idei, które mają potencjał skostnienia w postawy."
(Harrison, C. "Some recent sculpture in Britain." Studio, nr J77, January 1969, s. 27.)

MEIRELLES, CILDO. zob. MEISEL, ALAN R.

"Z pewnością nie ma w USA drugiego miejsca z tak wielką ilością sklepów oferujących lokalne rzemiosło jak Santa Fe, i zdarzyło się, że był czas, by oglądać i kupować indiańskie maty, biżuterię, naczynia i lalki kochina."
(Meisel, Alan R. "U.S.A.: focus on Albuquerque." Craft Horizons, nr 29, September 1969, s. 47.)

MINUJIN, MARTA.

"Kiedy przedmiot jest cenny, posiadanie to odpowiedzialność, która staje się ważniejsza niż doświadczanie tego przedmiotu."
(Margolies, J.S. "TV - the new medium." Art in America, nr 57, September 1969, s. 50.)

MORRIS, ROBERT.

"Jedna z kompozycji Edwarda Keinholtza zatytułowana 'After the Ball' zawiera fragment powieści: 'W kuchni, przy stole, pod nieosiągniętą żarówką siedzi ojciec zmęczony, sztywny, zezłoszczony.'
(Plagens, S. "557.087 at the Seattle Art Museum." Artforum, nr 8, November 1969, s. 66.)

NAUMAN, BRUCE.

"Spuścizna X będzie składała się w dużej mierze z legend, masy fotograficznych dokumentacji, kilku przedmiotów, bardziej pamiątek, oraz naręcza pierwszej klasy krytyków z trauma."
(Schjeldahl, S. "Anti-illusion: procedures/material." Art International, nr 13, September 1969, s. 70.)

NEW YORK GRAPHIC STUDIO WORKSHOS. zob. GRAPHICS, STUDIOGRAPHIC.

"Z zasady, bez wątplenia, piękno i celowość idą ramię w ramię."
(Banks, C. and J. Miles. Studio, nr 175, April 1968, s. 215.)

NEWSPAPER. zob. NEWMAN, ROBERT.

"Odbitki te, jak krawatki, zaznaczały swoją pozycję na wciąż obcym terenie."
(Newman, Robert. "Exhibition at Gain Ground Gallery." Art News, nr 67, September 1969, s. 18.)

GROUPHO. zob. OHQUIST, JOHANNES.

"Maluje 'Stara kobietę z koszem' (fot. s. 50), rybaka 'Na morzu' (fot. s. 52), dużą scenę dziecięcia 'W Ogrodach Luksemburskich' (fot. s. 51) oraz 'Lud pod murami kościoła w Ruokolaks' (fot. s. 54) w świetlistych kolorach i z charakterystyczną ostrością, które wtedy mogły wydawać się niesamowite."
(Ohquist, Johannes. Neuere Bildende Kunst in Finnland. Helsingfors, Akademische Buchhondlung, 1930, s. 5.)

OITICICA, HELIO. zob. OKA, HIDEYUKI.

"To wielka szkoda, gdyż wydaje się, że tracimy coś, co wielce umilało nam życie, lecz raczej nie da się odwrócić nowego trendu bez rozpaczliwej próby zatrzymania tego, co już zalicza się do gatunku sztuki na wygnięciu."
(Oka, Hideyuki. How to Wrap Five Eggs. Japanese Design in Traditional Packaging. New York, Harper & Row, c1967, s.10)

ONO, YOKO.

"Umieść płótno tam, gdzie pada zachodnie światło."
(Cox, Anthony. "Instructive Auto-Destruction." Art and Artists, t. I, nr 5, August 1966, s. 17.)

LIPPARD

OPPENHEIM, DENNIS. zob. OPPENHEIM, MERET..

"Meret Oppenheim.T.T. Form med hjalm.Gipsrelief. 1954."
(Thollander, Leif. "Meret Oppenheim." KONSTrevy, t. XXXVI, nr 2, March-April 1960, s. 77.)

PANAMARENKO.

"Statek kosmiczny będzie leciał cztery lata, lub zostanie zatrzymany za kilka godzin, i wciąż eksploracja pewnych gwiazd będzie możliwa."
(Exhibition at Gibson Gallery. Arts, nr 43, May 1969, s. 67.)

PAOLINI, GIULIO. zob. PAOLO DI GIOVANNI FEI.

"Na obu obrazach Dziewicę widzimy od frontu, stojąca nadzwyczaj sztywno i poważnie, szczególnie jeśli przypomnimy sobie trzynastowieczne płótna, gdzie sienneńskie Madonny chyla głowę z troską i uwielbieniem ku Dzieciątku."
(Mallory, M. "Lost Madonna del Latte by Ambrogio Lorenzetti." Art Bulletin, nr 51, March 1969, s. 42.)

PECHTER, PAUL. zob. PECHSTEIN, MAX.

"Ten obraz to Hopper", powiedział Hirshhorn."
(Jacobs, J. "Collector: Joseph H. Hirshhorn." Art in America, nr 57, July 1969, s. 69.)

PENONE, GIUSEPPE. zob. PENNI, LUCA.

"W ekstremalnie płodnym środowisku, gdzie widzimy kilku grafików pracujących w sposób bardzo podobny, szanse na popełnienie błędu rosna."
(Zerner, H. "Les eaux- fortes de Jean Mignon." L'Oeil, nr 17,1 March 1969, s. 9.)

PIPER, ADRIAN. zob. PIPER, DAVID WARREN.

"Po II Wojnie Światowej zapotrzebowanie na ręczne rzemiosło odrodziło się."
(Piper, David Warren. "Canada: dimensions 1969." Craft Horizons, nr 29, September 1969, s. 71.)

PISTOLETTO, MICHELANGELO.

"Każda inna decyzja byłaby równie dobra bądź zła; 'nie piłować w ogóle, również nie rozwiązuje niczego, a poza tym Engels lubi piłować'."
(Blok, C. "Letter from Holland." Art International, nr 13, May 1969, s. 51.)

PRINI, EMILIO.

"Wprawdzie niektóre takie akcje (jak te wykonane przez Zorio, Anselmo, Merz, czy Pistoletto) odnoszą bądź odniosły sukces, lecz nie można tego powiedzieć o wielu innych."
(Dorfles, G. "Arte concettuale o arte povera?" Art International, nr 13, March 1969, s. 37.)

PUENTE, ALEJANDRO.

"Na ogromnym stole umieszczam serię prostokątnych luster pochodzących z cel więziennych."
(Whitelow, G. "Carta de Buenos Aires." Art International, nr 13, May 1969, s. 28.)

RAETZ, MARKUS.

"Spora część tej społecznej antyformy - z jednej strony, dążącej ku kontemplacyjności, z drugiej zaś, ku gloryfikacji fizycznego i artystycznego ego oraz wynikających z nich akcji; dostało się w nurt nowej sztuki."
(Ammann, J.C. "Schweizer Brief." Art International, nr 13, May 1969, s. 48.)

RAINER, YVONNE. zob. RAINER, ARNULF.

Zo. ilustracja.
(Sotriffer, K. "Ausstellung, Museum des 20. Jahrhunderts." Kunstwerk nr 22, February 1969, s. 8.)

RINKE, KLAUS.

"Ta 'sztuka' jest zdepersonalizowana, obliczalna, powielalna, podlegająca transformacjom, bliska wzornictwu industrialnemu; gramatyka formy, która może być użyta w technologii, by kształtować najbliższe otoczenie."
(Bonin, W. von. "Baden-Baden: a new method of exhibiting." Arts, nr 44, September 1969, s. 53.)

RUSCHA, EDWARD.

Zob. ilustracja.
(Art News, nr 68, October 1969, s. 9.)

SANEJOUAND, J.M. zob. SANDLE, MICHAEL.

"Jednak jeśli chodzi o Philippa Kinga (ur. 1934) wszyscy są zgodni: nie tylko dobrze znane Lehnformen („L-gięte”) świadczą o jego wpływie (Tony Benjamin, Derrick Woodham), lecz również stosowana reguła ujednoczenia (Evans, Hall) -zaś wskrzeszenie przez Kinga ciężkich, plastikowych form stało się najbardziej efektywnym aktem w historii tego ruchu."
(Kudielka, R. "New English sculpture, AbschiedvomObjekt." Kunstwerk, nr 22, October 1968, s. 19.)

SLADDEN, RICHARD. zob. SLADE, ROY.

"Pensje często są niskie, szczególnie poza bogatymi uniwersytetami."
(Slade, R. "Up the American vanishing point." Studio, nr 176, November 1968, s. 174.)

SMITHSON, ROBERT.

"Poszerzona o tysiąc stóp kwadratowych powierzchnia stała się 'sola ziemi', triumfując ponad nowymi technologiami."
(Earthworks." Art in America, nr 57, May 1969, s. 34.)

SONNIER, KEITH.

"Z każdą kolejną falą nowej wrażliwości, począwszy od triumfu Rauschenberga w 1963, śmielsze stawało się wspieranie młodych amerykańskich artystów przez niemieckich handlarzy, którzy stwarzali im platformy, często zanim byli oni szeroko prezentowani w tym kraju."
(Pincus-Witten, Robert. "Keith Sonnier." Artforum, t. VIII, nr 2, October 1969, s. 40.)

SOTTSASS, ETTORE, JR. zob. SOTO, JESUS RAPHAEL.

"Jego ciągłe wizualne buczenie koncentruje umysł i oków szczególnie sposób."
(Peppiatt, Michael. "Paris Letter." Art International, t. 13, nr 7, September 1969, s. 75.)

THYGESEN, ERIK. zob. THORNTON, RICHARDS.

"Uczy się również 51 znaków katakana i 51 znaków hiragana, plus 26 liter rzymskich i cyfr arabskich."
(Thornton, Richard S. "Japanese Design Education." Graphis, t. 24, nr 138/139, 1968, s. 320.)

VAN SAUN, JOHN.

"Porządna szklanka piwa jest lepsza niż porządna rzeźba."
(Sharp, Willoughby. "Place and Process." Artforum, t. 8, nr 3, November 1969, s. 48.)

VAZ, GUI LHERME MAGALHAES. zob. VASS, GENE.

"lecz głównym motywem pozostała geometria, koła i kwadraty."
(Mellow, James R. "New York Letter." Art International, t. 13, nr 2, February 20, 1969, s. 46.)

VENET, BERNAR. zob. VENETTIEN, JEAN.

"Wong, kaligraf praktykujący Zen i nauczyciel na Uniwersytecie w Massachusetts, używa dowcipnych tytułów, by podkreślić tę nierówność."
(Reviews and Previews." Art News, t. 68, nr I, March 1969, s. 71.)

WALL, JEFFREY. zob. WALLACH, ALAN.

"To ta dialektyka między teorią, a doświadczeniem z pierwszej ręki pchnęła jego sztukę do przodu."
(Wallach, Alan. "Thomas Cole." Artforum, t. 8 nr 2, October 1969, s. 47.)

WEINER, LAWRENCE.

"WEINER. Materiały."
(Rose Arthur R. "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner." Arts Magazine, t. 43, nr 4, February 1969, s. 23.)

WILSON, IAN. zob. WILSON, WILLIAM.

"Jeśli w pewnym momencie jakiś Kienholz zostanie sprzedany lub oddany w celu redukcji podatku, procent wartości rynkowej dzieła w danym czasie wraca do artysty bądź jego spadkobierców."
(Wilson, William, with Peter Selz. "Los Angeles-A View from the Studios." Art in America, t. 57, nr 6, November-December 1969, s. 146.)

ADDENDA

BRECHT, GEORGE. zob. BREEZE, CLAUDE.

"Beznamiętny sposób, w jaki Breeze ukazał konflikt płci, jest mocno naukowy, realny, fizyczny."
(Simmins, Richard, "Claude Breeze: Recent Paintings and Drawings," Artscanada, t. XXVI, nr 128/129, February 1969, s. 37.)

D'ALESSIO, CARLOS. zob. DALEY, WILLIAM.

"To nie są filiżanki jako takie, ale są to niemal filiżanki: duch filiżanek, odrodzenie filiżanek, filiżanki oczyszczone poprzez odebranie im funkcji."
(---, "Exhibitions," Craft Horizons, t. XXIX, nr 2, Mar./Apr. 1969, s. 43.)

LIPPARD, LUCY.

"Być może jest jakieś, nie tylko personalne, znaczenie w fakcie, iż one wszystkie dotyczą krajobrazu lub implikują wielkie przestrzenie."
(Lippard, Lucy, "Notes in Review of Canadian Artists '68," Artscanada, t. XXVI, nr 128/129, February 1969, s. 25.)

N.E. THING CO. zob. NEUBURG, HANS.

"Pierwsze na świecie świetne muzeum plakatu, znajdujące się w stolicy Polski, świadczy o tym."
(Neuburg, Hans, "Second International Poster Biennale in Warsaw," Graphis, t. 24, nr 137, 1968, s. 242)

McSHINE, KYNASTON. zob. MAC TAGGART, WILLIAM.

"Te portrety istotnie są początkiem jego wychodzenia z jaskini."
(---, "Recent Museum Acquisitions," The Burlington Magazine, t. CXI, nr 790, January 1969, s. 32.1)

CZĘŚĆ II

A. Jeśli prawdą jest, że artysta ma możliwość antycypowania i uniknięcia konsekwencji technologicznej traumy, co mamy myśleć na temat świata „doceniania sztuki” i związanej z nim biurokracji? Czy nie wydaje się to nagle znową mającą na celu uczynienie artysty zbytkiem, fraszką, lub środkiem na uspokojenie?

13312218114 171914

...Logika fotografii nie jest ani werbalna ani syntaktyczna, to stan, który pozbawia kulturę literacką narzędzi, by radzić sobie z fotografią....Dla większości ludzi obraz ich własnego ego zdaje się być uwarunkowany typograficznie, a więc wiek elektroniki, przywracający inkluzywność doświadczenia, zagraża ich idei istotnego ja.

9294

Dla sztuki każda czynność, idea, wspomnienie, czy przyswojenie przez świadomość odbiorcy pewnego desygnatu koncepcji artystycznej, bądź dzieła, są kluczowe. Przez wspomnienie rozumiem nie tyle akt przywołania faktu z pamięci, co aktywność kojarzenia. Od sztuki uczymy się tworzyć wiązania i wykonywać skoki dzięki fragmentarycznym wskazówkom, tropom.

1212022114 71855145

Czyż nie jest to tak wiele dla ciebie, przyjacielu, który nigdy nie widziałeś tego miejsca; a jeśliś je odwiedził, czy nie czujesz tych wrażeń i kolorów, które ja czuję teraz, gdy opisałem je tak dokładnie; za co muszę przeprosić. Nie powinienes jednak postrzegać tego jako rezultatu moich wywodów; niech obrazy płyną w twoim środku; przesuwiają się z lekkością, najmniejsze pojęcie o tym wystarczy ci.

19191420-2521225

Jedna trzecia naszego życia psychicznego składa się z tych szybkich, przewidująco-
ostrzegawczych widoków perspektywicznych na niewypowiedziane scenariusze myślowe.

23912129113 10113519

Filozofia sprawia, że dojrzewamy szybko, krystalizuje nas do stanu dojrzałości.
Jak więc, nie 'odfilozofowawszy' się, możemy mieć nadzieję na doświadczanie nowych
obrazów, zaskoczeń, które są właściwe istnieniom młodzieńczym?

7119201514 21385121184

Fragmentacja może być bardzo efektywnym, twórczym lub krytycznym, podejściem do
nowej sztuki. Jest bliższa bezpośredniej komunikacji niż tradycyjnie zunifikowane
lub literackie podejście, gdzie wprowadza się całą masę zbędnej tkanki łącznej.
Interpretacja, analiza, anegdota, osąd blokują procesy mentalnej i fizycznej
odpowiedzi przy pomocy nieistotnych informacji, zamiast oczyścić drogę dla reakcji
na podstawowe treści.

71855145, 1516. 3920

Wydaje nam się, że chcemy, by nasze dzieci były twórcze, lecz co mają tworzyć?

18.4. 1219147

Nikt nie będzie chciał słyszeć odmowy.

14 1i59148118420

Przypadek, na swój szczególny sposób, przeciąga nas na stronę natury.

1015814 3175

To jest właściwie całkiem możliwe, że przed upłynięciem kolejnego stulecia, nasze
procesy myślowe doprowadzą do wyginięcia rasy ludzkiej, w sposób nieosiągalny dla
zwierząt niższego rzędu, które nie mają zdolności myślenia.

4.5. 25181225145

B. W przestrzeni wystawy umieść arkusze errat, gdzie widzowie będą mogli korygować
wszelkie nieprawidłowe informacje, literówki, itp., znalezione w wystawionych
materiałach bądź w katalogu. Wybierz i zredaguj zabawne komentarze, następnie
opublikuj je jako recenzję wystawy w magazynie o sztuce.

*

Emile Durkheim dawno temu wyraził opinię, że to nadzwyczajne zadanie
zawsze umykało interwencji świadomości społecznej.
13312218114 171914

CZĘŚĆ III

A. Sparuj nazwiska tych artystów biorących udział w wystawie, którzy są lub będą w Nowym Jorku i okolicach, z nazwiskami Kuratorów Museum of Modern Art – nazwiska mają zaczynać się na tę samą literę (użyj procedury podobnej do tej opisanej w Części I/A, w razie potrzeby przesuając się do kolejnych liter alfabetu); poproś każdego z kuratorów, by spędził co najmniej 8 godzin rozmawiając z danym artystą o sztuce, prawach artysty, związku muzeum ze społeczeństwem, bądź na inny ustalony przez nich temat. Powinno się to odbyć w okresie 6 miesięcy w okolicach daty otwarcia wystawy, i może być zastosowane również w przypadku artystów z zagranicy, jeśli ich plany podróży będą znane dostatecznie wcześniej.

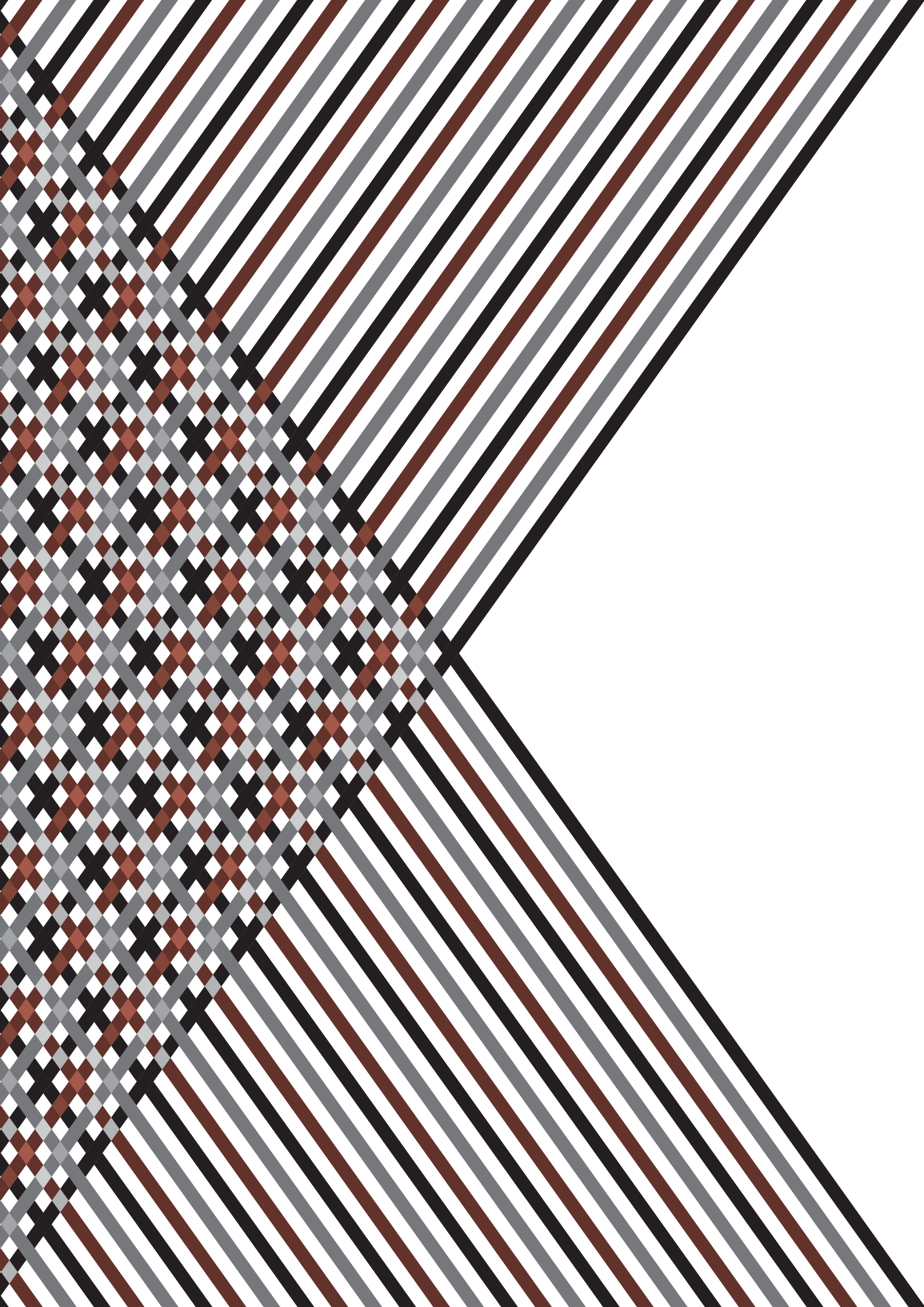
B. Pierwszego popołudnia po otwarciu wystawy, gdy będzie to strategicznie możliwe (najlepiej w środę), wręcz posiadaczom biletów na projekcję o nr: 296160 i 296159 dożywotni darmowy wstęp do Muzeum (ważny każdego dnia tygodnia). Jeśli posiadacz jest Afroamerykaninem, Latynosem, Kobieta, lub aktywnym zawodowo artystą nie reprezentowanym przez żadną galerię, daj jemu/jej dodatkowo darmową kserokopię pokazywanych w ramach wystawy INFORMATION prac, wykonanych z użyciem Tezaurusu Rogeta, jeśli nie ma takowych lub autor odmówi, podaruj egzemplarz tego katalogu do kolekcji stałej Muzeum.

C. Nie pokazuj filmów chwalących wojnę.

Poproś amerykańskich artystów biorących udział w wystawie, aby wraz z chętnymi spośród personelu Muzeum stworzyli i podpisali list wyrażający konieczność natychmiastowego wycofania się z nielegalnie prowadzonych wojen w Wietnamie i Kambodży; wyślij kopie do 592319 (296160+296159) ludzi w szeregach sił zbrojnych każdego ze stanów USA. (Jeśli to niemożliwe, wyślij je do 56 gazet o dużym zasięgu.)

D. Zakup prace wykonane przez artystów, których nazwiska pojawiają się odpowiednio jako: pierwsze, drugie, piąte, szóste, dziewiąte, dziewiętnaste, sześćdziesiąte (jeśli lista wystawiających tyle mieści) w porządku alfabetycznym; podaruj po jednej pracy siedmiu (bądź sześciu) niezależnym instytucjom wystawienniczym na świecie, które znajdują się w niedofinansowanych obszarach, poza największymi miastami.

E. Skseruj i opublikuj jako wkładkę do katalogu wystawy INFORMATION wszystkie dostępne informacje i wszelkie pozostałe propozycje dotyczące praw artysty, czyli czynszów, umów, podziału zysków, kontroli artysty nad pracami sprzedanymi, wystawianymi, itp.



CO MOŻE KRYTYKA. KRYTYKA KRZYŻUJĄCYCH SIĘ DYSKURSÓW U LUCY R. LIPPARD

„N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₄N₁₈E₇
I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₄J₁₃E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃
K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁”

to tekst napisany przez Lucy Lippard w roku 1970 jako krytyczny przyczynek do katalogu wystawy *Information*, zorganizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku przez Kynastona McShine'a.¹ Od tytułu poczynając, tekst ten odznacza się wyjątkowością: wykorzystuje notację łączącą litery i cyfry oraz wariacje typograficzne w kompozycji stron. Podobnie zaskakuje jego treść: protokoły, instrukcje, cytaty, aforyzmy, cyfry zajmują miejsce dyskursu akademickiego. W nocie na pierwszej stronie artykułu Lippard wyjaśnia, w jakich warunkach został on napisany, oraz wybory, które z tego wynikły. Píše, że w momencie, kiedy McShine zwrócił się do niej, mieszkała w Hiszpanii. W pierwotnej intencji zamierzała utworzyć indeks, do którego dokumentacja miała jej zostać dostarczona pocztą. Ponieważ jednak nie otrzymała na czas zamówionych dokumentów, opracowała protokoły (instrukcje), które pozwoliły jej zlecić redakcję tego tekstu. Mówi o tym formuła „absentee information,” wprowadzająca polisemiczną grę, oznaczającą zarazem „nieobecność” jak i „pełnomocnictwo.” W ten

sposób Lippard błyskotliwie zareagowała na sytuację, w której się znalazła, wykorzystując okoliczności jako ograniczenia narzucone sposobowi pisania. Eksperymentalnego charakteru jej tekstu nie da się jednak sprowadzić do tego anegdotycznego wymiaru. Należy go usytuować w kontekście zagadnień metodologicznych, nad jakimi Lippard wówczas pracowała, zagadnień nierozłącznie powiązanych z mocno upolitycznionym ówczesnym kontekstem artystycznym.

O „krytykę krzyżujących się fragmentów”

W roku 1970, kiedy Lippard opracowuje i publikuje „N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₄N₁₈E₇ I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₄J₁₃E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁,” ma już na swoim koncie organizację dwóch z planowanych czterech wystaw stanowiących serię *Numbers Shows* z lat 1969–1974. Pierwsza, zatytułowana *557,087*, miała miejsce w World's Fair Pavilion w Seattle, oddziale Seattle Art Museum, od 5 września do 5 października 1969 roku. Druga, o tytule *955,000*, trwała od 13 stycznia do 8 lute-

go 1970 roku w Vancouver Art Gallery i w Student Union na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej, a także w wielu innych miejscach tego miasta. Po nich nadeszła wystawa *2,972,453*, pokazana w Centro de Arte y Comunicación w Buenos Aires od 4 do 23 grudnia 1970 roku, oraz *c.7,500*, która miała miejsce najpierw w galerii A-402, należącej do California Institute of the Arts (Valencia), od 14 do 18 maja 1973 roku, a potem w wielu miastach Stanów Zjednoczonych i Europy aż do roku 1974.² Wystawy te miały charakter prospektywny, zwrócony w stronę „dematerializacji sztuki,” którą to tendencję zidentyfikowali i teoretycznie opisali Lippard i John Chandler w artykule z roku 1968.³ Tym określeniem autorzy proponowali nazywać wyłaniające się nowe formy „sztuki idei” i „sztuki akcji”, jako wynikające z nowego systemu odniesień, który nie rezygnując z materialności sztuki, pomniejsza wszelako znaczenie przedmiotu. „Dematerializacja sztuki” oznacza, że doświadczenie estetyczne wzbogacone zostaje dzięki procesom, protokołom (instrukcjom), dokumentom oraz otwarciu na inne dyscypliny. Sztuka poszerzyła zatem swoje terytorium, a począwszy od roku 1969 i *Numbers Shows*, Lippard myśli także o poszerzeniu pola wystawy. Z punktu widzenia topograficznego organizuje swoje wystawy w miejscach oddalonych od wielkich centrów kulturalnych, a nawet w miejscach nieprzeznaczonych do pokazywania i rozpowszechniania sztuki. Z punktu widzenia krytyka i komisarza wystaw eksperymentuje z możliwością dzielenia się autorstwem dyskursu na temat dzieł, wymyślając koncepcję katalogu⁴ jako przestrzeni, w której krążą wypowiedzi artystów i krytyków, bez ustanawiania prymatu jednych nad drugimi.

Programowi temu podporządkowana jest oryginalna koncepcja edytorska, a mianowicie nieponumerowane i niepowiązane, ale umieszczone w jednej kopercie, typu „manila,”⁵ kartonowe fiszki. Zawierają one wszelkie informacje, jakie powinny się znaleźć w katalogu wystawy, z pewnymi osobliwościami, które należy podkreślić. Każdy artysta sam redaguje swoją fiszkę. Tekst krytyczny na temat zawartości wystawy to zestawiony przez Lippard wybór cytatów autorstwa artystów, krytyków i historyków sztuki, poprzerplątanych jej własnymi analizami. Projekt katalogu zmierza do neutralizacji autorytatywnego dyskursu krytyka sztuki, nie po to jednak, by go zanegować, ale by wprowadzić go do wspólnej przestrzeni, w której hierarchie zostały zniwelowane. Dokonuje się to dzięki docenieniu kompetencji artystów jako komentatorów własnych dzieł, a także dzięki zmobilizowaniu w większym stopniu czytelnika, który

staje się współtwórcą dyskursu na temat wystawionych dzieł. Koncepcja fiszek odpowiada bowiem również dążeniu to tego, by przeglądając je, czytelnik sam tworzył odpowiadające mu powiązania. Sama forma fiszek nie jest jednak wystarczająca, by w pełni zrealizować podobne ambicje. Dlatego Lippard pracowała nad ich treścią, aby za jej pośrednictwem dostarczyć czytelnikom informacje z zakresu historii i teorii sztuki, nie rozwijając jednak interpretującego komentarza, który miałby wynikać z logiki wyjaśniania sensu dzieł. Osąd na ich temat pozostawiony jest czytelnikowi, którego rolą jest krzyżowanie tych informacji. Lippard odrzuca zatem procesy interpretacji i oceny, tradycyjnie należące do krytyka sztuki, zastępując je gromadzeniem i rozpowszechnianiem informacji. Dyskursy o sztuce są odąd tworzone przez splot relacji, w których krzyżują się wypowiedzi wielu podmiotów, inaczej mówiąc: są tworzone przez sieć.

Cały ten program zawarty jest już w tytule jej tekstu: „absentee information and or criticism” (informacja i lub krytyka z pełnomocnictwa), a zwłaszcza w sposobie jego pisania. Tekst podzielony jest na trzy części. Na każdą z nich składa się kilka protokołów (instrukcji), których wspólną cechą jest to, że łączą one system alfabetyczny z systemem dziesiętkowym i że odnoszą się do MoMA. W pierwszej części zawarte w protokołach instrukcje prowadzą do stworzenia dokumentacji na temat każdego artysty, którego prace są wystawione – na podstawie książek z biblioteki muzeum. Część druga przynosi ogólną wypowiedź na temat zamysłu wystawy (wrócimy do tego później), który Lippard komentuje i pogłębia, kompilując cytaty, przy czym nazwiska ich autorów są zaszyfrowane. Przytacza słowa Art Workers’ Coalition, Gastona Bachelarda, Roberta Barry’ego, Fredericka Barthelme’a, Daniela E. Berlyne’a, Mela Bochnera, Johna Cage’a, Marcela Duchampa, Dana Grahama, Latvana Greene’a, Douglasa Hueblera, Williama Jamesa, Ona Kawary, Josepha Kosutha, Ronaldida Davida Lainga, Sola LeWitta, Marshalla McLuhana, Ada Reinhardta, Charlesa Augustina Sainte-Beuve’a. Miejsza wypowiedzi artystów, filozofów, naukowców i krytyków, przekazane na użytek czytelnika. Jak w katalogu *Numbers Shows* i zgodnie z zasadą rozpowszechniania informacji dwie pierwsze części tekstu „N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₇C₁₈N₇E₁₂I₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₁₃J₄E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁” wpisują się w zamysł odhierarchizowania dyskursu o sztuce.

Projekt Lippard jest projektem całego pokolenia, które reprezentują Barbara Rose, Susan Sontag, Max Kozloff czy John Perreault, by ogra-

niczyć wyliczenie do kontekstu amerykańskiego. Wszyscy oni protestują wówczas przeciwko krytyce sztuki, jaką praktykują na przykład Clement Greenberg i jego naśladowcy, ponieważ uważają, że jest ona normatywna i że jej zasadą jest wykluczanie. Stawka jest wysoka, gdyż chodzi o przewartościowanie sposobu uprawiania krytyki sztuki. A to zakłada, nierozłącznie, aktualizację instrumentów teoretycznych na miarę przemian, jakie dokonały się w twórczości artystycznej, oraz odhierarchizowanie stosunków między różnymi biegunami sztuki: artystami, krytykami i publicznością. To w tym kontekście Sontag wypowiada się w 1964 roku „przeciw interpretacji” w przełomowym artykule, który stał się punktem odniesienia.⁶ Lippard określa swoją metodę jako „krytykę krzyżujących się fragmentów,”⁷ zakładającą ekonomię wspólnotową i dialogiczną w służbie krytyki sztuki, której ambicje są prospektywne.

Informacja – siła polityczna

Trzecia część tekstu Lippard, o której dotąd nie mówiliśmy, odróżnia się od dwóch pozostałych. Jej celem nie jest objaśnianie dzieł, dotyczy bowiem polityki instytucjonalnej MoMA. Aby lepiej zrozumieć wagę tej części tekstu Lippard, zanim przejdziemy do szczegółów, musimy powrócić do zamysłu i kontekstu wystawy.

Information została zorganizowana przez McShine'a na zamówienie dyrekcji MoMA, która zamierzała dokonać bilansu nowej, wyłaniającej się twórczości artystycznej. Jego koncepcja polegała na wyborze dzieł artystów piętnastu różnych narodowości, noszących piętno rozwoju systemów komunikacji społecznej. Zamyśl ten podszyty był refleksją na temat sposobu, w jaki obieg informacji oddziałuje na twórczość artystów w epoce globalnej wioski,⁸ wstrząsanej walkami politycznymi i społecznymi. W „Eseju” do katalogu McShine naszkicował portret pokolenia artystów stawiającego czoła przemocy państwa, która stała się normą. Przywołał dyktatury w Argentynie i Brazylii oraz krwawe represjonowanie ruchów obywatelskich w Stanach Zjednoczonych.

Prace zaprezentowane przez artystów są różnorodne, porywcze, a nawet buntownicze – co nie jest zaskoczeniem, jeśli wziąć pod uwagę ogólny kryzys społeczny, polityczny i ekonomiczny niemal powszechny w roku 1970. Jeśli jesteś artystą brazylijskim, masz co najmniej jednego przyjaciela, który jest właśnie torturowany. Jeśli

jesteś artystą argentyńskim, miałeś prawdopodobnie sąsiada, który został aresztowany za noszenie długich włosów, albo dlatego, że nie był stosownie „ubrany.” A jeśli jesteś artystą w Stanach Zjednoczonych, możesz obawiać się, że zostaniesz postrzelony albo na uniwersytecie, albo w swoim łóżku, albo w sposób bardziej usankcjonowany formalnie w Indochinach. Może się więc wydać nieprzyzwoite, jeśli nie absurdalne, że wstajesz rano, chodzisz po pokoju i nakładasz na kwadratowe płótno wyciśnięte z tuby ciapki farby. Co możesz zrobić, będąc młodym artystą, aby wydawało się to uzasadnione i ważne?⁹

Te słowa McShine'a wywołały bez wątpienia szczególny rezonans w momencie, kiedy otwierała się wystawa. *Information* zaczęła się 2 lipca 1970 roku, czyli zaledwie miesiąc po fali krwawych represji dokonanych przez amerykański rząd. 30 kwietnia 1970 roku Richard Nixon – wybrany na prezydenta 20 stycznia 1969 roku – ogłosił rozszerzenie wojny wietnamskiej na Kambodżę. 4 maja siły porządkowe zabiły cztery osoby, strzelając do zgromadzenia studentów pokojowo manifestujących na państwowym uniwersytecie w Kent (Ohio) przeciwko tej zbrojnej interwencji amerykańskiej w Kambodży. 14 maja w trakcie innego zgromadzenia antywojennego dwoje studentów zostało zabitych przez policję w kampusie państwowego Jackson State University w stanie Missisipi. Między 11 a 13 maja sześć osób zostało zabitych przez policję w czasie zamieszek w getcie miasta Augusta w stanie Georgia, związanych z walką o prawa obywatelskie. Ludzie sztuki byli mocno zaangażowani w działania przeciwko takiemu gwałceniu demokracji; 22 maja 1970 roku, na kilka tygodni przed otwarciem wystawy *Information*, zorganizowali „New York Artists' Strike Against Racism, War, and Repression,” znany jako „The Art Strike” (Strajk sztuki). Organizatorem strajku była Art Workers' Coalition (AWC), w walce której nierozłącznie powiązane były żądania dotyczące warunków pracy artystów i zaangażowanie społeczne.

Lippard była aktywnym członkiem AWC, które grupowało artystów, marszanda sztuki (Setha Siegelauba) i krytyków sztuki. Ten „związek zawodowy” artystów powstał w styczniu 1969 roku w następstwie konfliktu, który poróżnił MoMA i artystę Vassilakisa Takisa. 3 stycznia 1969 roku Takis wycofał swoje dzieło pod tytułem *Telerzeźba* (1960) z wystawy *Wizja maszyny u schyłku epoki mechanicznej*.¹⁰ Choć MoMA

było właścicielem dzieła, Takis nie chciał, aby było ono wystawione, uważał bowiem, że nie jest wystarczająco reprezentatywne dla jego metody twórczej. Gestem tym potwierdzał prawo do decydowania o losie własnych dzieł, także wówczas, gdy zostały już one sprzedane muzeum. Nieco później rozpowszechnił dokument, w którym nawoływał do zjednoczenia sił w celu przekształcenia instytucji muzealnej, którą oceniał jako niedostosowaną do wymogów współczesności. Na apel Takisa odpowiedziało wiele osób związanych ze światem sztuki i sformalizowało to zaangażowanie, zakładając Art Workers' Coalition.¹¹ Nie chodziło jednak o to, by AWC przeciwstawiało się muzeum jako instytucji kulturalnej, lecz o to, by precyzyjnie wskazać ograniczenia polityki instytucjonalnej. Konkretnie zakwestionowano zdolność muzeum do zdania sprawy z rozwoju sztuki współczesnej, z nierówności społecznych kształtujących stosunki muzeum i artystów oraz niezdolne do uświadomienia sobie specyfiki swojego funkcjonowania. Odnośnie do tego ostatniego punktu liczni członkowie AWC podkreślali wynaturzenia właściwe systemowi zarządzania amerykańskimi muzeami. Krytykowali *Trustees* oraz rządowe źródła dofinansowania państwowych muzeów, które doprowadziły do dwóch rodzajów patologii. Z jednej strony relacja zależności, jeśli nie współnictwa, zmuszała muzea do popierania polityki rządu. Z drugiej strony misje muzeów ulegały niejawnym wpływom prywatnych interesów ekonomicznych. Jednak żądania AWC nie ograniczały się tylko do obrony praw artystów i do żądania dostosowania praktyk muzealnych do aktualnych praktyk artystycznych.

Wielu członków AWC zaangażowanych było w rozmaite formy ruchu praw obywatelskich i feminizmu i domagało się, aby muzea zmieniły swą politykę w stosunku do mniejszości: do kobiet artystek, do społeczności afroamerykańskiej i portorykańskiej (Portoryko jest terytorium nieinkorporowanym Stanów Zjednoczonych), a także do publiczności pochodzącej z ubogich środowisk. Stowarzyszenie rozwinęło również akcje polityczne – o dużym zasięgu – przeciwko wojnie w Wietnamie i represyjnej polityce wewnętrznej.

Kontekst wystawy związany był zatem z istotnym upolitycznieniem nowojorskiego środowiska artystycznego i niewątpliwie zamysły realizowane na wystawie McShine'a zbieżne były z ambicjami tego środowiska. Zaprezentowane na wystawie dzieła, a także opublikowany w katalogu tekst Lippard zdawały sprawę z zaangażowania politycznego i obywatelskiego AWC. Dopiero uwzględniając cały ten kontekst, zrozumieć moż-

na trzecią część tekstu „N I E O B E C N E I N F O R M A C J E L U B K R Y T Y K I A”¹² Pięć protokołów (instrukcji), z których się ona składa, jest skierowanych bezpośrednio do instancji zarządzających MoMA i punkt po punkcie przedstawia żądania AWC: konieczność przemyślenia przez dyrekcję swych stosunków z artystami, pamiętania o moralnej odpowiedzialności muzeum wobec wojen w Wietnamie i Kambodży oraz podjęcia działań na rzecz udostępnienia sztuki szerokiej publiczności. Pierwszy z tych protokołów (instrukcji) wymaga na przykład, aby każdy artysta odbył ośmiogodzinną rozmowę z jednym z członków *Trustees* właśnie na temat praw artystów i stosunków między muzeum i społeczeństwem; piąty protokół (instrukcja) ma prowadzić do opublikowania wkładki do katalogu, która informowałaby o wszelkich reformach związanych z prawami artystów, wprowadzonych przez MoMA od czasu konfliktu z Takisem (koszty wypożyczenia dzieł od artystów, umowy, podział zysków, kontrola artystów nad własnymi dziełami sprzedawanymi i wystawianymi¹³). Lippard nie omieszkała przypomnieć MoMA, a także wszystkim zaproszonym na wystawę *Information* artystom o ich odpowiedzialności. Przypomnijmy, że Hans Haacke, członek AWC, stworzył na tę wystawę *MoMA Poll* – dzieło ujawniające finansowe i polityczne powiązania MoMA. Brat Davida Rockefellera, przewodniczącego rady administracyjnej MoMA,¹³ Nelson Rockefeller, który był wówczas gubernatorem stanu Nowy Jork, rozpoczął ponowną kampanię wyborczą, proklamując się kandydatem pokoju. Otóż dzieło Haackego było o tyle złośliwe, że proponowało ono osobom odwiedzającym wystawę, aby udzieliły odpowiedzi „tak” lub „nie” na pytanie: „Czy fakt, że gubernator Rockefeller nie sprzeciwił się indochińskiej polityce prezydenta Nixona jest dla Pana/Pani powodem, by nie głosować na niego w wyborach w listopadzie?”¹⁴

Można przyjąć, że McShine uczynił z wystawy *Information* „rzecznictwo” Art Workers' Coalition. Jego postawa była zatem polemiczna, gdyż dyrekcja MoMA starała się za jej sprawą załagodzić napięcia wywołane żądaniami AWC. Tymczasem McShine zorganizował wystawę, która była deklaracją poparcia walki politycznej i społecznej, jaką wówczas prowadzili artyści. Sekcja fotografii w katalogu ostatecznie przekonuje o politycznym znaczeniu wypowiedzi McShine'a.¹⁵ Zasluguje ona na szczególną uwagę, gdyż nakreśla ramy, w jakich odbywała się recepcja tekstu Lippard, a także nadaje mu politycznej głębi. W części tej, liczącej 54 strony, zaprezentowano wypełniające całe kartki zdjęcia, bez podpisów, których spektrum rozcią-

ga się od fotokonceptualizmu po obrazy prasowe. Są one ułożone bez hierarchii i bez podziału ze względu na styl i pochodzenie. Ukonstytuowana w ten sposób ikonograficzna całość przynosi bogatą i zróżnicowaną dokumentację historyczną, poświęconą rewolucjom artystycznym dwudziestego wieku i rozlicznym bojom o emancypację, które naznaczyły lata sześćdziesiąte. Mieszają się tutaj z fotografiami dzieła Jannisa Kounellis, Yves'a Kleina, Duchampa, fotogramy z filmu *Satyricon* Federica Felliniego, wydane przez AWC plakaty przeciwko wojnie w Wietnamie, portrety Micka Jaggera i Che Guevary, obrazy z podboju Księżycy, ruchu hippisów, ale także Czarnych Panter. Na przykład jedna z rozkładówek zestawia dzieło fotografa Soichi Sunami i fotografię *3 stoppages-étalon* Duchampa oraz przedrukowane prasowe zdjęcia Czarnych Panter, a wśród nich jedno pokazujące manifestację przed siedzibą sądu w Alameda County w stanie Kalifornia, w następstwie skazania Hueya Newtona za zabójstwo policjanta we wrześniu 1968 roku. Ten polityczny ton wystawy obecny jest, prawdę mówiąc, od pierwszej strony katalogu. Rozpoczyna się on bowiem zdjęciem z lotu ptaka, wydrukowanym na całą stronę, przedstawiającym marsz o prawa obywatelskie w Waszyngtonie w roku 1963, a kończy fotografią tłumu na festiwalu Woodstock, który był i jest emblematem ówczesnej rewolucji kulturalnej.

In-formacja

Protokoły (instrukcje), fiszki i indeksy to instrumenty, jakimi posługiwała się Lippard w swych poszukiwaniach metodologicznych, w całości zwróconych w stronę niwelowania hierarchii między licznymi aktorami sztuki. To dlatego „N₁₈I₁₂E₇O₂₀B₃E₄C₁₈N₁₈E₇I₁₂N₁₈F₉O₂₀R₂₃M₁₇A₁C₁₃J₄E₇I₁₂L₁₅U₂₇B₃K₁₄R₂₃Y₂₉T₂₆Y₂₉K₁₄A₁” oraz katalogi *Numbers Shows* przyjmują takie szczególne formy wydawnicze. To dzięki nim publikacje te nie ograniczają się do rozpowszechniania informacji, lecz także je wytwarzają. Łączą „in-formację” jako formowanie, polegające na kształtowaniu materii, oraz „informację” jako efekt tego typu operacji. To połączenie warunków materializacji dyskursu o sztuce i jej sposobów rozpowszechniania pozwala Lippard nadać swojemu projektowi krytycznemu całą rozpiętość demokratyczną: dyskursy o sztuce zależą do dynamiki kolektywnej i uczestniczą w walce o sprawiedliwość polityczną i społeczną.

Tłumaczenie z j.francuskiego Leszek Brogowski.

Przypisy

¹ Lucy R. Lippard, „A b s e n t e e I n f o r m a t i o n A n d O r C r i t i c i s m ,” w Kynaston McShine, red., *Information* (New York: Museum of Modern Art, 1970), 74-81. Kat. wyst.

² Szczegółową analizę *Numbers Shows* zawiera publikacja pod redakcją Cornelli Butler, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974* (London: Afterall, 2012).

³ John Chandler i Lucy R. Lippard, „The Dematerialization of Art,” *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 31-36. Lucy R. Lippard pogłębi prace nad „dematerializacją sztuki” w publikacji z roku 1973 *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard* (New York: Praeger, 1973). Praca ta została wznowiona wraz z nowym tekstem Lippard „Escape Attempts” (Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2001).

⁴ Lucy R. Lippard, red., *557,087* (publikacja własna, 1969). Kat. wyst.; Lucy R. Lippard, red., *955,000* (publikacja własna, 1970). Kat. wyst.; Lucy R. Lippard, red., *2,972,453* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970). Kat. wyst.; Lucy R. Lippard, red., *c.7,500* (publikacja własna, 1973). Kat. wyst.

⁵ Koperty typu „manila” zawdzięczają swoją nazwę pewnemu gatunkowi konopi pochodzącemu z Filipin; mają charakterystyczny brązowy kolor i są popularne w Stanach Zjednoczonych ze względu na swoją wytrzymałość.

⁶ Susan Sontag, „Against Interpretation,” *Evergreen Review* 8, no. 34 (December 1964): 76-80.

⁷ Lucy R. Lippard, „Prefatory Notes,” w *Changing: Essays in Art Criticism* (New York: Dutton and Co, 1971), 13.

⁸ Termin „global village” zapożyczony jest od Marshalla McLuhana, teoretyka informacji i komunikacji społecznej, którego prace cieszyły się wówczas dużą popularnością w środowiskach artystycznych i intelektualnych. Świadczy o tym przewodni motyw terminu „informacja” w praktykach artystycznych, a także asymilacja przez niektórych artystów aforyzmu McLuhana „medium is a message.” Należał do nich m.in. Dan Graham, który oparł się na pracach McLuhana podczas opracowywania swojej koncepcji publikacji jako przestrzeni sztuki. W sposób oczywisty McLuhan był ideowym patronem wystawy *Information*. Nie tylko sięgnięto po ukute przezeń pojęcie, lecz zaprezentowano także kilka z jego kart do gry z talii *Distant Early Warning Card Deck*, a na pierwszej i czwartej stronie okładki katalogu wystawy przedrukowano *DEW-Line Newsletter*, publikowany przez McLuhana w Nowym Jorku w latach 1968–1970.

⁹ Kynaston McShine, „Essay,” w *Information*, Kynaston McShine, red. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 138.

¹⁰ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, wystawa zorganizowana przez Pontusa Hulténa od 27 listopada 1968 do 9 lutego 1969 roku w Museum of Modern Art, New York.

¹¹ 28 stycznia 1969 roku Art Workers' Coalition przekazała dyrektorowi MoMA, Batesowi Lowry, dokument zatytułowany *13 Demands*, którym sformułowano żądania pod adresem muzeum. W odpowiedzi na milczenie instytucji, gdy tymczasem wzrastała liczba członków Art Workers' Coalition, zwołane zostało 10 kwietnia zebranie publiczne w School of Visual Arts w Nowym Jorku. Przedmiotem zebrania miało być określenie programu AWC. Każdy uczestnik zaproszony był do przeczytania swojej deklaracji, które zostały następnie w całości opublikowane pod tytułem *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition* (New York: Art Workers' Coalition, 1969); strona internetowa *Primary Information*: <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹² Całość protokołów (instrukcji) tworzących trzecią część tekstu Lippard zawarta jest w przedrukowanej powyżej jego faksymilowej reprodukcji.

¹³ MoMA zostało założone w roku 1929 z inicjatywy Aldricha Rockefellera, Lillie P. Bliss i Mary Quinn Sullivan.

¹⁴ „Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?”

¹⁵ Katalog ten można zobaczyć na stronie internetowej MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?>

WHAT CRITICISM CAN ACHIEVE. CRITICISM AS A CROSS- REFERENCE OF DISCOURSE IN LUCY R. LIPPARD

“A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅
I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈
C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃”

is the title of the text written by Lucy R. Lippard as her contribution to the catalogue of the exhibition *Information*, organised by Kynaston McShine at the Museum of Modern Art in New York.¹ One is immediately struck by the unusual nature of a title that alternates letters and numbers, and also by its page setting, shaped by numerous typographic variations. The content is no less surprising: instructions, quotations, aphorisms and numbers take the place of academic argumentation. In a footnote on the first page Lippard explains the circumstances in which she wrote the article, and the choices she had to make. When McShine invited her to publish a text in the catalogue of his exhibition, she was in Spain. Her first intention was to write an index, but the information she needed did not arrive through the post on time. Thus Lippard invented a protocol that allowed her to delegate the production of the text. The term ‘absentee information’ refers to this specific situation by playing with the polysemy of ‘absentee,’ which means both ‘missing’ and ‘by proxy.’ Lippard’s

shrewd answer to the circumstances in which she found herself was to use that contingency as the writing process. This having been said, her experimental approach cannot be reduced to this somewhat anecdotal aspect. It is deeply rooted in the methodological issues Lippard was raising at the time, which were wholly intertwined with a highly politicised art context.

For a ‘fragmentary criticism of cross-references’

In 1970, when Lucy R. Lippard published “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃,” she had already organised two of the four *Numbers Shows* (1969-1974). The first exhibition of the series, entitled *557,087*, was held at the World’s Fair Pavilion of Seattle, an antenna of the Seattle Art Museum, from 5 September to 5 October 1969. The second, *955,000*, took place from 13 January to 8 February 1970 in Vancouver Art Gallery, the Student Union of the University of British Columbia, and several other sites in

the city. These were followed by 2,972,453 at the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires from 4 to 23 December 1970, and c.7500 which started at the Gallery A-402 of California Institute of the Arts (Valencia) from 14 to 18 May 1973, before touring to several cities in the United States and Europe until 1974.² These exhibitions are characterised by the prospective view they offer of the ‘dematerialization of art,’ outlined and theorized by Lippard and John Chandler in an article published in 1968.³ By the term ‘dematerialization of art’ they consider the emerging ‘art of ideas’ and ‘art of action’ as part of an artistic regime that minimises the importance of the object in art making without denying materiality as such. This implies that aesthetic experience is supplemented by processes, protocols, instructions, documents, and dialogues with other fields. As art expanded its territory, Lippard has expanded the scope of the exhibition through her *Numbers Shows*, since 1969. On the topological level, Lippard has organised her exhibitions in venues that are far from the main cultural centres, and sometimes are not even dedicated to showing art. Regarding her position as an art critic and curator, she examines the ways in which the authority of discourses about art is shared by conceiving her catalogues⁴ as spaces in which artists’ and critics’ voices circulate with no form of precedence or hierarchy.

Her project was served by a singular editorial form. The *Numbers Shows* catalogues were made of unnumbered and unbound cards, gathered together in a Manila envelope.⁵ On the cards all the information one usually expects in an exhibition catalogue was given, but some features need to be stressed: each artist edited his/her individual card, and the critical and theoretical contents were elaborated by a montage of quotations from artists, critics and art historians, interspersed with Lippard’s own analysis. The idea of her publications is to neutralise the authority and privilege of the art critic, not by refusing his/her voice, but by including that voice in a collective space where hierarchies are levelled. In doing so, she affirms the aptitude of the artists to comment on their own works, and, at the same time, she gives the reader a greater role in the elaboration of discourses about the artworks. Indeed the unbound cards require handling by the reader, thus allowing him/her to make his/her personal relationships between them. However, manipulating cards is not sufficient for this purpose. This is why the texts edited by Lippard in the *Numbers Shows*

catalogues are related to art history and theory, but do not develop an interpretation (if we understand interpretation as a comment that intends to explain the content and meaning of the artworks). The onus is on the reader to make his/her own appreciation by crossing references and information. In this way Lippard shifts the responsibilities of the art critic from traditional interpretation and judgement to the compilation and distribution of information. Henceforth discourses about art are produced by a whole system in which multiple parts are connected together – in other words, by a network.

This project is contained in the title of Lippard’s text, ‘absentee information and or criticism,’ and driven by her methods for writing it. The text is divided into three parts. Each part comprises several protocols, one of which they have in common, namely crossing the alphabetic system with the decimal system, and also to refer to MoMA. In the first part, the protocol generates a documentary resource about each artist whose work is displayed in the exhibition, from the books of the museum library. The second part concerns the intentions of the exhibition itself – which we will examine below – commented and discussed by Lippard through a series of quotations, whose authors’ names are encrypted by numbers. These quotations are from: Art Workers’ Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvian Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Sainte-Beuve. Artists, philosophers, scholars and critics have their words intermingled and made available to the reader. In the same way as the catalogues of the *Numbers Shows*, the two first parts of “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃” work on the dehierarchisation of art discourse through the principle of distribution of information.

Lucy R. Lippard’s project is one of a whole generation, represented – solely in the American context – by Barbara Rose, Susan Sontag, Max Kozloff and John Perreault, among others. They all reject the art criticism inherited from Clement Greenberg and his followers, due to its restrictive, normative and excluding effects. The stakes are high: it is their intention to rebuild the methods and practices of art criticism completely. This implies realigning the theoretical tools with the broad changes taking place in artistic creation, whilst dehierarchising the relations between the

various subjects involved in art – artists, critics, and audience. In this context, Susan Sontag declares being ‘against interpretation’⁶ in an article published in 1964 that quickly became a key reference. Lippard, for her part, defines her approach as a ‘fragmentary criticism of cross-references.’⁷ Its mode of operation is grounded in a collective and dialogical apparatus, and serves the prospective quality she aims for in art criticism.

Information: a political force

Thus far in our analysis we have not touched upon the third part of Lippard’s text, as it is very different from the first two: it is not concerned with the artworks or the exhibition, but rather with the institutional policy of MoMA. Before detailing the terms of this part of Lippard’s text, it is necessary to specify the context and topic of the exhibition, in order to fully understand the issues at stake.

Information was organised by Kynaston McShine, at the behest of the board of MoMA, who asked McShine to review emergent artistic creation. His bias was to select works of artists from fifteen countries, marked by the development of communication systems. The curator’s intention was to examine the way the dissemination of information impacts the artists’ activities, in the age of the ‘global village’⁸ shaken by political and social struggles. In his “Essay” for the catalogue, he draws the portrait of a generation of artists who have to face widespread state violence. McShine explicitly refers to the dictatorships in Argentina and Brazil, and the bloody repression of the Civil Rights movement in the United States:

The material presented by the artists is considerably varied, and also spirited, if not rebellious – which is not very surprising, considering the general social, political, and economic crises that are almost universal phenomena of 1970. If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbour who has been in jail for having long hair, or for not being ‘dressed’ properly; and if you are living in the United States, you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina. It may seem too inappropriate, if not absurd,

to get up in the morning, walk in a room, and apply dabs of paint from little tube to a square of canvas. What can you as a young artist do that seems relevant and meaningful?⁹

Without any doubt, McShine’s remarks resonated strongly at the time of the exhibition. *Information* opened on the 2 July 1970, a few weeks after the United States had been through a wave of murderous repression perpetrated by the public authorities. On 30 April 1970 Richard Nixon – inaugurated as President on 20 January 1969 – decided to extend the war from Vietnam to Cambodia. On 4 May law enforcement officers shot at a group of students at Kent State University (Ohio), during a peaceful protest against the U.S. intervention in Cambodia, killing four. On 14 May, during another anti-war rally, two students were killed by police on the campus of Jackson State University, Mississippi. From 11 to 13 May, in the context of an intensified Civil Rights movement, six more people were killed by the police during the Augusta riots in Georgia. Protagonists of the art world mobilised forcefully against such denials of democracy. Among other things, they organised the *New York Artists’ Strike Against Racism, War, and Repression* on 22 May 1970, while *Information* opened on 2 July. Better known as *The Art Strike*, it was organised by the Art Workers’ Coalition, an organisation whose activism inextricably linked artists’ working conditions and social issues.

Lucy R. Lippard was an active member of AWC, which gathered together artists, art critics and an art trader (Seth Siegelau). This artists’ union was created in January 1969, after a conflict in which MoMA was opposed by the artist Vassilakis Takis. On 3 January 1969, Takis removed his work *Telesculpture* (1960) from the exhibition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*.¹⁰ Even though MoMA was the owner of the piece, Takis did not want it to be displayed, because he did not consider it representative enough of his artistic approach. By doing so, he asserted his complete authority over his works, even when they had been acquired by a museum. Later, he distributed a leaflet with a call to combine forces in order to revamp the museum institution, which he considered inadequately equipped for the contemporary context.

Many players from the art world responded to Takis’ call, formally creating the Art Workers’ Coalition.¹¹ Its purpose was not to

oppose the museum as a generic category, but to stress precisely the limitations of institutional policy. Art workers accused museums of being unable to effectively represent contemporary art, denouncing the social inequity underlying the relationship of the museum to artists, and the way in which museums functioned. As far as this last point is concerned, many AWC members gave particular attention to anomalies in the governance system of American museums. They rejected Trustees and the government as sources of funding for public museums because they introduced two forms of bias. On one hand these relationships oblige museums to be dependent on, if not accomplices in, government policies. On the other hand, the duties of museums, may be distorted by certain individual economic interests. However, the demands of the AWC were not limited to the defence of artists' rights and the rethinking of museum practice. Many AWC members were involved in the Civil Rights and feminist movements, and encouraged museums to revise their policies in favour of minorities: women, African, American and Puerto Rican artists – Puerto Rico being an unincorporated territory of the United States – and visitors from economically modest backgrounds. Moreover, the coalition organised several militant actions against both the Vietnam War and repressive domestic policies.

In those times of great political awareness, there is no doubt that the subject of McShine's exhibition perfectly aligned with the struggles of the artistic community in New York. Through some of the artworks shown in the exhibition, as well as through Lippard's text for the catalogue, the curator communicated the political and civic commitment of the Art Workers' Coalition. The third part of "A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃" can only be fully understood if it is considered in this context. It consists of five protocols. All of them concern MoMA governance and refer to AWC demands: MoMA is urged to tackle its relationship with artists; the museum is called on to take up its moral obligations regarding the wars in Vietnam and Cambodia and it is asked to take action to enlarge the audience for art. Examples of the protocols include eight hours of conversation between each artist and a Trustee about artists' rights and the relationship of the museum to society, and the publication of an insert to the catalogue that would gather all information on any MoMA reforms improving artist's rights (rental fees,

contracts, profit-sharing, artists' control over works sold and shown) since its confrontation with Takis.¹² With this text Lippard makes sure MoMA takes its responsibilities seriously, in the same way as some of the other artists who were part of the *Information* exhibition. It is worth remembering that Hans Haacke, who was also an AWC member, conceived *MoMA Poll* specifically for this exhibition. His work consists of disclosing the MoMA's financial and political affiliations. Whereas David Rockefeller was Chairman of the Board of MoMA,¹³ his brother, Nelson Rockefeller, was Governor of the State of New York. Standing for re-election, Nelson Rockefeller declared himself to be the candidate for peace. In this context Haacke's piece is particularly thorny due to the fact that visitors were asked to vote 'yes' or 'no' to the following question: 'Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?'

Information can be considered as a mouthpiece for the Art Workers' Coalition. Such a position is highly controversial, bearing in mind that the exhibition was an attempt on the part of the board of MoMA to take into consideration the dissatisfaction expressed by the AWC. But McShine made the exhibition into a statement supporting the political and social claims of the artists. The photographic section of the catalogue is exemplary of the political content of McShine's exhibition.¹⁴ It worth elaborating on as it helps frame the reception of Lippard's text, giving it depth. It consists of 54 full-page printed photographs, without any captions, ranging from photoconceptualism to images from the press. The photographs are arranged without hierarchy nor distinction of sources. The iconographic corpus they constitute provides the reader with an abundant historical documentation focused on the artistic breaks that occurred during the Twentieth century and the numerous struggles for emancipation that marked the Sixties. Photographs of artworks by Jannis Kounellis, Yves Klein and Marcel Duchamp, are mixed with stills from the film *Satyricon* by Federico Fellini, posters against the Vietnam War made by the AWC, portraits of Mick Jagger and Che Guevara, images of the conquest of the moon, the hippy movement and the Black Panthers. For example, on a doublepage spread, on one side a photograph by Soichi Sunami is juxtaposed with a photograph of the work *3 stoppages-étalon* by Marcel Duchamp, while on the other side press images of the Black Panthers' actions

are reproduced, including one showing the protests that occurred in front of the courthouse of Alameda County in California following the conviction of Huey Newton in September 1968 for the murder of a policeman. It is patent that the political content of the exhibition is evident from the flyleaf onwards. Indeed, the catalogue opens with an aerial photograph of the 1963 civil rights March on Washington, printed full-page. It ends with a photograph of the crowd at the Woodstock festival, emblem of the ongoing cultural revolution.

In-formation

Instructions, cards and indexes are various tools appropriated by Lucy R. Lippard in order to complete her methodological research, focused entirely on levelling hierarchies between the multiple players in art. It is to this end that the text “A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₁I₂₀O₉N₁₄ A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₉I₉S₁₉M₁₃” and the *Numbers Shows* catalogues develop singular editorial forms. Thanks to their forms, these publications do not only distribute content, but also produce it. They articulate the ‘in-formation,’ which consists of the action of giving form to a material, and the ‘information,’ which indicates the product of this process. Through the tension she creates between the conditions by which art discourse is materialised and the modalities of their diffusion, Lippard manages to give her project its democratic scope: the discourses about art depend on collective dynamics, and play a full role in the struggles for political and social equity.

Translated by Ian Simms.

Notes

¹ Lucy R. Lippard, „A B S E N T E E I N F O R M A T I O N A N D O R C R I T I C I S M,” *Information*, Kynaston McShine, ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 74-81.

² For a detailed study of the *Numbers Shows* see Cornelia Butler, ed., *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74* (London: Afterall, 2012).

³ John Chandler and Lucy R. Lippard, “The Dematerialization of Art,” *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 31-36.

Lucy R. Lippard continued this research on the ‘dematerialization of art’ with the 1973 book *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard* (New York: Praeger, 1973). Reprinted with an additional text by Lippard “Escape Attempts” (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001).

⁴ Lucy R. Lippard, ed., 557,087 (Self-published, 1969). Exh. cat.; Lucy R. Lippard, ed., 955,000 (Self-published, 1970). Exh. cat.; Lucy R. Lippard, ed., 2,972,453 (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970). Exh. cat.; Lucy R. Lippard, ed., c.7,500 (Self-published, 1973). Exh. cat.

⁵ The Manila envelopes have a very characteristic light brown colour. They get their name from the hemp they are made from, which originally came from the Philippines. Due to its robustness, this kind of envelope is frequently used in the United States.

⁶ Susan Sontag, “Against Interpretation,” *Evergreen Review*, no. 34 (December 1964): 76-80.

⁷ Lucy R. Lippard, “Prefatory Notes,” in *Changing: essays in art criticism* (New York: Dutton and Co, 1971), 13.

⁸ The term ‘global village’ is taken from Marshall McLuhan, information and communication theorist, whose work is held in high esteem in artistic and intellectual fields. It is significant to see the recurrent use of the word ‘information’ in artistic practices at this time, as well as the re-appropriation by some artists of McLuhan’s aphorism ‘the medium is the message.’ Among them, Dan Graham, who uses McLuhan’s theories in order to rethink publications as artistic spaces. In the case of the *Information* exhibition, McLuhan is a reputed figure. Kynaston McShine uses and refers to his concepts, some cards of his *Distant Early Warming Card Deck* were displayed in the show, and the front and back covers of the catalogue are made of reproductions from the *DEW-Line Newsletter* published by Marshall McLuhan in New York from 1968 to 1970.

⁹ Kynaston McShine, “Essay,” in *Information*, Kynaston McShine, ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 138.

¹⁰ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* was an exhibition organised by Pontus Hultén from the 27 November 1968 to the 9 February 1969 in the Museum of Modern Art, New York.

¹¹ On 28 January 1969, the Art Workers’ Coalition submitted its demands to the director of MoMA, Bates Lowry, in a document entitled *13 demands*. When Lowry failed to respond, and because the membership of Art Workers’ Coalition was growing, they held a public hearing on 10 April 1969 at the School of Visual Arts in New York, in order to decide the AWC program. Each participant was invited to read a statement during the meeting and each statement was published in its entirety. *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers’ Coalition* (New York: Art Workers’ Coalition, 1969). Available at the website *Primary Information*: <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹² For a detailed reading of the five protocols, the reader is referred to the facsimile produced in the present publication.

¹³ MoMA was founded in 1929 on the initiative of Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss and Mary Quinn Sullivan.

¹⁴ See the catalogue in open access at MoMA website: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?>

CE QUE PEUT LA CRITIQUE. LA CRITIQUE COMME CROISEMENT DES DISCOURS CHEZ LUCY R. LIPPARD

«A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅
I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈
C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃»

est un texte écrit en 1970 par Lucy R. Lippard, au titre de sa contribution critique pour le catalogue de l'exposition *Information* organisée par Kynaston McShine au Museum of Modern Art de New York¹. D'emblée, ce texte marque sa singularité par la notation de son titre qui croise chiffres et lettres, et par une mise en page qui joue sur des variations typographiques. Son contenu n'est pas moins surprenant : protocoles, citations, aphorismes, chiffres se substituent à une discursivité académique. Dans une note en première page de l'article, Lippard explicite les conditions qui ont entouré son écriture, et éclaire les choix qui en ont découlé. Elle précise qu'elle résidait en Espagne au moment où Kynaston McShine l'a sollicitée. Son intention première était de réaliser un index, pour lequel devait lui être envoyée de la documentation par courrier. N'ayant pas reçu les éléments demandés à temps, elle a conçu des protocoles lui permettant de déléguer la production du texte. Ce que la formule « absentee information » vient signifier par un jeu sur la polysémie du terme « absentee », qui veut dire tout

à la fois « absent » et « par procuration ». Lucy R. Lippard a ainsi répondu avec ruse à la situation qui s'est imposée à elle, en se servant des circonstances comme autant de contraintes d'écriture. Le caractère expérimental de son texte ne peut toutefois pas être réduit à cette dimension quelque peu anecdotique. Il doit être resitué dans les problématiques méthodologiques auxquelles Lippard se confronte alors, indissociables d'un contexte artistique fortement politisé.

Pour une « critique fragmentaire du recoupement »

En 1970, date à laquelle elle conçoit et publie «A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃», Lucy R. Lippard a déjà organisé deux des quatre expositions qui constituent la série des *Numbers Shows* (1969-1974). La première, intitulée *557,087* s'est tenue au World's Fair Pavilion de Seattle, une antenne du Seattle Art Museum, du 5 septembre au 5 octobre 1969. La deuxième, *955,000*, a eu lieu du 13 janvier au 8 février 1970

à la Vancouver Art Gallery, à la Student Union de l'Université de Colombie Britannique, ainsi que sur plusieurs sites de la ville. Elles sont suivies par 2,972,453 organisée au Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires du 4 au 23 décembre 1970, et c.7,500 qui a d'abord eu lieu à la Gallery A-402 du California Institute of the Arts (Valencia) du 14 au 18 mai 1973, avant d'être montrée dans différentes villes des États-Unis et d'Europe jusqu'en 1974². Ces expositions se caractérisent par leur dimension prospective, tournée vers « la dématérialisation de l'art » cernée et théorisée par Lucy R. Lippard et John Chandler dans un article publié en 1968³. Par ce terme, les deux auteurs proposent de considérer « l'art de l'idée » et « l'art de l'action » émergents comme procédant d'un régime qui, sans renoncer à la matérialité de l'art, minore toutefois l'importance de l'objet. La « dématérialisation de l'art » suppose d'enrichir l'expérience esthétique par des processus, des protocoles, des documents, et une ouverture vers d'autres disciplines. Alors que l'art étend son territoire, Lucy R. Lippard pense dès 1969 avec ses *Numbers Shows* l'élargissement du champ de l'exposition. À un niveau topologique : Lippard organise ses expositions dans des lieux éloignés des grands pôles culturels, voire non dédiés à la monstration et à la diffusion de l'art. Concernant sa position de critique et commissaire d'exposition : elle explore le partage de l'autorité des discours sur les œuvres, en concevant ses catalogues⁴ comme un espace au sein duquel circulent les paroles des artistes et des critiques sans préséance des uns sur les autres.

Ce programme est servi par un format éditorial singulier, celui de fiches cartonnées, non numérotées, non reliées mais réunies dans une enveloppe « Manila »⁵. Y sont regroupées toutes les informations requises dans un catalogue d'exposition, avec toutefois certaines spécificités qu'il est nécessaire de souligner : chaque artiste a lui-même rédigé sa fiche individuelle ; les contenus critiques relatifs aux propos des expositions consistent en un montage réalisé par Lucy R. Lippard à partir de citations d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art, entrecoupées de ses propres analyses. Le projet de ces catalogues est de neutraliser le surplomb de la parole du critique d'art, non pas en la niant, mais en l'intégrant dans un espace collectif, où les hiérarchies sont nivelées. Ceci passe par une valorisation de la compétence des artistes à commenter leurs œuvres, mais aussi par une sollicitation accrue du lecteur, qui devient partie prenante dans la fabrication du

discours sur les œuvres. En effet, les fiches servent également le dessein que le lecteur produise des liens à partir des multiples possibilités que permet leur manipulation. Ces ambitions ne sauraient toutefois être satisfaites par la seule exploitation d'un format. C'est pourquoi Lucy R. Lippard a travaillé le contenu des fiches pour proposer des informations qui ressortissent de l'histoire et de la théorie de l'art, sans toutefois développer un commentaire explicatif qui procéderait d'une logique de dévoilement du sens des œuvres. Leur appréciation est confiée au lecteur, qui a la charge de croiser les informations. Lippard fait ainsi basculer les opérations d'interprétation et de jugement qui incombent traditionnellement au critique d'art vers celles du recueil et de la diffusion d'informations. Les discours sur l'art sont dorénavant produits par un tissu de relations entre des acteurs multiples, autrement dit, par un réseau.

L'ensemble de ce programme est contenu dans le titre même de son texte, « absence of information and or criticism » (« information et ou critique par procuration »), et plus encore dans ses modalités d'écriture. Le texte est divisé en trois parties. Chacune d'entre elles est composée de plusieurs protocoles, qui ont en commun de croiser le système alphabétique et le système décimal, et de se référer au MoMA. Dans la première partie, les protocoles donnent lieu à la constitution d'une documentation sur chaque artiste exposé, obtenue à partir des ouvrages de la bibliothèque du musée. La deuxième partie porte sur le propos général de l'exposition – sur lequel nous reviendrons ultérieurement – que Lucy R. Lippard commente et approfondit par une compilation de citations, dont les noms des auteurs sont chiffrés. On y retrouve des citations de : l'Art Workers' Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Sainte-Beuve. Se mêlent ainsi des paroles d'artistes, de philosophes, d'universitaires et de critiques, proposées à l'usage du lecteur. À l'instar des catalogues des *Numbers Shows*, les deux premières parties de « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₁I₂₀O₁₅N₁₄A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈C₃R₁₈I₉T₂₀I₃C₉I₁₉S₁₃M₁₃ » inscrivent la déhiérarchisation des discours sur l'art dans un principe de diffusion d'informations.

Le projet de Lucy R. Lippard est celui de toute une génération, représentée par Barbara Rose, Susan Sontag, Max Kozloff, ou encore

John Perreault – pour le seul contexte américain. Chacun d’entre eux s’élève alors contre la critique d’art telle que pratiquée par Clement Greenberg et ses suiveurs, jugée excluante et normative. L’enjeu est de taille, car il s’agit de refondre les modalités d’exercice de la critique d’art. Ce qui suppose, de manière indissociable, d’actualiser les outils théoriques au regard des bouleversements que connaît la création artistique, et de déhiérarchiser les rapports entre les différents pôles de l’art – artistes, critiques et publics. Dans ce contexte, Susan Sontag se prononce en 1964 « contre l’interprétation », dans un article très vite devenu incontournable⁶. Lucy R. Lippard quant à elle qualifie sa démarche de « critique fragmentaire de recouplement »⁷, laquelle suppose une économie collective et dialogique, au service d’une critique d’art qui se veut prospective.

Information : une force politique

La troisième partie du texte de Lucy R. Lippard, jusque-là laissée en suspens, se démarque des deux précédentes. Ses intentions ne sont pas tournées vers l’élucidation des œuvres ou de l’exposition, mais vers la politique institutionnelle du MoMA. Afin de mieux comprendre les enjeux de cette partie du texte de Lippard, et avant d’en détailler les termes, il est nécessaire de resituer le propos et le contexte de l’exposition.

Information a été organisée par Kynaston McShine, à la demande de la direction du MoMA qui souhaitait faire un bilan de la création artistique émergente. Le parti pris de Kynaston McShine a été de choisir des œuvres d’artistes de quinze nationalités différentes qui portent la marque du développement des systèmes de communication. Ce propos se double d’une réflexion sur la manière dont la circulation de l’information affecte l’activité des artistes, à l’ère d’un « village global⁸ » bouleversé par les luttes politiques et sociales. Dans son « Essay » pour le catalogue, il dresse ainsi le portrait d’une génération d’artistes qui doit faire face à une violence d’État quasiment généralisée. McShine évoque la dictature en Argentine et au Brésil, et les répressions sanglantes des mouvements citoyens aux États-Unis :

Le matériel présenté par les artistes est considérablement varié, et animé, si ce n’est rebelle – ce qui n’est pas très surprenant, si on considère la crise sociale,

politique, et économique générale qui est presque un phénomène universel en 1970. Si vous êtes un artiste au Brésil, vous connaissez au moins un ami qui est en train d’être torturé ; si vous êtes un artiste en Argentine, vous avez probablement un voisin emprisonné pour avoir porté les cheveux longs, ou ne pas être « vêtu » correctement ; et si vous êtes un artiste aux États-Unis, vous pouvez craindre que l’on vous tire dessus, soit dans les universités, soit dans votre lit, ou plus officiellement en Indochine. Cela peut sembler trop indécent, si ce n’est absurde, de se lever le matin, marcher dans une pièce, et appliquer des touches de peinture sortie d’un petit tube sur un carré de toile. Que pouvez-vous faire qui semble pertinent et important en tant que jeune artiste ?⁹

Ces propos de Kynaston McShine ont sans conteste eu une résonance particulière au moment où s’ouvrait l’exposition. *Information* débute le 2 juillet 1970, soit à peine plus d’un mois après une vague de répressions meurtrières menées par les pouvoirs publics américains. Le 30 avril 1970, Richard Nixon – élu le 20 janvier 1969 – annonce l’extension de la guerre du Vietnam au Cambodge. Le 4 mai, les forces de l’ordre font quatre morts en tirant sur un rassemblement d’étudiants qui manifestaient de manière pacifique à l’université d’État de Kent (Ohio), contre cette intervention américaine au Cambodge. Le 14 mai, au cours d’un autre rassemblement anti-militariste, deux étudiants sont tués par la police sur le campus de l’université d’État de Jackson, dans le Mississippi. Du 11 au 13 mai, six personnes sont également tuées par la police lors des émeutes du ghetto d’Augusta en Georgie, relatives aux luttes pour les droits civils. Face à ces dénis de démocratie, les acteurs du monde de l’art se sont fortement mobilisés, notamment en organisant le 22 mai 1970, soit quelques semaines avant l’ouverture de *Information*, la « New York Artists’ Strike Against Racism, War, and Repression » (connue comme The Art Strike). Cette grève a été organisée par l’Art Workers’ Coalition, une organisation dont la lutte mêle de manière inextricable les conditions de travail des artistes et leurs engagements sociétaux.

Lucy R. Lippard était un membre actif de l’AWC, qui réunissait des artistes, un marchand (Seth Siegel) et des critiques d’art. Créé en janvier 1969, ce syndicat des artistes donne suite à un conflit qui a opposé le MoMA et l’artiste

Vassilakis Takis. Le 3 janvier 1969, Takis retire son œuvre *Telesculpture* (1960) de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*¹⁰. Bien que le MoMA soit propriétaire de l'œuvre, Takis ne souhaite pas qu'elle soit exposée, la considérant insuffisamment représentative de sa démarche. Par ce geste, il affirme sa pleine autorité sur ses œuvres, y compris lorsqu'elles ont été cédées à un musée. Un peu plus tard, il distribue un document par lequel il invite à un regroupement des forces pour refondre l'institution muséale, qu'il juge inadaptée aux exigences contemporaines. De nombreux acteurs du monde de l'art répondent à l'appel de Takis, qu'ils formalisent en fondant l'Art Workers' Coalition¹¹. Il ne s'agit pas tant pour l'AWC de s'opposer au musée en tant que catégorie générique, mais bien de pointer avec précision les limites des politiques institutionnelles. En l'occurrence, sont mises en cause l'incapacité des musées à rendre compte de l'art contemporain, l'iniquité sociale qui régit les rapports entre les musées et les artistes, et les modalités de fonctionnement des musées. Sur ce dernier point, de nombreux membres de l'AWC soulignent les déviations inhérentes au système de gouvernance des musées américains. Les Trustees et les sources gouvernementales de financement des musées publics sont désavoués, car ils supposent deux biais. D'une part, les musées sont contraints par des relations de dépendance, si ce n'est de complicité, vis-à-vis des politiques du gouvernement. D'autre part, les missions des musées sont dévoyées par des collusions avec des intérêts économiques particuliers. Les revendications de l'AWC ne se limitent pas à la défense des droits des artistes et à l'actualisation des pratiques muséales. Nombre de ses membres sont engagés dans les mouvements des droits civiques et les mouvements féministes, et exigent des musées qu'ils refondent leurs politiques vis-à-vis des minorités : les artistes femmes, afro-américains et portoricains – Porto Rico étant un territoire non incorporé des États-Unis –, ainsi que les visiteurs issus de milieux modestes. L'organisation développe également une action militante d'ampleur contre la guerre du Vietnam et les politiques intérieures répressives.

Le contexte est donc celui d'une forte politisation du milieu artistique new-yorkais, et il n'est pas à douter que le propos que développe Kynaston McShine dans son exposition converge avec ces luttes. Au travers de certaines œuvres présentées dans l'exposition, tout autant que par le texte de Lucy R. Lippard publié dans le

catalogue, il relaie les engagements politiques et citoyens de l'Art Workers' Coalition. Ce n'est qu'à l'aune de ce contexte que peut être comprise la troisième partie du texte « *A B S E N T E E I N F O R M A T I O N A N D O R C R I T I C I S M* ». Les cinq protocoles qui la constituent s'adressent tous aux instances dirigeantes du MoMA, et reprennent terme à terme les revendications de l'AWC : ils incitent le MoMA à se confronter à ses relations avec les artistes, mettent le musée face à ses obligations morales vis-à-vis des guerres du Vietnam et du Cambodge, et lui enjoignent de créer des actions en faveur d'une accessibilité de l'art à un public élargi. Pour exemples, le premier protocole impose que chaque artiste ait une conversation de huit heures avec l'un des Trustees, portant précisément sur les droits des artistes et les relations du musée à la société ; et le cinquième protocole consiste à publier un « prière d'insérer » pour le catalogue recensant les informations relatives à toutes les réformes entreprises par le MoMA concernant les droits des artistes (frais de location, contrats, partage des profits, contrôle des artistes sur leurs œuvres vendues et montrées), et ce depuis son conflit avec Vassilakis Takis¹². Lucy R. Lippard n'oublie donc pas de mettre le MoMA face à ses responsabilités, tout comme d'autres artistes invités à participer à l'exposition *Information*. Rappelons que Hans Haacke, lui aussi membre de l'AWC, conçoit *MoMA Poll* pour l'exposition. Cette œuvre consiste à mettre au jour les affiliations financières et politiques du MoMA. Alors que David Rockefeller est le Président du conseil d'administration du MoMA¹³, son frère, Nelson Rockefeller, est Gouverneur de l'État de New York. En campagne pour sa réélection, Nelson Rockefeller se proclame candidat de la paix. Or, l'œuvre de Hans Haacke a ceci d'épineux qu'elle propose aux visiteurs de voter « oui » ou « non » à la question : « Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November ? »¹⁴.

Il est ainsi possible de considérer que Kynaston McShine a fait de *Information* un « porte-voix » de l'Art Workers' Coalition. Sa démarche est polémique car la demande de la direction du MoMA était d'apaiser les revendications de l'AWC. Or, McShine a organisé une exposition qui tient lieu de déclaration manifestaire en faveur des luttes politiques et sociales portées par les artistes. La section photographique du catalogue parachève de convaincre de la portée politique du propos de

Kynaston McShine¹⁵. Elle mérite que l'on s'y attarde, car elle participe à encadrer la réception du texte de Lucy R. Lippard et à lui donner de l'épaisseur. Cette section est composée de 54 pages, montrant des photographies imprimées en pleine page, sans légendes, et dont le spectre s'étend du photoconceptualisme à l'image de presse. Les photographies sont agencées sans hiérarchisation ni différenciation de leurs régimes et provenances. L'ensemble iconographique ainsi constitué fournit une documentation historique riche et foisonnante concentrée sur les ruptures artistiques du XX^e siècle et les nombreux combats pour l'émancipation qui ont marqué les années 1960. Se mêlent ainsi aux photographies des œuvres de Jannis Kounellis, Yves Klein, Marcel Duchamp, des photogrammes du film *Satyricon* de Federico Fellini, des affiches anti-guerre du Vietnam produites par l'AWC, des portraits de Mick Jagger et du Che Guevara, des images de la conquête de la Lune, du mouvement hippie, mais aussi des Black Panthers. Pour exemple, une double page juxtapose d'un côté une œuvre du photographe Soichi Sunami, et une photographie de l'œuvre *3 stoppages-étalon* de Marcel Duchamp ; de l'autre, sont reproduites des images de presse sur les actions des Black Panthers, dont l'une montre les manifestations qui ont eu lieu devant le palais de justice du Comté d'Alameda en Californie, suite à la condamnation en septembre 1968 de Huey Newton pour l'assassinat d'un policier. Ce ton politique de l'exposition est à vrai dire assumé dès la page de garde. Le catalogue s'ouvre en effet sur une photographie aérienne de la marche pour les droits civiques de 1963 à Washington, imprimée en pleine page. Et se ferme sur une photographie de la foule du festival Woodstock, emblème de la révolution culturelle en cours.

Elles articulent l'« in-formation », qui consiste en l'action de donner forme à une matière, et l'« information », qui désigne le produit de cette opération. Cette contraction, entre les conditions de matérialisation des discours sur l'art et leurs modalités de diffusion, est ce qui permet à Lucy R. Lippard de donner à son projet critique toute son ampleur démocratique : les discours sur l'art sont dépendants de dynamiques collectives, et participent aux luttes pour l'équité politique et sociale.

In-formation

Protocoles, fiches, index, sont autant d'outils dont Lucy R. Lippard s'est emparée pour mener à bien ses recherches méthodologiques, tout entières tournées vers le nivellement des hiérarchies entre les multiples acteurs de l'art. C'est à ce titre que le texte « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₁I₁O₁₅N₁₄ A₁N₁₄D₄O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₃C₃I₉S₁₉M₁₃ » et les catalogues des *Numbers Shows* adoptent des formes éditoriales singulières. Grâce à leurs formes, ces publications ne se contentent pas de diffuser des contenus, mais les génèrent également.

Références

¹ Lucy R. Lippard, « *ABSTRACT ENTERTAINMENT INFORMATION FOR MATING AND ORCICISM* », in Kynaston McShine (dir.), *Information*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 74-81.

² Pour une analyse détaillée des *Numbers Shows*, voir Cornelia Butler (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres, Afterall, 2012.

³ John Chandler, Lucy R. Lippard, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n°2, février 1968, p. 31-36.

Lucy R. Lippard approfondira cette recherche sur la « dématérialisation de l'art » avec la publication en 1973 de *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross-reference book of information on some esthetic boundaries consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York, Praeger, 1973. Réédité avec un texte supplémentaire de Lippard, « *Escape Attempts* », Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2001.

⁴ Lucy R. Lippard (dir.), *557,087*, cat. exp., autopublié, 1969 ; Lucy R. Lippard (dir.), *955,000*, cat. exp., autopublié, 1970 ; Lucy R. Lippard (dir.), *2,972,453*, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1970 ; Lucy R. Lippard (dir.), *c.7,500*, cat. exp., autopublié, 1973.

⁵ Les enveloppes Manila tiennent leur nom d'une variété de chanvre originaire des Philippines. De couleur marron caractéristique, elles sont fréquemment utilisées aux États-Unis pour leur robustesse.

⁶ Susan Sontag, « Against Interpretation », *Evergreen Review*, n°34, décembre 1964, New York, Grove Press, p. 76-80.

⁷ Lucy R. Lippard, « Prefatory Notes », in *Changing : Essays in Art Criticism*, New York, Dutton and Co, 1971, p. 13.

⁸ Le terme « village global » est emprunté au théoricien de l'information et de la communication Marshall McLuhan, dont les travaux connaissent alors une réception importante dans les milieux artistiques et intellectuels. Le leitmotiv du terme « information » dans les pratiques artistiques en témoigne, tout comme la réappropriation par certains artistes de l'aphorisme de McLuhan « le médium c'est le message ». Parmi eux Dan Graham, qui s'appuie sur les recherches de McLuhan pour penser l'édition comme espace de l'art. Dans le cadre de l'exposition *Information*, McLuhan est une figure tutélaire avérée. En plus de l'usage de ses concepts, quelques-unes de ses cartes du *Distant Early Warning Card Deck* étaient présentées dans l'exposition, et la première et quatrième de couverture du catalogue sont des reproductions de la *DEW-Line Newsletter* publiée par Marshall McLuhan à New York de 1968 à 1970.

⁹ Kynaston McShine, « Essay », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information*, op. cit., p. 138.

¹⁰ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* est une exposition qui a été organisée par Pontus Hultén du 27 novembre 1968 au 9 février 1969 au Museum of Modern Art, New York.

¹¹ Le 28 janvier 1969, l'Art Workers' Coalition soumet à Bates Lowry, directeur du MoMA, un document intitulé *13 demands* qui détaille ses revendications. Face au silence de Lowry, et alors que les membres de l'Art Workers' Coalition se font de plus en plus nombreux, une réunion publique est organisée le 10 avril 1969 à la School of Visual Arts de New York. Son objet était de déterminer le programme de l'AWC. Chaque participant était invité à lire une déclaration, et toutes ont ensuite été publiées dans leur intégralité. *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*, New York, Art Workers' Coalition, 1969, est disponible en ligne sur le site Primary Information : <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹² Pour prendre connaissance de l'ensemble des protocoles qui constituent cette troisième partie du texte de Lucy R. Lippard, nous invitons le lecteur à se reporter au fac-similé reproduit dans ce dossier.

¹³ Il est à rappeler que le MoMA a été fondé en 1929 à l'initiative de Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss et Mary Quinn Sullivan.

¹⁴ Nous traduisons : « Est-ce que le fait que le Gouverneur Rockefeller n'a pas condamné la politique du Président Nixon en Indochine peut être une raison pour que vous ne votiez pas pour lui en novembre ? »

¹⁵ Voir le catalogue disponible en accès libre sur le site du MoMA : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?>

Wybrana bibliografia / Selected bibliography / Bibliographie non exhaustive

Publikacje autorstwa Lucy R. Lippard / Publications by Lucy R. Lippard

- Chandler, John and Lucy R. Lippard. „The Dematerialization of Art.” *Art International* 12, no.2 (February 1968): 31-36. Reprinted in Alberro, Alexander and Blake Stimson. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 46-50. Cambridge MA/London: MIT Press, 1999.
- Lippard, Lucy R., ed. *557,087*. Self-published, 1969. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R., ed. *955,000*. Self-published, 1970. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R., ed. *2,972,453*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1970. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R., ed. *c.7,500*. Self-published, 1973. Exhib. cat.
- Lippard, Lucy R. „A B S E N T E E I N F O R M A T I O N A N D O R C R I T I C I S M .” In *Information*. Edited by Kynaston McShine, 74-81. New York: The Museum of Modern Art, 1970.
- Lippard, Lucy R. „Index.” In *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. Edited by Germano Celant, n.p. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.
- Lippard, Lucy R. *Changing. Essays in Art Criticism*. New York: Dutton and Co, 1971.
- Lippard, Lucy R. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*. New York: Praeger, 1973. Reprinted Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001.
- Lippard, Lucy R. „Trojan Horses: Activist Art and Power.” In *Art after Modernism: rethinking representation*. Edited by Brian Wallis, 341-358. New York: New Museum of Contemporary Art / Boston: D.R. Godine, 1984.
- Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: New Press, 1995.
- Lippard, Lucy R. *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*. New York: New Press, 2000.
- Lippard, Lucy R. *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York: New Press, 2014.

Na temat Lucy R. Lippard / About Lucy R. Lippard

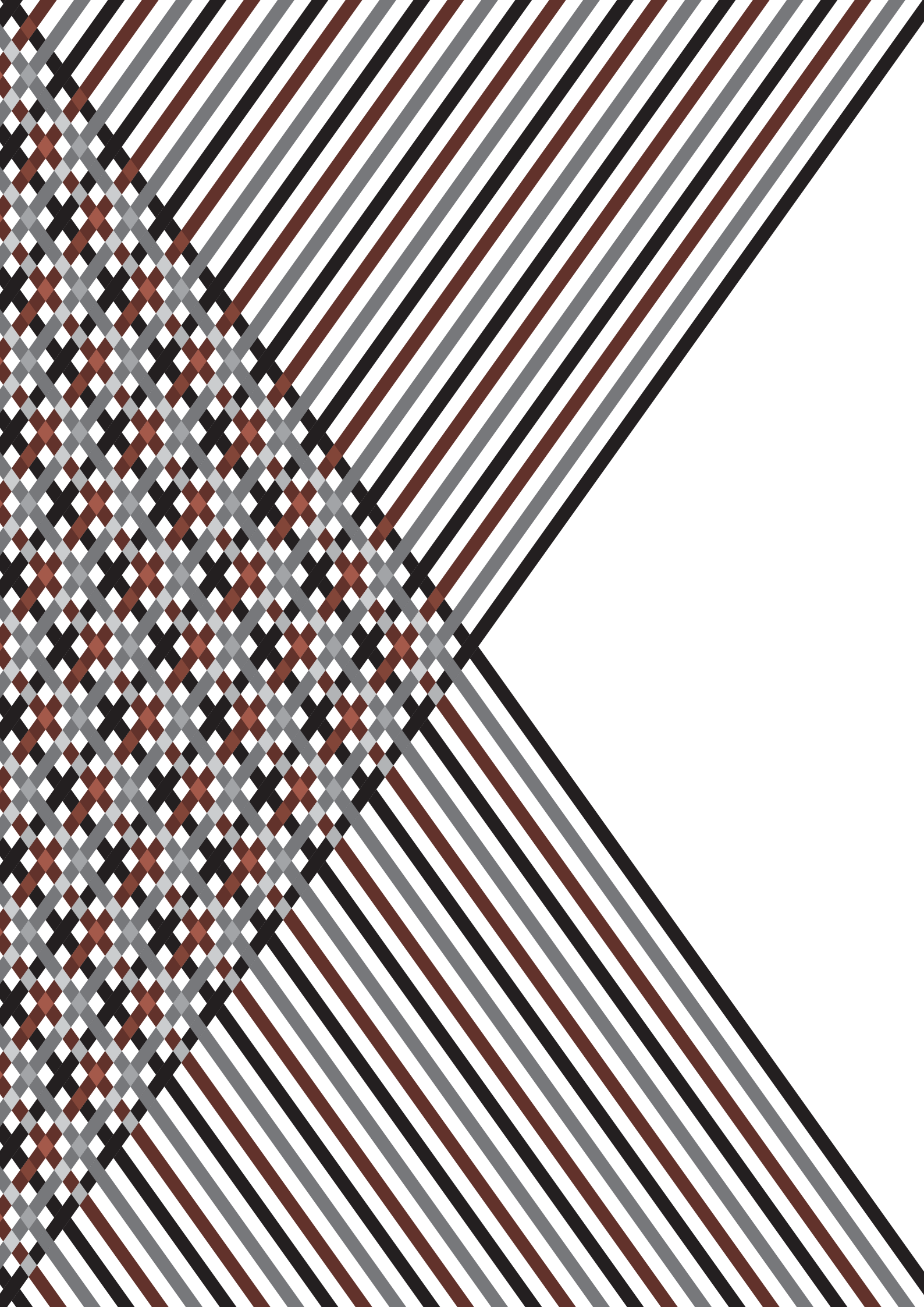
- Butler, Cornelia, ed. *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. London: Afterall, 2012.
- Morris, Catherine and Vincent Bonin, ed. *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. New York: Brooklyn Museum/Cambridge: MIT Press, 2012.

Kontekst / Context

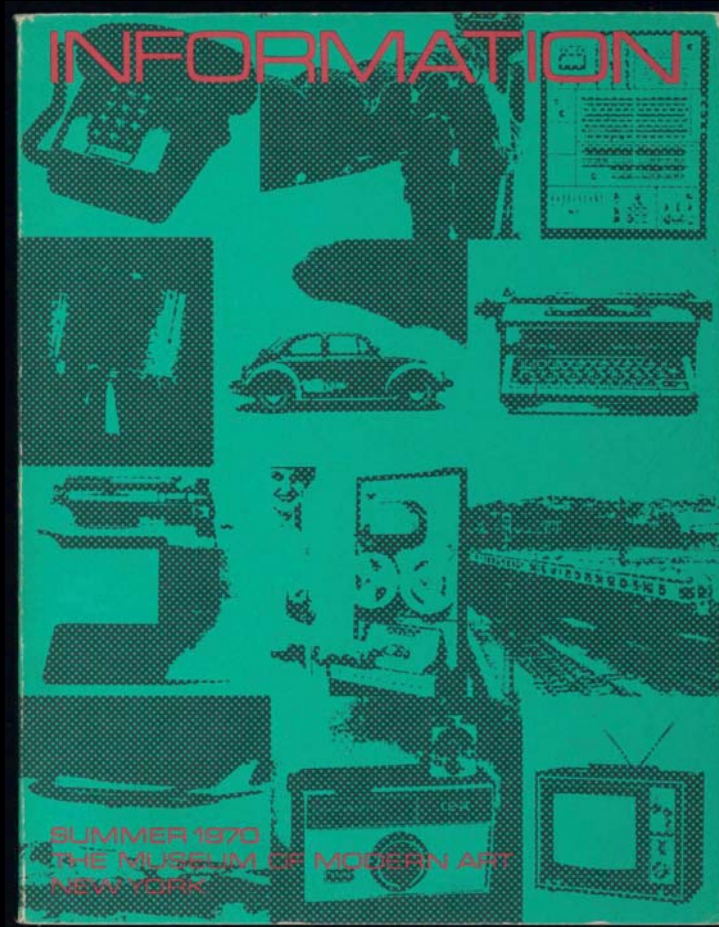
- Art Workers' Coalition. *Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*. New York: Art Workers' Coalition, 1969. <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.
- Ault, Julie, ed. *Alternative Art New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Bryan-Wilson, Julia. *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2009.
- Frascina, Francis. *Art, politics and dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Na temat Information / About Information (Kynaston McShine, MoMA 1970)

- Allan, Ken. „Understanding Information.” In *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*. Edited by Michael Corris, 144-168. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Staniszewski, Mary Anne. „A Shift in Responsibilities: The Information Show and Conceptual Art at MoMA.” In *The power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, 269-280. Cambridge MA: MIT Press, 1998.
- Meltzer, Eve. „The Dream of the Information World.” *Oxford Art Journal* 29, no. 1 (2006): 115-135.



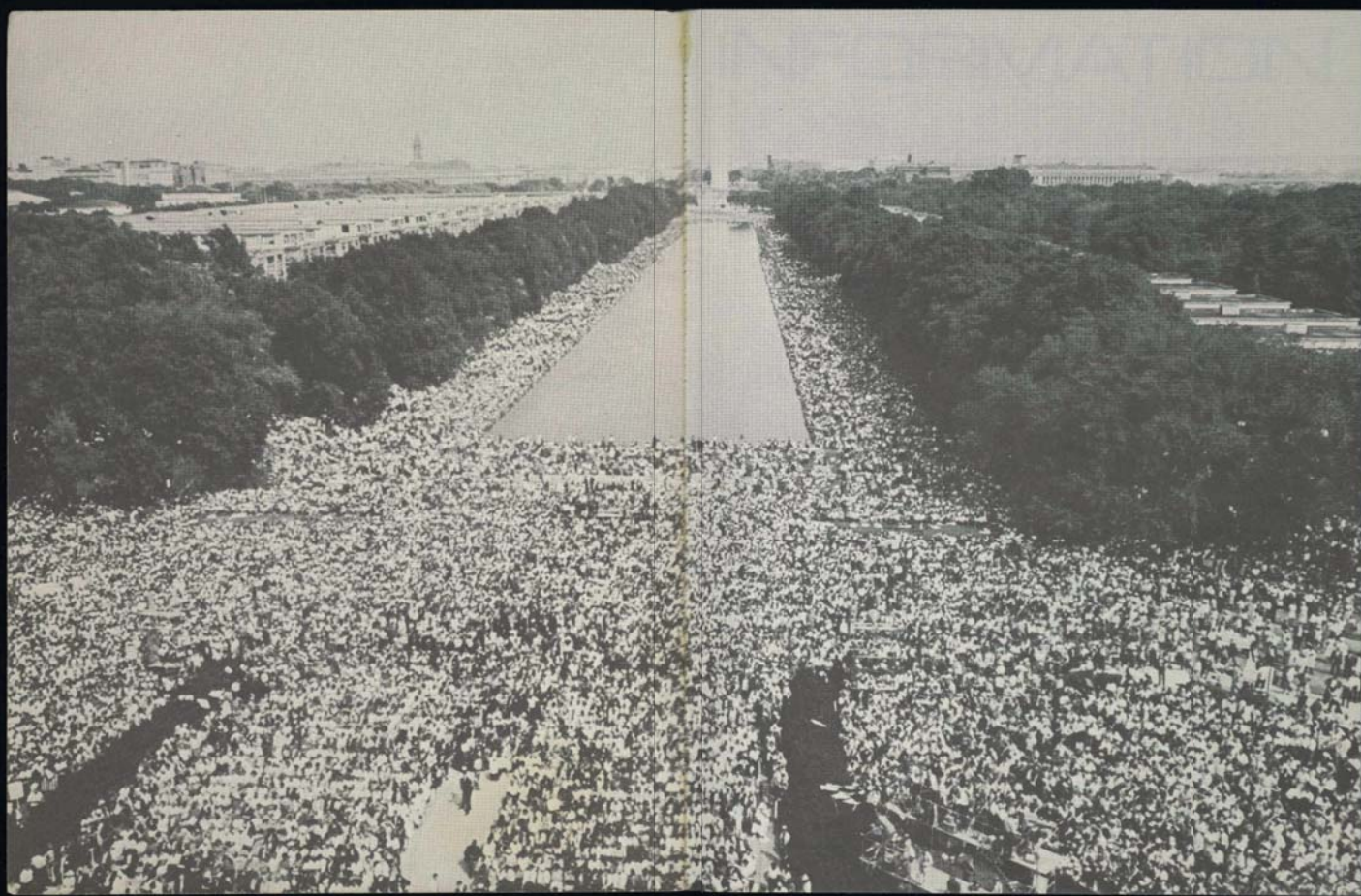
**ilu-
stra-
cje /
illus-
tra-
tions**



Okładka katalogu wystawy *Information*, złożona z fotografii opublikowanych przez Marshalla McLuhana w jego wydawnictwie *DEW-Line Newsletter* (New York, od 1968 do 1970).

Cover of the *Information* exhibition catalogue, edited from photographs published by Marshall McLuhan in his *DEW-Line Newsletter* (New York, from 1968 to 1970).

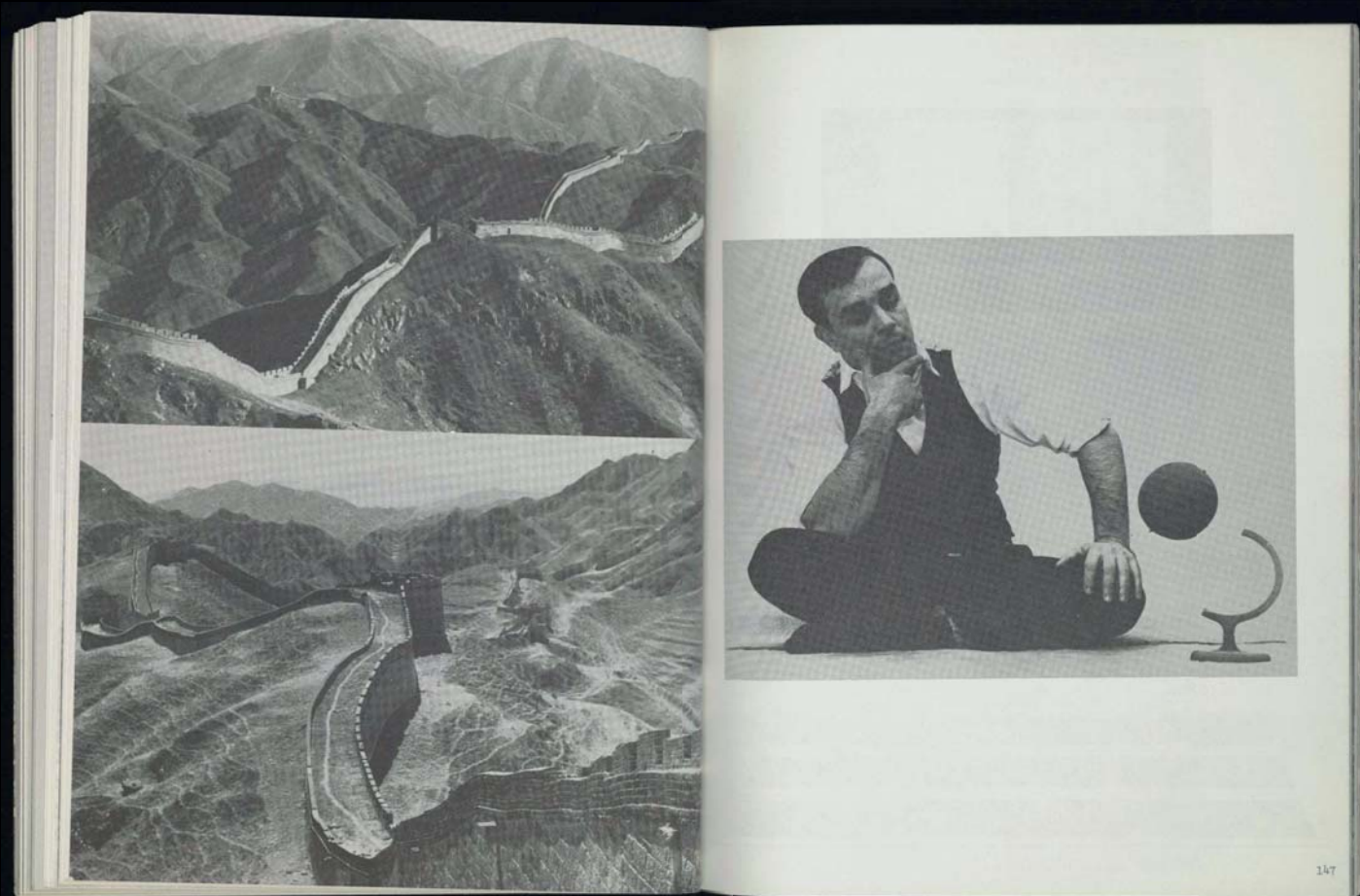
Couverture du catalogue de l'exposition *Information*, réalisée à partir de photographies publiées par Marshall McLuhan dans sa revue *DEW-Line Newsletter* (New York, de 1968 à 1970).



Strona tytułowa katalogu wystawy *Information*, zdjęcie Marszu na Waszyngton z lotu ptaka, 28 sierpnia 1963.

Front page of the *Information* exhibition catalogue, aerial photograph of the March on Washington on 28 August 1963.

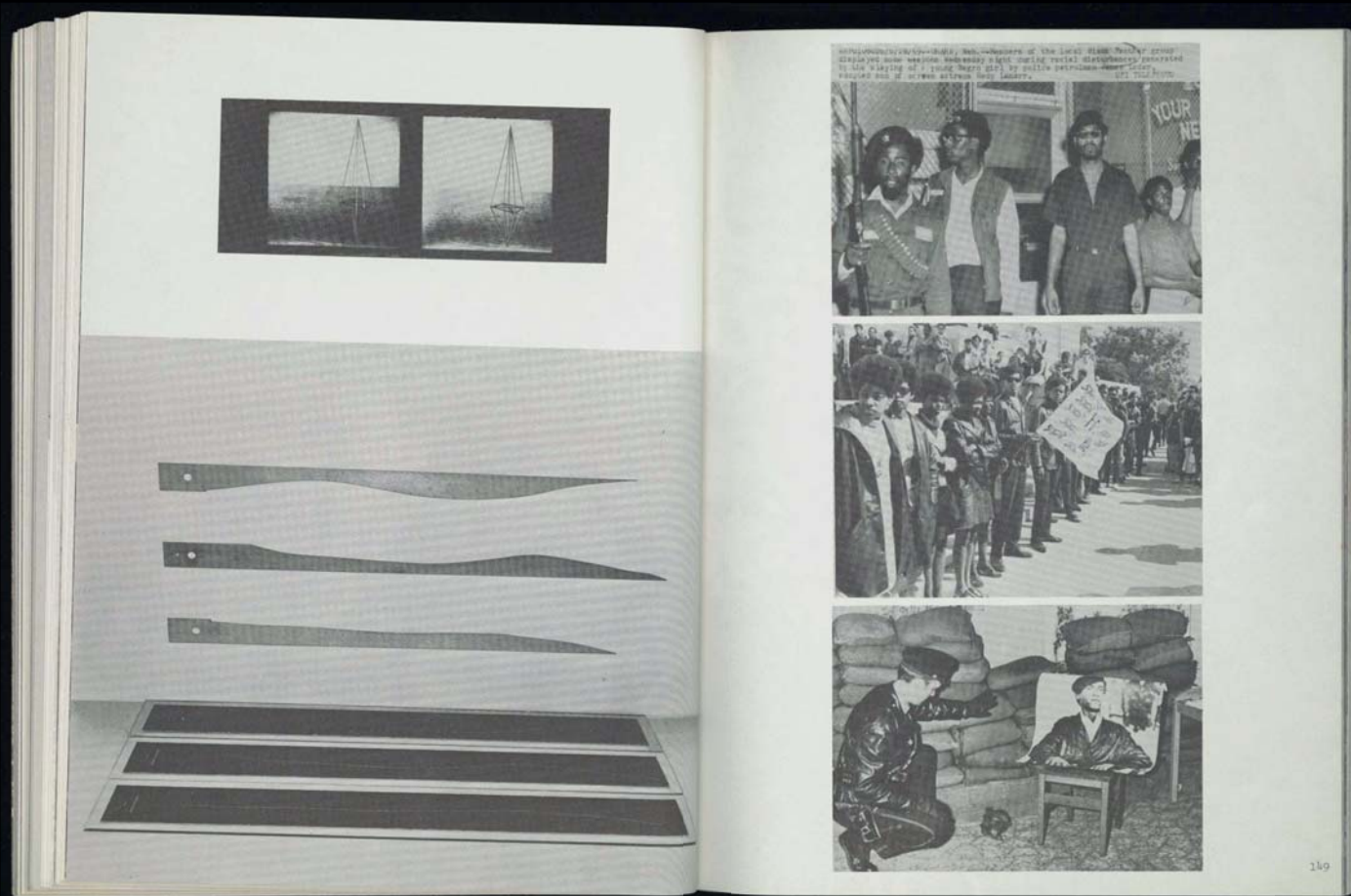
Page de garde du catalogue de l'exposition *Information*, vue aérienne de la Marche sur Washington du 28 août 1963.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie. Z lewej: Wielki Mur Chiński. Z prawej: Yves Klein.
Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 146-147. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue. Left: the Great Wall of China. Right: Yves Klein.
Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 146-147. Exhib. cat.

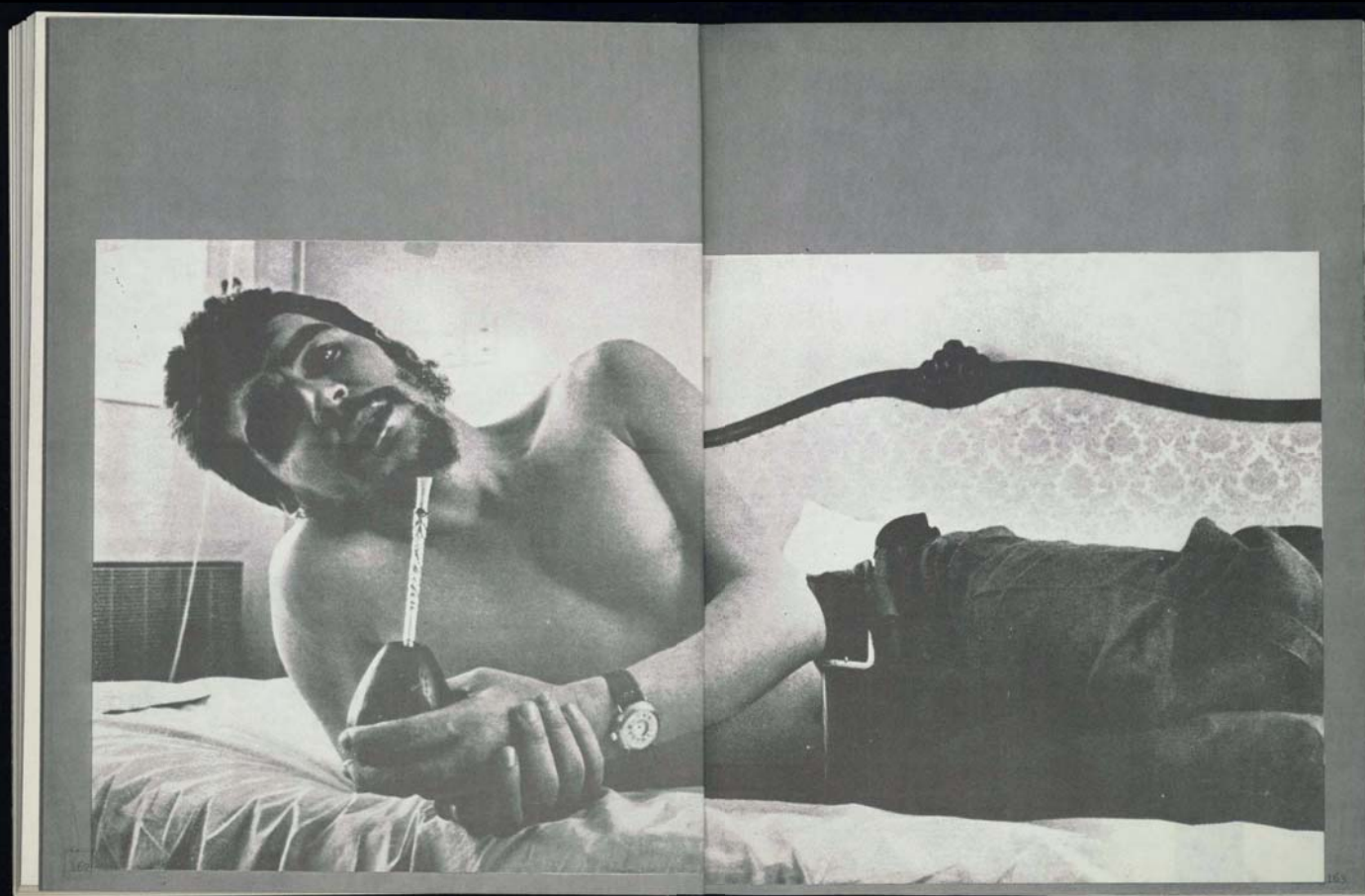
Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*. À gauche: la muraille de Chine. À droite: Yves Klein.
Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 146-147. Cat. exp.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie. Z lewej: fotografia autorstwa Soichi Sunami; *3 stoppages-étalon* Marcela Duchampa. Z prawej: akcja Czarnych Panter, fotografia prasowa. Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 148-149. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue. Left: photograph by Soichi Sunami; *3 stoppages-étalon* by Marcel Duchamp. Right: press images showing the Black Panthers' actions. Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 148-149. Exhib. cat.

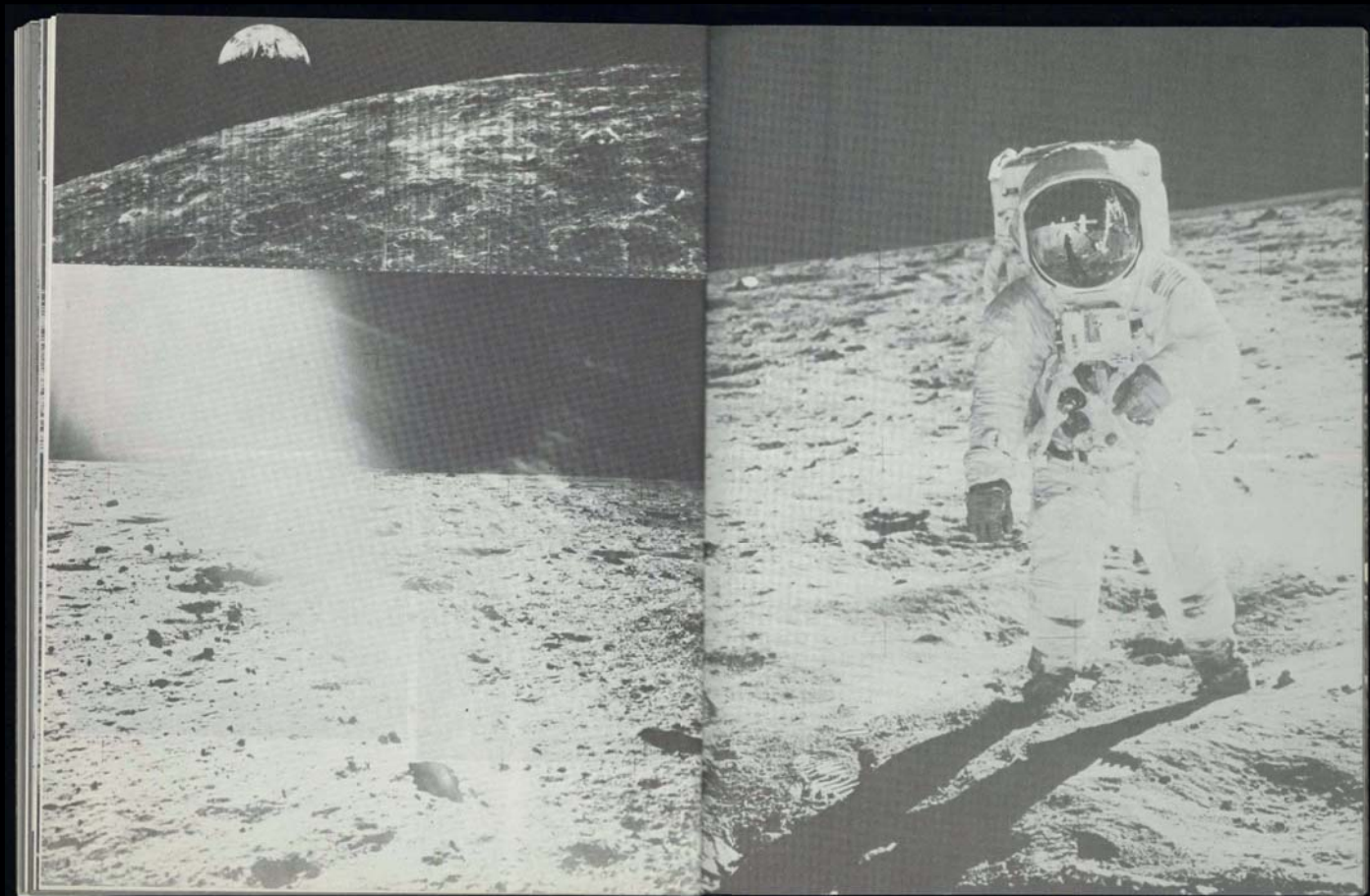
Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*. À gauche: photographie de Soichi Sunami; *3 stoppages-étalon* de Marcel Duchamp. À droite: images de presse montrant les actions des Black Panthers. Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 148-149. Cat. exp.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie, fotografia Che Guevara.
Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 162-163. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue, photograph of Che Guevara.
Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 162-163. Exhib. cat.

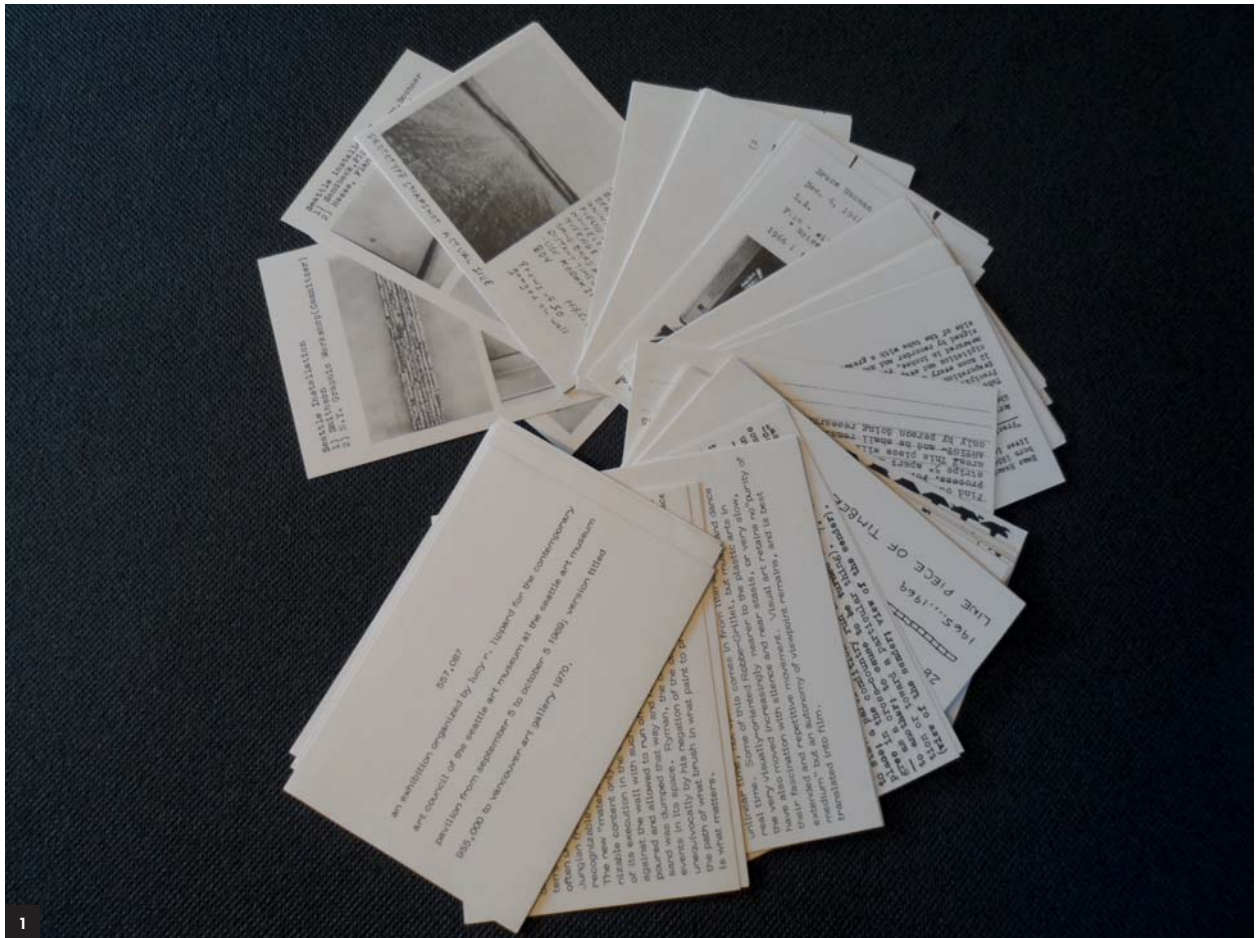
Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*, photographie du Che Guevara.
Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 162-163. Cat. exp.



Rozkładówka z części katalogu wystawy *Information* zawierającej fotografie, fotografia zrobiona przez NASA.
Kynaston McShine, red., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 184-185. Kat. wyst.

Selection of a double page from the photographic section of the *Information* exhibition catalogue, photographs by the NASA.
Kynaston McShine, ed., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 184-185. Exhib. cat.

Sélection d'une double page de la section photographique du catalogue de l'exposition *Information*, photographies de la NASA.
Kynaston McShine, dir., *Information* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 184-185. Cat. exp.



"...A scientific post-esthetic which will make possible the manufacture, distribution and consumption of a perfect art product, and will be characterized by a fusion of the art forms and materials, an abstraction and liberation of the idea, and a disintegration of art".
Joseph Schillinger

An irregular, randomly controlled and impermanent art form recapitulates the "nerve" system of electronics, as opposed to the "muscle" system of electricity and the machine. Pieces like Huot's luminescent space marking, that reinforce existing interior or exterior spaces, are weightless, disintegrative, non-sequential, and can be traced back to the serialism and broken surface of Impressionism.

"We are in a desert, where nothing but sensitivity is actuality".
Kasimir Malevich

"Anything can be a work of art if we have a sensitivity to it".
Iain Baxter

2

R.Bartheleme, B. October 10, 1946, New York, N.Y.
Instead of making any art I bought this television set.

The RUBENS - AG607W
Space Command-600 Remote Control
Compact Giant-screen 23" Diag. Table Color TV. Vinyl clad metal cabinet in grained Kalamir Walnut color. Zenith Titan 50 Handicrafted Chassis with exclusive Zenith Sound-Color Command Control. Advanced Super Gold Video Guard Tuning System. Sunshield Color TV Picture Tube. Zenith AFC-Automatic Fine-tuning Control. VHF and UHF Spottite Panel. Zenith Automatic VHF Touch Tuning Bars. 5" x 3" Twin-Cone Speaker. Cabinet size: 21 1/4" H, 28 1/2" W, 15 1/4" D.

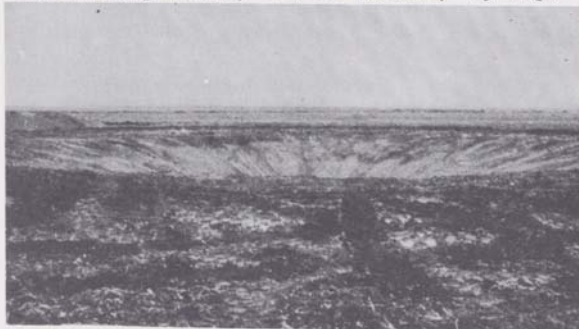


3

a) Hanne Darboven b) 29.4.41
c) Hamburg - NYC d) 6 books "68"
8 1/2 x 11 iuc, paper, 1968
e) each book, 6 different indices:
index 1: 16K → 57K
42 numbers
written in numbers
index 2: 16K → 57K
42 numbers
in squares
index 3: 16K → 57K
12 numbers
index 4: 3 numbers
written in "
16K → 57K
index 5: 3 numbers
in squares
16K → 57K
index 6: 68
366X 16K → 57K

4

1000 ton displacement/ 100 ft. diameter/ 15' depth



Michael Heizer, 1944, New York City; This work has already been executed, and exists. A related work will be executed for this show.

5

1

Katalog wystawy 557087, pierwszej z serii *Numbers Shows* zorganizowanych przez Lucy R. Lippard.
Lucy R. Lippard, red., 557087 (wydanie własne, 1969).
Kat. wyst.

557087 exhibition catalogue, first of the *Numbers Shows* series curated by Lucy R. Lippard.
Lucy R. Lippard, ed., 557087 (self-published, 1969).
Exhib. cat.

Catalogue de l'exposition 557087, première de la série des *Numbers Shows* organisés par Lucy R. Lippard.
Lucy R. Lippard, dir., 557087 (autopublié, 1969).
Cat. exp.

2

Fragmety tekstu krytycznego z katalogu wystawy 557087.

Excerpt from the critical text of the 557087 exhibition catalogue.

Extrait du texte critique du catalogue de l'exposition 557087.

3

Fiszka z katalogu wystawy 557087, karta Ricka Bartheleme.

Selection of an index card from the 557087 exhibition catalogue, individual card of and by Rick Bartheleme.

Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557087, fiche individuelle de et par Rick Bartheleme.

4

Fiszka z katalogu wystawy 557087, karta Hanne Darboven.

Selection of an index card from the 557087 exhibition catalogue, individual card of and by Hanne Darboven.

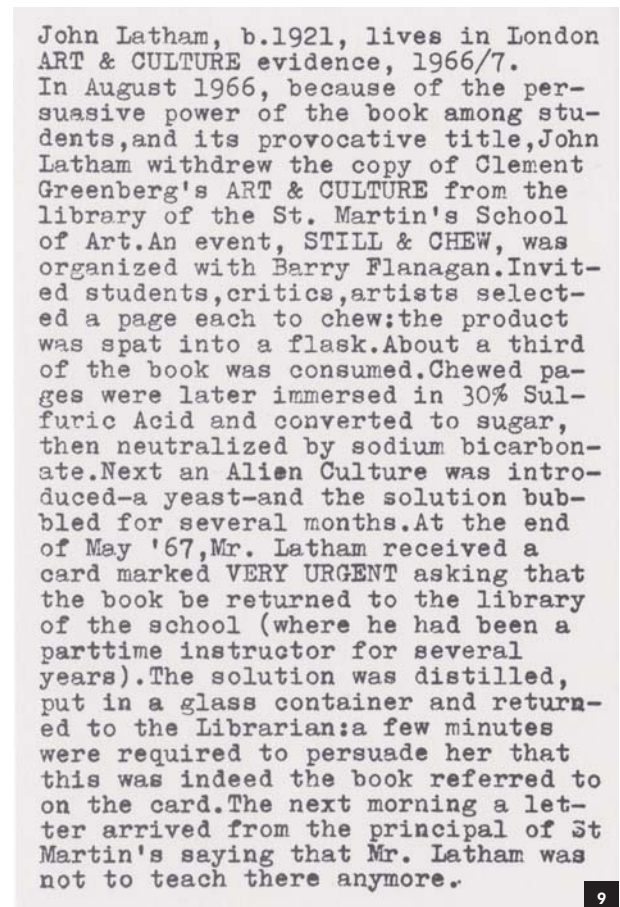
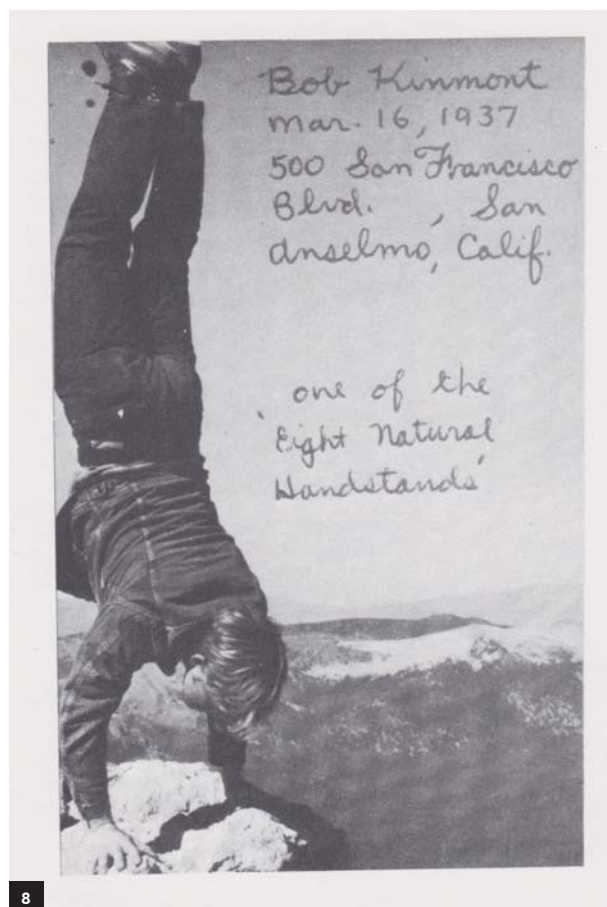
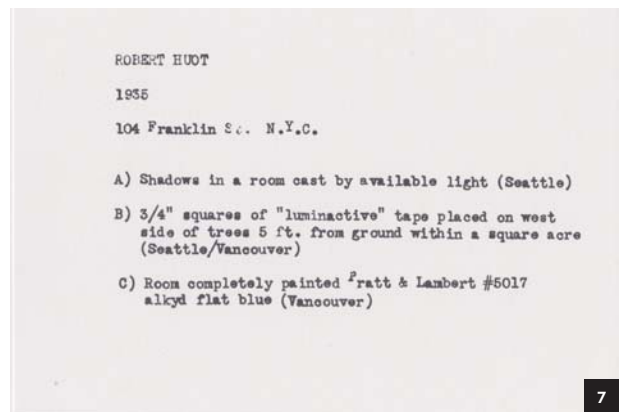
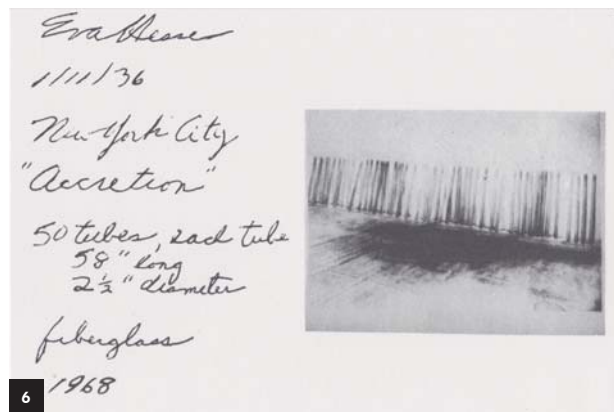
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557087, fiche individuelle de et par Hanne Darboven.

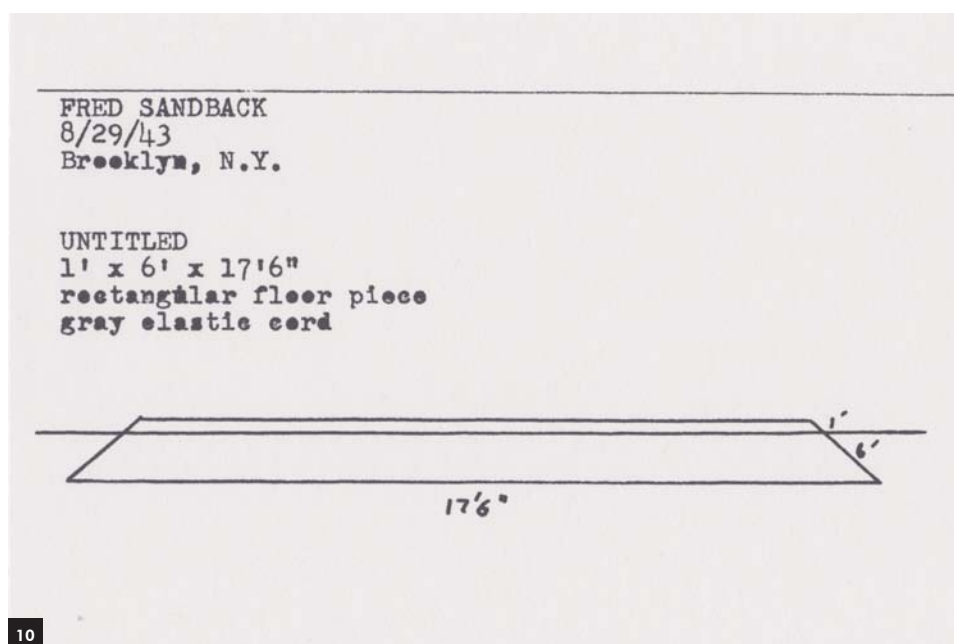
5

Fiszka z katalogu wystawy 557087, karta Michaela Heizer'a.

Selection of an index card from the 557087 exhibition catalogue, individual card of and by Michael Heizer.

Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557087, fiche individuelle de et par Michael Heizer.





- 6 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Ewy Hesse.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Eva Hesse.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Eva Hesse.
- 7 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Roberta Huot'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Robert Huot.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Robert Huot.
- 8 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Roberta Kinmont'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Robert Kinmont.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Robert Kinmont.
- 9 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Johna Latham'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by John Latham.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par John Latham.
- 10 Fiszka z katalogu wystawy 557,087, karta Freda Sandback'a.
Selection of an index card from the 557,087 exhibition catalogue, individual card of and by Fred Sandback.
Sélection d'une fiche du catalogue de l'exposition 557,087, fiche individuelle de et par Fred Sandback.