

NUOVAYORKESE

Brevi note di un viaggio, a cura di Bruno Corà.

Non diversa da quella europea, anche negli USA, la bassa pressione delle energie creative della « crisi » serpeggia un po' dovunque. Tranne che nel pubblico giovanile, sempre numeroso e puntuale a tutte le minime sollecitazioni. L'esigenza di informazione di tutti coloro che si interessano ai più recenti avvenimenti della vita culturale ed artistica di New York, sembra divenire palpabile il sabato di ogni settimana. In questo giorno, a Soho già ribattezzato coi nomi storici europei delle belle stagioni passate dell'arte, e in particolare nella West Broadway, dove al 42° campeggia il piccolo « partenone » delle gallerie d'arte contemporanea, si riversano diverse centinaia di persone in tutte le ore della giornata; un pubblico eterogeneo di studenti, soli o in gruppo, di artisti, di qualche sicuro collezionista e di alcuni incerti turisti. Impossibile visitare tutte le numerose decine di gallerie del quartiere, curiosamente coesistenti in una promiscuità di indicazioni artistiche che somiglia d'altronde molto ai contrasti radicali che si colgono in questa città, a livello di condizioni sociali diverse, allorché per esempio ai piedi di smisurati edifici di vetro e acciaio, in cui si contrattano partite di pietre o di preziosi, non è infrequente scorgere uomini-larva frugare tra i rifiuti alla ricerca di un cibo-tesoro.

Tra il « frugare » a caso dentro i numerosi appartamenti e magazzini che ospitano il lavoro di centinaia di artisti e il lasciarmi guidare dalla notizia raccolta nella libreria di Rietman o dall'indicazione ispirata dall'amico fotografo Gorgoni, che per mestiere e per curiosità è onnipresente dove c'è qualcosa che lo stimoli a scattare immagini, ho scelto questa seconda strada. Una volta iniziato il « pellegrinaggio » ciò che c'è di interessante in giro viene a galla.

ARTISTI ITALIANI: ANNO 1?

Un aspetto interessante di questa stagione di lavoro è un fatto nuovo la cui frequenza sembra non attenuarsi: la presenza di numerosi artisti italiani ed europei nelle maggiori gallerie di New York.

Sembra che si vogliano abbattere le convenzioni di un costume critico mercantile, secondo il quale per gli artisti del vecchio mondo la via delle Americhe sembrava un'ambita meta o un impossibile viaggio.

Nessuno degli artisti (è nota la diffidenza) ancora dà credito a questa emozionante ipotesi che naturalmente vorrebbe poter significare molte cose, ma prima fra tutte che il lavoro svolto da molto tempo dagli artisti italiani e del resto dell'Europa, nonostante il difficile rapporto sempre intercorso con il mercato americano, è un'esperienza consolidata, un patrimonio di ricerca creativa di forza espressiva e di innovazione linguistica e ideologica, originale e di sicuro livello in questi anni di crisi.

Si assiste parallelamente ad un « attacco » sul fronte delle gallerie. Sono ormai numerosi i galleristi europei che hanno un loro indirizzo a New York: Sperone, Block, Onnasch, René, oltre naturalmente a Sonnabend e Castelli che tuttavia anche se in modo diverso agiscono da sempre più direttamente sul tessuto americano.

Tale intervento di mercato si rende possibile per questi galleristi grazie al sostegno dato

al lavoro di artisti giovani ma pieni di talento in tutti questi anni e, cosa ancor più importante, grazie all'aiuto che loro hanno avuto dagli artisti per imporre le proprie iniziative.

Andando avanti in questo che può sembrare un discorso con latenti aspetti sciovinisti, ma che se lo è, non può esserlo più di quanto lo sono state in certi anni le chiusure ingiustificate delle maggiori gallerie e musei americani verso il lavoro di artisti europei, va invece detto che il rapporto di cui si sta parlando attraverso una fase di netta apertura.

Qualcuno si domanda che necessità vi possa essere per il mercato americano di occuparsi degli europei, apparentemente non se ne vedono le ragioni; qualche altro sostiene che è ormai praticamente impossibile andare avanti sulla stessa strada percorsa sino ad ora e che tutto ciò d'altronde corrisponde in modo molto lato, alla perdita di concentrazione che molte attività del paese hanno subito con la caduta di obbiettivi aderenti a valori di espansione culturale che in America avevano iniziato ad avere peso subito dopo gli anni della politica kennediana; un insuccesso dell'autarchia culturale, altrimenti espressa attraverso strategie politiche di cui in questi giorni si misurano gli effetti catastrofici.

Non vogliamo eccedere in facili trionfalismi ma sembra di poter cogliere nelle ultime iniziative delle maggiori gallerie d'ar-

te d'avanguardia a New York e in alcune mostre nei musei tale sintomo di apertura.

Lo testimoniano: la mostra coraggiosamente promossa da Jennifer Licht e Kynaston McShine presso il MOMA conclusasi ai primi di gennaio di quest'anno « Eight contemporary artists » in cui si leggevano i nomi degli artisti europei Boetti, Buren, Darboven, Dibbets, non certo invitati per un machiavellico bilanciamento politico-culturale delle forze in campo, ma per la carica delle intuizioni e della solidità di lavoro svolto negli ultimi anni da questi artisti.

La mostra da Sidney Janis di Pistoletto, di Paradiso con un video da Weber, di Agnelli alla Feldman, di Anselmi che insieme con Andre ha inaugurato la galleria di Sperone « downtown », dove sono previsti molti degli artisti italiani che lavorano da noi con questa galleria, inoltre di Piacentini da Onnasch, di Gastini alla Cirrus Gallery di Los Angeles, di Boetti da John Weber a febbraio e di Pozzi a marzo e di Kounellis ad aprile da Sonnabend. Non sembra altrettanto marginale l'opinione raccolta qua e là nelle conversazioni avute con collezionisti, critici, fotografi incontrati sulle soglie delle maggiori gallerie della città, negli studi di artisti, librai, scrittori e per la strada o in libreria.

Un collezionista di Genova che ha voluto mantenere l'incognito, incontrato da Weber per la mostra di Boetti, ha dichia-

rato che la sensazione della svolta che si sta compiendo non è opinione sua isolata ma che, anche parlando con Kaufman, questi gli esprimeva la convinzione che ormai quando si va a preparare un programma o una iniziativa non si può tralasciare d'invitare gli artisti italiani. Altre testimonianze sono state raccolte da Rietman in libreria, da Gorgoni, il bravo fotografo di tutti gli artisti che hanno lavorato sul territorio, da Licht, da Block, da Diacono, da Feldman e da numerosi artisti.

In particolare, parlando con Licht, la giovane critica ha aggiunto che in un suo recente viaggio in Europa aveva previsto di soffermarsi la maggior parte del suo tempo nel nord per un calendario di lavoro abbastanza intenso e che in seguito invece con discreta meraviglia aveva colto le migliori sorprese nel suo viaggio nell'inquieto fervore di lavoro e in numerosi interessanti episodi, tra gli artisti italiani.

Anche le maggiori riviste americane, da « Artforum » a « Arts-magazine », o le più giovani di piglio polemico come « Art-rite » non sono più indifferenti all'argomento e hanno citato con foto o articoli questa presenza di opere e artisti italiani ed europei nei loro servizi.

Al di là quindi dei pressapochismi e dell'osservazione superficiale da barziniana memoria, e considerando che un tale fenomeno può avere sempre improvvisi contraccolpi, qualcosa di nuovo « eppur si muove ».



Alcuni eventi speciali

● La grande mostra storica antologica di tutte le più importanti opere di Max Ernst presso il Guggenheim Museum. La più vasta mai ordinata, che si prevede sarà in primavera a Parigi.

● «Man Ray: Inventor, Painter, Poet» presso il New York Cultural Center, anch'essa da spostarsi a Roma nello stesso periodo primaverile.

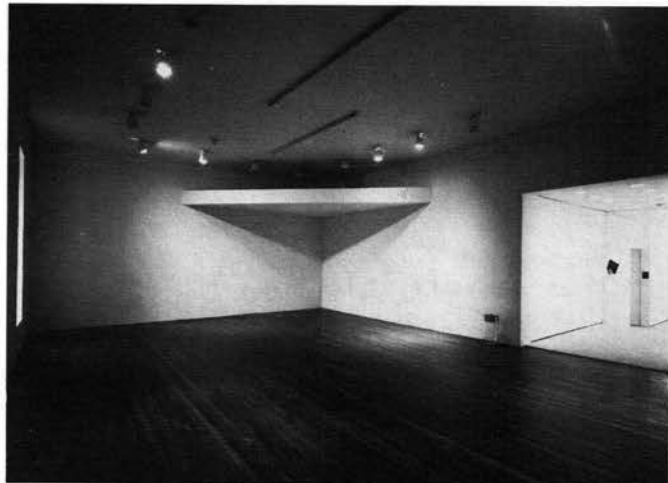
● The Biennial of Contemporary Art presso il Whitney Museum of American Art concentrata sugli artisti americani giovani poco noti a New York, e che raccoglie pitture, sculture e videotapes. Tipo la Quadriennale romana sulla «Nuova generazione», stesse carenze, stesso livello.

● Retrospectiva del fotografo Edward Weston al Museum of Modern Art, con circa trecento immagini.

● Sempre al MOMA 7, interessantissimi disegni di Mies Van der Rohe per progetto di grattacieli a New York.

● «The Impressionist Epoch», «The Great Wave: Influence of Japanese Woodcuts on French Prints», «Momoyama: Japanese Art Around 1600» sono le tre grandi mostre che si sono divise contemporaneamente lo spazio del Metropolitan Museum of Art tra febbraio e aprile.

● Un'animata discussione presso Artists Space, in cui hanno preso la parola Carl Andre, Rudolf Baranik, Mel Edwards, Hans Haacke, Linda Nochlin, Nancy Spero, May Stevens e naturalmente un folto pubblico di giovani sul tema «Perimeters of Protest» (nell'arte, sarebbe stato giusto puntualizzare). Moderatore della già moderata, per intenti, serata, Carl Baldwin. Il resoconto dattiloscritto del lungo dibattito può essere richiesto presso Artists Space, 155 Wooster Street, N.Y.C., New York.



Chris Burden, *White Light/White Heat*, 1975, performance eseguita dall'8-2 al 1°-3 alla Galleria Ronald Feldman Fine Arts Inc. Foto Eva-Inkeri.

CHRIS BURDEN

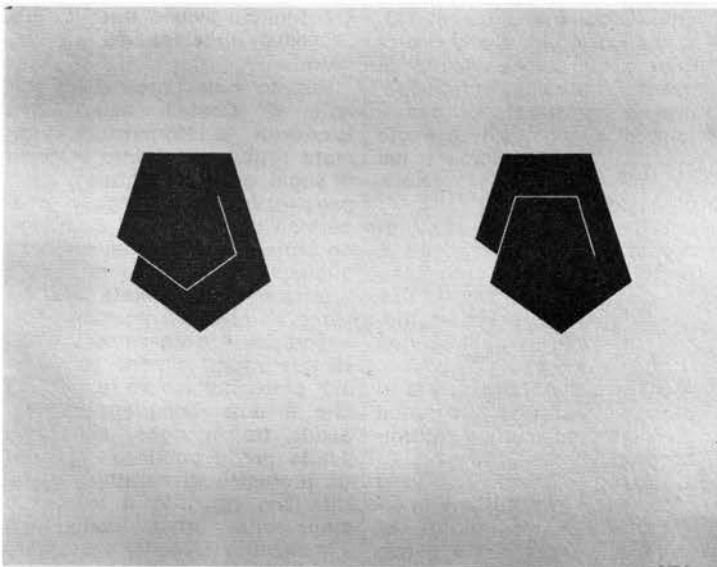
Sopra un'alta mensola triangolare di una superficie di circa due metri quadrati, molto vicini al soffitto della galleria di Feldman, Burden ha annunciato che sosterrà un lunghissimo digiuno.

Col passare dei giorni aumenta la curiosità, molti vanno per assistere ad un'azione tra le più clamorose del giovane bostoniano. Ci si domanda: quanto resisterà senza cibo? Perché questa volta ha scelto questo nuovo aspetto di «rischio» fisico?

Alle domande inutilmente si cerca risposta, come inutile risulta la curiosità di cogliere, anche per un solo attimo, supino, il giovane artista sul suo tavolo di libera contenzione. Infatti pur portandosi nell'angolo estremo opposto della stanza dove il digiuno è annunciato, per la particolare collocazione della mensola sotto il soffitto, che consente a chiunque di starvi sopra solo sdraiato, del corpo dell'artista non si scorge nemmeno un centimetro. Non si sentono altrimenti rumori di movimento pervenire dall'alto, né richieste, nulla. Tuttavia, permanendo più di qualche minuto in conversazione nella stanza, si è subito ammoniti di andare a parlare altrove perché persino il suono della voce affatica l'artista che si «presume», a questo punto, sia ancora «presente».

Il giorno della visita da me fatta era infatti circa il ventesimo della sua permanenza e può anche darsi che per questa ragione ci si dovesse accontentare di credere, più che di vedere o udire. Niente più.

Un fatto nuovo questo nella ricerca dell'artista che, dai più sensazionali esperimenti sul corpo aventi carattere fortemente spettacolare e quasi sempre cruento, sposta la tensione sulla sensazione di un fatto immaginario. Siamo alla fede.



Mel Bochner, *Duple*, 1975, pastello su carta, cm. 96 x 127. Foto Bevan Davies. Courtesy Sonnabend, New York.

MEL BOCHNER

Dopo «The Axiom of Indifference» mostra di opere di «apparente semplicità» (Boice), fatta due anni fa nella stessa galleria Sonnabend, e per la quale l'artista usò nel suo lavoro solo il pavimento come superficie su cui apporre i suoi quadrati con le monete variamente posizionate e un muro che fungeva da divisore respingente, in questa nuova esposizione tutti i lavori sono al muro. Si tratta di due dozzine di opere tra pastelli su carta e pitture murali nero carbone.

In una prima sala sono raccolte tutte le opere monocromatiche; assunto il nero come colore dimostrativo, l'artista ha disegnato direttamente sull'intonaco, con una tecnica che ricorda la sinopia, una serie di figure geometriche composte, derivazione di intersezioni e sovrapposizioni della stessa figura geometrica semplice prescelta, che è il pentagono. Egli sembra prediligere, per le sue «varianti» di forme piane, questa figura su tutte le altre.

L'ambiente perfettamente bian-

co, pareti e soffitto, viene in più punti calibrato e caricato dalle figure nere dipinte sospese sull'intonaco, nelle quali le intersezioni tra le figure sono evidenziate dal negativo bianco della parete, usato come colore e segno.

Si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad un «tabularium» di nuova geometria, dove viva e presente è la lezione dei classici del Quattrocento, in particolare di quel frate computista matematico amico di Leonardo e allievo di Piero della Francesca, trattatista geometrico e teorico Luca Pacioli di San Sepolcro. Nel «De Divina Proportione» infatti è possibile trovare il cardine della ricerca sulle figure geometriche, sulle possibilità di modificazione che queste possiedono, operando su di esse con l'esclusivo uso degli elementi stessi della geometria, i lati, le corde, sulle proprietà e le possibilità di queste figure, sull'uso che di esse si può fare per arrivare ai corpi solidi o alle applicazioni in altre categorie connesse alla vita pratica, per le strutture murarie e di difesa,

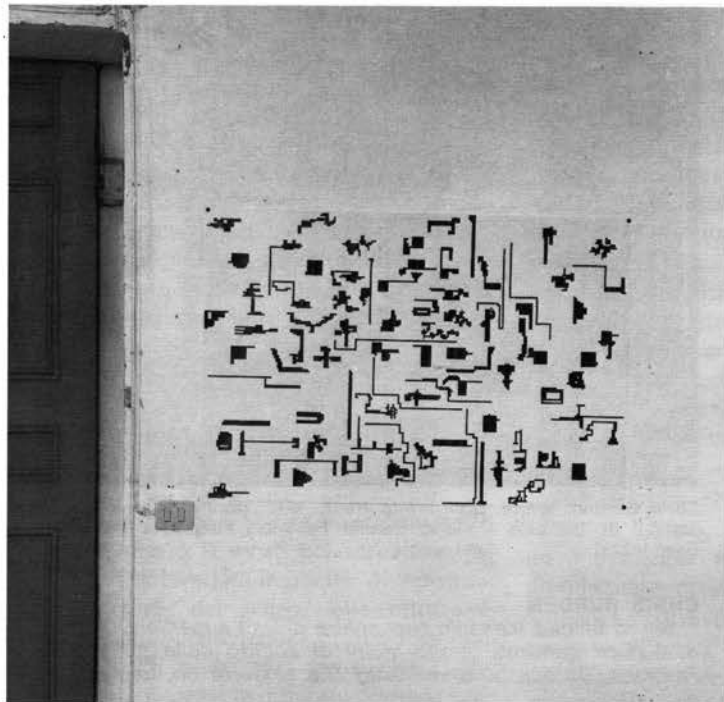
o per il raggiungimento in teoria del «potere».

Anche l'irroso matematico (dicono che fosse più volte perseguito dalle leggi dell'epoca) sembrava prediligere, sopra tutte le figure che ugualmente esaminava, il pentagono equilatero «...se nel cerchio se formi il pentagono equilatero e a li suoi doi propinqui anguli se subtenda doi linee recte mosse da li suoi lati, de necessità quelle fra loro se divideranno secondo la nostra proportion, e cadauna de le lor magior parti, sempre sirà el lato del dicto pentagono»; e in altre parti del suo trattato: «...senza el qual pentagono comme se dirà, non è possibile poterse formare ne immaginare el corpo nobilissimo sopra tutti gli altri regulari detto duodecedron, cioè corpo de 12 pentagoni equilateri et equiangoli, per altro nome detto corpo de dodici basi pentagonali, la cui forma como se dirà, el divin Platone attribui a la Quinta Essentia cioè al Cielo, per convenientissime ragioni».

Questi lavori monocromatici di Bochner preludono sapiente-

mente per allestimento alle altre opere, pastelli e matite colorate, in cui si rileva un accorto accostamento di figure geometriche semplici, tra loro in proporzione; triangoli, quadrati, pentagoni, le loro multiple intersezioni, la conseguente produzione di nuove figure che conservano elementi di base della loro origine, di come furono costruiti, attraverso lo scarto delle tinte, pure anche queste prescelte nella gamma di un'arcaica scala cromatica.

La citazione non inutile di Pacioli e della classicità nel lavoro di Bochner solleva un altro problema teorico, cioè quello relativo all'obiettivo di un tale lavoro. E' immediato chiedersi se questo archivio di figure anela ad una superficie e ad uno spazio assoluto e dimostrativo, e quindi se sono finalizzazioni o se, come invece fu per l'arte del Quattrocento (Piero della Francesca) esse non possono che ambire a divenire organismo, parti integrate di una visione complessa e d'insieme dei fenomeni della rappresentazione e della vita quotidiana.



Alighiero e Boetti, *Storia naturale della moltiplicazione*, 1974, cm. 70 x 100, biro su carta. Foto Antonia Mulas. Courtesy John Weber Gallery, New York.

ALIGHIERO E BOETTI

Alla sua seconda mostra, presso Weber, presenta una numerosa serie di disegni a biro su carta quadrettata. In questi lavori è dato ritrovare quella componente intuitiva che guida l'artista nelle nuove esperienze. Perché di lavori nuovi si tratta infatti, prodotti subito dopo il suo viaggio in Guatemala alla fine del '74.

Disegni neri a biro, piccole forme annerite e dislocate a caso sul foglio, di numero eguale alla quantità dei quadretti che egli ricopre per produrre ciascuna di esse. Si affiancano in questo modo « quattro forme da quattro » oppure « ottantatré forme da ottantatré », fino a quantità maggiori che nella progressione rendono la superficie del foglio carica di segni inediti e dissociati l'uno dall'altro; una incredibile planimetria di possibili architetture, un inventario di forme con cui poter tessere e decorare mille tappeti persiani.

I grandi fogli (una misura standard 70 x 100) sono così le sue « tavole » per una « Storia naturale della moltiplicazione ».

Su questa idea ha già iniziato a produrre varianti di sistema e per ciascuna di esse una serie di disegni nuovi. Si può già parlare di codice che possiede una sua articolazione, tante sono le possibilità di questa nuova suggestiva « regola » creativa. In alcuni di questi disegni, le forme descrivono concetti opposti, quantità multiple o descrizioni visive di esse, deducibili da una operazione aritmetico-geometrica da compiere sui dati rappresentati sul foglio. Sono i lavori come « La metà e il doppio » di una quantità e di una forma che va immaginata perché non è rappresentata, mentre sono lì d'ausilio per la sua determinazione due forme accostate su un unico allineamento che sono l'una la metà e l'altra il doppio della quantità da determinare.

Appropriata è apparsa a mol-

ti visitatori di questi nuovi lavori quella presentazione di Trini, che fu oggetto di una conversazione durante « Critica in Atto » e che, distribuita in traduzione nella mostra di Weber, dice in un punto: « ... Boetti si applica alla geometria intuitiva e così lo vedo per mesi fornire una misura alle visioni della mente, e un ordine al suo bricolage costruttivo, affinché crescano in logicità e precisione; ... Altri le direbbero nuove forme d'arte, nuove tecniche, nuovi materiali, novità del nuovo. ... Questi automatismi, se assunti con un certo humor oppure con angoscia, come nel caso di Boetti, danno luogo a visibili forme-gioco dell'avanguardia; dove s'intenda bene che non si parla di forme del gioco, bensì del gioco delle forme... ».

Abbiamo avuto, insieme con Boetti, l'interessante esperienza di visitare la Hartford Art School, nella University of Hartford nel Connecticut, dove egli è stato invitato per un incontro con gli studenti che avevano visitato la mostra, per tenere una lecture riguardante il suo lavoro. Alla iniziale delusione provata dagli studenti per l'assenza di documentazione che l'artista non ha volutamente portato con sé, è seguito un vivissimo dibattito e un'attenta partecipazione di tutti i presenti, quando « raccontando » Boetti del proprio lavoro, si sono accorti della vicinanza che egli sottolineava esservi tra creatività, attenzione alle cose e disponibilità, alcuni quotidiani principi per una disinvolta autoconoscenza.

JOSEPH KOSUTH

Lapidario, programmatico, inquieto, Kosuth nell'ultima sua mostra da Leo Castelli a New York, rilascia al pubblico in un ciclostilato in cui sono contenuti i risultati dell'ultima sua ricerca, anche le sue ultime volontà artistiche.

E' infatti un commiato da tut-

to il lavoro delle Investigazioni che aveva sino ad oggi svolto, delle ragioni che egli individua chiaramente per sé e per gli altri al punto 2 dello scritto nelle seguenti dichiarazioni:

Punto 2: « ... Questa, la X Investigazione, è l'ultima. Con ciò non voglio dire che penso di smettere di lavorare, ma che mi è diventato estremamente difficile tollerare i coinvolgimenti epistemologici e le ramificazioni culturali di un esempio acritico analitico e scientifico che la struttura di questo tipo di lavoro (indipendentemente dai miei sforzi per sovvertirlo) implica inevitabilmente. Il mio studio sull'Antropologia negli ultimi anni scaturiva dal desiderio di acquisire strumenti che potevano rendere possibile una visione di insieme dell'arte e della cultura che il mio precedente lavoro ha infine richiesto.

Questo, almeno in parte, mi ha portato alle seguenti conclusioni:

1. che la storia è certamente fatta dall'uomo e quindi più comprensibile della natura e che la comprensione di ciò, fa più parte del mio lavoro di quanto un esame isolato di questa mostra implicherebbe;
2. che la nostra storiografia è la nostra mitologia, e l'arte che noi sperimentiamo è nel migliore caso un'estensione di essa;
3. che l'ideologia sia essa espressa, agita o osservata, è sempre soggettiva; che il significato è dipendente da una intersoggettività della comunità che questa società non riesce a fornire;
4. che l'arte, l'antropologia e la storia hanno per lo meno due cose in comune: sono entrambe creative e costitutive ».

« Il lavoro in questa mostra è (così come io affermo che le altre cose sono) incrinato dai miei sforzi per superare il mio personale bagaglio storico, mentre naturalmente lo sforzo si aggiunge ad esso. L'aspetto Wittengsteiniano e scientifico delle Investigazioni e delle Proposizioni e le installazioni necessariamente complesse della mostra costituiscono una conseguenza strutturale di un periodo precedente di etnocentricità

costante che non può più conciliarsi con la mia visione personale della mia attività. Il bagaglio ideologico è divenuto inappropriato. Che questo lavoro otto o nove anni fa fosse vitale nell'ambito di quella struttura non è una giustificazione di autoperpetuazione culturale ad infinitum. La nostra battaglia in quel momento contro il noncurante esteticismo del Formalismo fu « vinta » a discapito del nostro essere responsabili (dopo che la proliferazione ha generato proliferazione) per una sostituzione che è funzionalmente decorativa e potenzialmente perfino più « noncurante » a causa della sua incapacità di essere autoriflessiva nonostante le sue esigenze.

La Rivoluzione non è semplicemente finita, ma continua come uno stile. Non mi piace il lavoro che si sta facendo su di me, e nella misura in cui io sono un co-partecipante (anche se in antitesi) io devo mutare il mio corso ».

In questo « fiume » di propositi e di asserzioni riflessive non è contenuta alcuna traccia della prossima direzione del suo lavoro.

Intanto sulle pareti della galleria di Castelli nella West Broadway, le informazioni enunciate attraverso il fitto sistema di segni, proiezioni, tracce, penetrazioni che divengono mappa visiva, del sistema di indagine altrove leggibile nei consueti quaderni, si snodano numerose e articolate sul fondo blu del piano di rappresentazione.

Tuttavia Kosuth sembra essere approdato, almeno per questa parte del lavoro e per ciò che è dato comprendere leggendo fra le righe, nella sua « nota per il pubblico », più ad un problema di carattere generale che riguarda il lavoro di molti altri artisti concettuali « impigliati » (Aloisio) « nella impossibilità di esprimere appieno la semantica di un linguaggio (teorema di Tarski) », (Aloisio) che non solo ad una fase cruciale e personale del proprio lavoro.

Profetici a questo punto ci appaiono anche gli interrogativi che il logico matematico napoletano si poneva nella conver-

Joseph Kosuth, *X Investigazione, Proposizione 7*, 1974, Courtesy Galleria Sperone, Roma. Foto Mimmo Capone.



sazione con Menna per l'intervento in « Critica in Atto », agli Incontri Internazionali d'arte a Roma, tre anni fa, a proposito della struttura delle proposizioni artistiche di Kosuth e di altri artisti concettuali:

« Si rendono conto di questa circolarità? » ... « Se se ne rendono conto come ne escono?, come cercano di uscirne? ».

Kosuth sembra prendere una iniziativa che lo riguarda da vicino, almeno per ora, proclamando una svolta. Vedremo.

CHRISTO: RUNNING FENCE

S'è già diffusa la notizia del nuovo smisurato progetto di Christo che porta il nome di « Running Fence », ed è dietro questa anticipazione, colta sulla bocca di qualcuno e su qualche rotocalco, che decido di fare visita all'artista nello studio a metà strada tra il quartiere italiano mafioso denominato « little Italy » e quello più esotico e venato di piccoli colpi di scena quotidiani « China town », più somigliante ai piccoli misteri e trabocchetti dei vecchi fumetti di Jim Toro del 1947 che non inverosimilmente alla pellicola di Polanski.

« Running Fence » mi dice Christo « ... è il lavoro più grande che un artista abbia mai fatto... non solo sotto l'aspetto dell'estensione e della dimensione propria, ma per tutte le implicazioni sociali, economiche, urbanistiche, ecologiche, culturali che scatena, per tutti i problemi che sembrano non avere nulla a che fare con il lavoro di un artista ed invece ci si accorge che sono i nodi, le contraddizioni, le riserve e le incognite che più lo riguardano e che inoltre riguardano le strutture sociali e culturali su cui si va ad agire... ».

Detto questo, quasi testualmente, mi sommerge di indicazioni, di notizie riguardanti il lavoro, di problemi scaturiti dalle due sedute pubbliche già affrontate in una delle due contee della California, competenti territorialmente del progetto. Mi invita per la metà del mese di marzo ad un appuntamento per un altro incontro pubblico nel vivo della battaglia di un contraddittorio animato che dovrà sostenere dinanzi a proprietari terrieri, affittuari, sindaci, studenti, altri artisti irritati dalla sua invasione « nella loro zona d'azione », insegnanti, uomini dell'erario, burocrati, insomma rappresentanti di tutto il tessuto sociale delle due contee Marin e Sonoma, a circa 43 miglia a nord di S. Francisco, nei pressi della Bodega Bay.

Dalle date di numerosi disegni, collages fotografici, annotazioni su bozzetti che tappezzano lo studio, mi accorgo che più che di un progetto si tratta di un'opera già iniziata sin dal momento in cui fu pensata (1971), che nonostante su di essa pendano forti ipoteche e riserve per il « nulla osta » alla realizzazione da parte delle due contee, l'artista è già passato all'allestimento lungo i circa 30 km. che l'opera percorre.



Christo, *Ocean Front*, lavoro eseguito nel 1974 a New Port in Rhode Island. Foto Gianfranco Gorgoni.

Christo, *Running Fence*, discussione nella sala delle assemblee delle due contee Marin e Sonoma alla pre-

senza di Christo. Foto Gianfranco Gorgoni.

«... Se aspettassi i permessi per iniziare il mio lavoro non lo realizzerai mai...», risponde Christo alla domanda sullo « stato di avanzamento » evidente che colgo in tutta la vicenda. Allora incalzo con le domande e ne vengono fuori questi dati:

« Running Fence » è un lavoro che ha durata ufficiale di due settimane. Consiste nella elevazione di una tela pesante di nylon (alta m. 5,50, per una superficie complessiva di 209.000 mq.), appesa su un filo di acciaio che corre per 38 km. lungo colline e tesa tra pali d'acciaio (2270 di numero) di circa 9 cm. di diametro ciascuno. I pali sono conficcati nel terreno e ancorati ad esso tramite tiranti di filo metallico e senza l'uso del calcestruzzo, distano tra loro circa 19 metri. La cucitura del tessuto è iniziata a settembre '74 e sarà finita nell'agosto '75. Le fasi dell'operazione sono due. La prima: installazione delle parti strutturali relativamente non evidenti (pali, tiranti, ancoraggi, cavi superiori e inferiori). In questa fase a detta dell'artista verrà usata molta cura per evitare danni ambientali; essa avrà inizio nell'aprile di quest'anno. La seconda: installazione e tiraggio di tutti i 38 km. di tessuto (in 2270 pezzi aventi forma rettangolare di 5,50 di altezza e 20,70 di larghezza) che dovrebbe avvenire in due giorni. Ciò naturalmente grazie all'impiego di parecchie squadre di persone. Durante il progetto, per parecchie settimane, saranno impegnate al lavoro circa 300 persone, mentre circa 20 persone del luogo sono già impegnate a tempo pieno per la durata di sei mesi.

Naturalmente ci siamo domandati la cifra astronomica del costo di un tale lavoro e chi può finanziare tale progetto.

Christo ha risposto che la cifra è oscillante intorno a 1.050.000 dollari (circa 672 milioni) e che l'intera spesa è a suo carico. Ha detto che sono soldi che si ricavano attraverso la vendita dei suoi disegni e della sua grafica (sic!).

Circa 56 contadini e proprietari terrieri hanno firmato già il diritto d'uso del territorio.

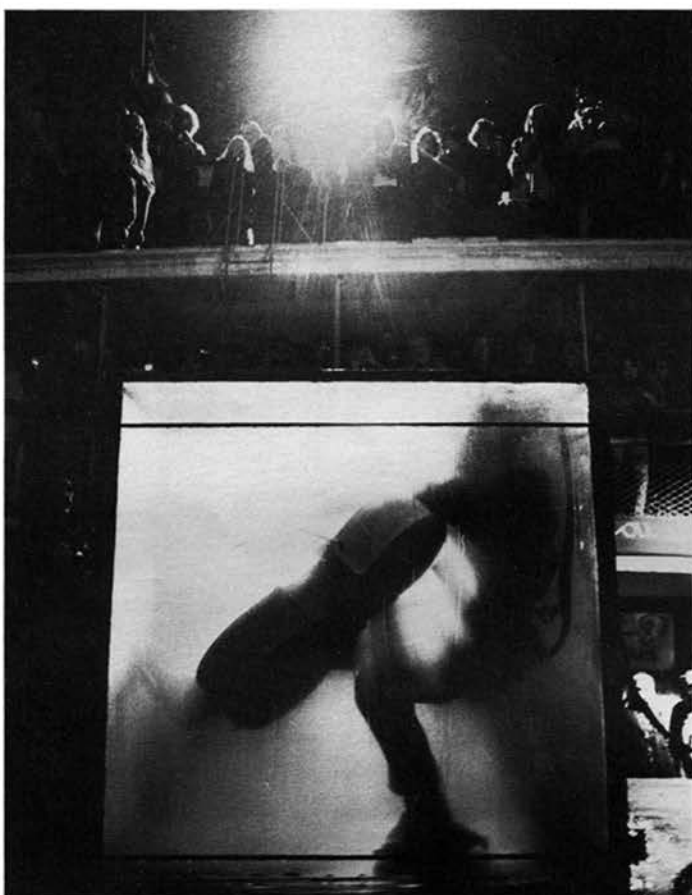
La « barriera » che corre attraverso colline fino ad alcune autostrade, dove si interrompe da un versante per riprendere subito dall'altro, e che si avvicina ad alcuni fiumi e li valica con un'interruzione di poche decine di metri, rispetta tutte le norme di sicurezza, ed è progettata per sopportare un vento di 100 km. all'ora.

Il progetto prevede che la « barriera » vada ad immergersi alla fine del suo percorso nell'Oceano Pacifico (Christo ha già realizzato un altro lavoro « Ocean Front » nell'Atlantico, a New Port, nel Rhode Island, nel 1974, con una tela tesa sopra la superficie dell'acqua, in una piccola baia) e che lì scompaia.

La piccola « Grande Muraglia » americana avrà la vita breve tuttavia, rispetto alla ben più solida sorella d'oriente.

Del progetto e del lavoro Christo ha detto, rimarranno solo i disegni, un libro e un film.

VITO ACCONCI - LEVELING -
SONNABEND, #20 WEST BROADWAY -
FEBRUARY 1 - 22, 1975 -



Performance sott'acqua di Charlotte Moorman, 9 Annual Avantgarde Festival di New York, 1972. Foto Peter Moore.

VITO ACCONCI

Dove si ascoltano voci e bisbigli provenire dai quattro cantoni della galleria, dove si vedono luci cromatiche partire da sorgenti angolari e colpire in diagonale altrettanti punti dello spazio di una sala, dove si vedono apparire una dietro l'altra, in sequenza come in un audiovisivo senza audio, piccole immagini dentro piccole scatole di legno sospese in aria e tratteneute da corde come gabbiette aperte senza uccelli, dove si vedono, appaiati e diretti in senso inverso, travi di legno e cavi sottili d'acciaio intersecarsi e unire trasversalmente angoli delle stanze e vertici immaginari fuori dei muri dell'edificio, dove traspaiono dietro fogli di materiale plastico lattiginoso e traslucido alti più di due metri e appesi al soffitto come quinte teatrali, figure antropomorfe con aspetti minacciosi e dedite ad azioni misteriose, dove da una stanza chiusa un nastro magnetico in continuo movimento libera una registrazione di mez-

ze frasi, rumori, mugolii, scalpicci, di articolazione vagamente letteraria, dove l'artista non si vede mai durante le ore di apertura della galleria perché costituirebbe il « doppio ».

Tra alcune felici intuizioni dunque la nuova mostra di Acconci presso la Sonnabend Gallery.

Le presenze-assenze dell'artista sono localizzate sonoramente attraverso la registrazione e trasmissione della sua tenebrosa, monocorde voce come in trance. Tra i cavi e le travi si tendono ampie tele su cui è fatta scivolare una proiezione di diapositive con immagini che in tal modo risultano deformate. La luce dei proiettori percorre lo stesso spazio che percorrono i cavi e le travi, con effetti diversi di tensione.

Il repertorio di occultamento, di fuga, di memoria, di solitaria analisi si infittisce, si deforma, si articola, a volte si involge. Oltre al corpo ormai, l'artista sembra voler credere più alle sue azioni, alla trascrizione di

esse attraverso i media visivi e sonori. Ma alla tensione che produceva l'evento così aderente alla sua persona, alla sua presenza, ai suoi gesti, all'esplorazione di una pratica fisica rivelante talvolta profonde problematiche, tra memoria individuale e coscienza collettiva, sembra sostituirsi il suo surrogato, una messa in scena meno vicina alla nostra percezione, alla disponibilità di partecipazione emozionale di chi osserva o assiste. Una dispersione di concentrazione direttamente proporzionale all'accrescimento dell'uso delle tecniche e dei materiali con cui è strutturato il lavoro.

ANNUAL NEW YORK AVANTGARDE FESTIVAL

Concluso nel novembre scorso l'11° Festival, Charlotte Moorman insieme con Frank Pileggi e con l'aiuto di Howard E. Wise della Electronic Arts Intermix, Inc. è già al lavoro per preparare il dodicesimo. E' più giusto tuttavia dire che ad esso, la Moorman pensa ogni giorno, essendo divenuto ormai dal lontano 1963, un impegno costante dell'artista, che continua naturalmente ad occuparsi del suo lavoro principale di performer di musica a base di Video-Cello.

Ogni anno l'iniziativa si è andata consolidando e sono così cresciuti di numero i partecipanti al Festival e dalle prime timide e incolore locandine, in cui pur si leggevano autografe le firme di prestigiosi nomi della cultura d'avanguardia americana, siamo passati a grandi manifesti in quadricromia psichedelica in cui è impossibile arrivare a leggere tutta la colonna di nomi che vi sono sopra stampati.

Hanno così partecipato al Festival tra i primi: Ginsberg, Cage, Kaprow, Satie, Kagel, Busotti, Chiari, Rzewski, Vostell, Filliou, Yoko Ono, Rot, La Monte Young, Brecht, Feldman, Nam June Paik e molti altri.

Il Festival iniziato come breve rassegna di musica contemporanea d'avanguardia, è lievitato tra le mani di Moorman ogni anno sempre più, raccogliendo intorno a sé altre attività oltre la musica che, nell'ultima edizione risultano essere tra le altre: « Video Art, Paintings, Films, Jazz, Sports, Poetry, Actions, Sculptures, Documentations, Kinetic Light Art, Fashion Art, Happenings, Electronic Music, Environments, Dance, Theater, etc. ».

La partecipazione e l'adesione degli artisti di questa undicesima edizione è stata la più vasta: ben 350 nomi.

Una delle altre caratteristiche di questa iniziativa in estensione è la continua collocazione anno dopo anno in posti sempre diversi; si è così passati dalla prima sede della Judson Hall nella 57th strada, ai viali interni del Central Park negli anni successivi, e poi via via, sul Ferry-Boat di Staten Island, nei locali del 69° Regiment Armory, sulle carrozze dei treni della Grand Central Station, fino al gigantesco Shea Stadium di quest'ultima edizione.

Le spese di questa decennale

iniziativa sono sopportate in vari modi e con diversi interventi organizzativi da numerosi enti, o privati, e in particolare in questa edizione dal New York State Council of the Arts e dal National Endowment for the Arts.

Imperterrita e instancabile, sui manifesti Charlotte Moorman elenca donatori, partecipanti, iniziative, località, orari e una raccomandazione, che contrassegna l'ineluttabilità dell'evento annuale: la doppia data, nel caso che nella ricorrenza della apertura ci sia pioggia, e per la data di riserva raccomanda l'ombrello perché, come scrive testualmente, «pioggia o sole» il Festival avrà luogo.

MICHAEL HEIZER: THE CITY

Non da meno di Christo, Heizer compone la sua «sinfonia» terrestre, con accenti di gigantismo che lo mantengono aderente alle precedenti esperienze del tipo «Double Negative».

Anche in questa titanica nuova fatica dell'artista, la costruzione di una ideale «Città» nel deserto del Nevada, già non si contano più le centinaia di tonnellate di terra rimossa e composta a formare il «Complex I» del suo progetto.

Per molti aspetti questo suo attuale lavoro attraversa le stesse difficoltà socio-ambientali ed economiche che incontrano tutti i lavori degli artisti che si cimentano coi grandi spazi e i

territori: lunghi periodi di progettazione, acquisto o affitto delle terre, raccolta dei fondi per realizzare l'opera, e poi lavorare direttamente alla sua edificazione, in alcuni casi con gravi disagi. Fortunatamente allo sconforto del quadro delle operazioni, fa riscontro l'ironia dell'artista.

Heizer tra una battuta e l'altra confessa che morirà in questa fatica, in un altro momento, che la forma del suo primo «Complesso» somiglia ad una «tomba» antica o futura.

Non si può non riconoscere che da un impegno di questo tipo con gli elementi della natura e con quelli insorgenti direttamente dalle difficoltà del lavoro, l'artista attraversi momenti di sfiducia, ma forse utili ad esorcizzare paure o disagi volti imprevisibili.

Intanto la città sale. Quando sarà finita egli dichiara che avrà una estensione che occuperà circa tre miglia quadrate di territorio.

E' impossibile, anche se per un solo momento e per licenza analogica, non pensare allo straordinario immaginifico altro «Complesso» descritto nel primo lustro del 1600 da Tommaso Campanella nella sua «Città del Sole»: «...un alto colle s'innalza nel mezzo di vastissima pianura, e sopra giace la maggior parte della città; le sue molteplici circonferenze però si estendono per lunga tratta oltre le falde della collina, talmen-

te che il diametro della città occupa due e più miglia, e sette l'intero recinto. Ma trovandosi sopra un dosso, presenta una capacità ben maggiore che non se giacesse in una non interrotta pianura. Essa è divisa in sette giri e recinti particolarmente distinti col nome di ciascuno dei sette pianeti...».

E' solo un riferimento esemplare che aiuta a ritrovare nel lavoro di Heizer, un innesto con culture e tradizioni di pensiero antico e inoltre, l'elemento ricostruzione che in Campanella si permea di critica alla società così com'era costituita nel suo tempo, qui si delinea come ideale formale; ma l'esempio del ritrovamento di quella città che Campanella coglie nella descrizione-dialogo del suo pretestuoso viaggiatore Ammiraglio, può non essere l'unico per comprendere la spinta che l'artista subisce da importanti esempi del lavoro e di edificazioni del passato. Per molti anni ha studiato, osservato, seguito le ricerche del padre archeologo, appassionato dell'arte terrestre peruviana, che ha scritto importanti contributi alla decifrazione di questi giganteschi disegni preincaici, tracciati direttamente con solchi sulle ampie valli di Nazca e Palpa, nella conca del Rio Grande, con molta probabilità simboli e segni essenziali, a quell'antica scienza astronomica e del tempo che in modo illuminante ci ha indicato l'intelligente matematica e geografa

Maria Reiche nel suo libretto «Mystery on the desert - NAZCA Perù».

Alla scuola di tali esempi, Heizer costruisce con impegno il contrappunto a quelle figure definite da Paul Kosok «libro di astronomia più grande del mondo».

Questa sua «Città» a nord di Las Vegas anch'essa nel grande orizzonte del deserto, dove al tramonto ogni elemento del «Complex I» già manda lunghe ombre sulla terra, ha già delle quantità che possono essere indicative della sua caratteristica e delle sue dimensioni: Complex I infatti pesa più di 500 tonnellate, tra terre di riporto, cemento, ghiaia e ferro.

Avvicinandosi presso gli elementi che lo compongono, in quell'ora del pomeriggio che Heizer ama di più per l'osservazione del suo complesso, secondo una recente intervista rilasciata a Douglas Davis di News Week, si osserva dapprima la sua apparente forma rettangolare, poi la frantumazione di questo solido geometrico in tante parti che vanno a costituire i suoi elementi: il grande terrapieno orizzontale tenuto ai lati da pareti di cemento armato ad uso di contenimento, la cornice rettangolare interrotta, di solidi parallelepipedi di cemento e altre parti della stessa forma e dello stesso materiale appoggiate in terra o sul terrapieno.

Una tradizione di gigantismo artistico nel territorio america-

Mike Heizer, *The city, Complex 1*, Nevada 1974. Foto Gianfranco Gorgoni.



no, in forme popolari (si pensi alle quattro grandi teste dei presidenti scolpite sulle montagne col titolo « Shrine of Democracy ») d'altronde è sempre stata viva, e in parte aiuta a comprendere come i lavori di artisti come Heizer si possano realizzare anche se non senza sforzi.

Il costo del lavoro, Heizer pensa di superarlo prendendo soldi in prestito, creando una cooperativa, e ad opera ultimata offrendo in vendita ai collezionisti l'opera e la terra su cui si trova, con la promessa che non verrà mai più rimossa.

JOAN JONAS: TWILIGHT

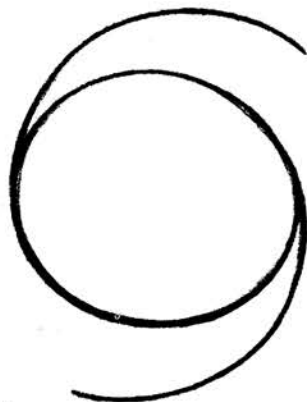
C'è un disegno sulla locandina affissa in tutto il Greenwich Village per informare del nuovo lavoro della Jonas che somiglia a un simbolo concentrico e centrifugo nello stesso tempo, che ha l'ambiguità grafica sufficiente per ben rappresentare in un ordine di diverso valore, la bivalenza temporale che il termine « Twilight » possiede e rappresenta; quel cambiamento della luce che corrisponde ad una caduta di tensione di brevissima durata nel « Crepuscolo ».

Il nome della nuova « azione » di Jonas somiglia anche molto alla dinamica scenica e al ritmo fonetico-gestuale che l'artista con i suoi collaboratori Ariel Bach, Paula Longendyke, Robin Winters, Linda Zadikian, Andy Mann, riesce a realizzare e ad imprimere alla nuova prova. Il lavoro replicato per soli tre giorni, nel minuscolo cineteatro dell'Anthology in Wooster Street, si avvale di una doppia tecnica espressiva: da un lato l'azione dal vivo, prodotta dalla presenza corporea degli artisti, nei modi della recitazione teatrale e in quelli gestuali della danza, dall'altro l'uso della videoregistrazione simultanea e della trasmissione (talvolta immediata e diretta — real time —, talvolta ritardata di alcuni secondi, sui monitor) delle azioni, dei suoni, delle frasi, come nella comunicazione memoriale di un passato talmente prossimo da confondersi col proprio divenire.

Un ricordo insomma rievocabile e ancora possibile da vivere.

La metamorfosi graduale di un'azione nell'altra, la modificazione simbolica di una forma in un'altra rappresentate da un travestimento, da un movimento del corpo, dal cambiamento tra una tecnica narrativa (l'uso della proiezione cinematografica) e una posizione fisica che ne condensa il senso e che ne modifica segno e contenuto, costituiscono l'apparente paradigma di questo nuovo lavoro, suggeriscono il suo tempo di svolgimento, a volte incerto nella rigidità dei modi di alcuni partecipanti all'azione, a volte episodico nei collegamenti narrativi che il lavoro si è dato nell'impianto di base.

Interrogata in proposito Joan Jonas dichiara: « In 'Crepuscolo' volevo cambiare la relazione tra il performer e il monitor. Invece di riflettere essenzialmente dettagli e mostrare oggetti, il video era usato per



TWILIGHT a video performance by
JOAN JONAS

with: Ariel Bach, Paula Longendyke,
Robin Winters, Linda Zadikian, Andy Mann

Anthology Film Archives
80 Wooster Street

Sat. Feb 15 1:30 + 3:30 PM

Sun. Feb 16 1:00 + 9:00 PM

Mon. Feb 17 7:00 + 9:00 PM

rivelare e trasformare l'area della rappresentazione. La molteplicità della visione creava illusioni nello spazio e nel tempo. Il video non era tanto uno specchio quanto una scatola trasparente attraverso la quale si poteva vedere.

« Due monitor su sistemi separati erano di fronte al pubblico, ognuno con una immagine differente. Uno rivelava lo spazio dietro uno schermo, (che era talvolta trasparente, talvolta opaco), l'altro mostrava uno spazio dietro se stesso. I corpi apparivano dentro ed intorno ad esso. L'esperienza veniva frammentata come la comunicazione tra i sistemi era implicita ma non finalizzata. Abbiamo rivoltato la tv su se stessa e usato l'orizzontale. Si verificavano simultanee dicotomie nell'immagine e nel contenuto.

« La presenza di 5 esecutori rendeva la situazione meno solipsistica che nei lavori precedenti, sebbene l'« a solo » dei movimenti diveniva centrale al contenuto. I monitors erano usati anche come sorgenti di luce. La particolare qualità della luce evocava uno stato d'animo e sollecitava il senso di forma e colore di ciascuno. Le immagini erano colorite, i contorni sparivano. Lo schermo che cambiava aspetto e forma durante 'il pezzo' era metaforico in relazione all'attività viva di fronte e dietro ai nastri che fluttuavano, alle immagini proiettate e al suono.

« Ad un certo punto, appena divenne stretto e orizzontale sembrava come dell'acqua che sale di livello. Io fluttuavo sul palcoscenico scurito come se mi fossi mossa nell'acqua dei nastri (riflessi, trasparenze).

« Tutti questi elementi a turno, erano continuamente legati ad un altro attraverso il loro contenuto, a causa di una differente attitudine verso il tempo, nell'ambito di una apparente complessità, le immagini erano estese e più grandi in scala.

« Non era necessario riempire sempre lo schermo. Il simbolo dell'uragano diventava il simbolo del 'pezzo' ».

Roberta Allen
Carl Andre
Giovanni Anselmo
Stephen Antonakos
Art and Language
Alighiero Boetti
Daniel Buren
Dan Flavin
Hans Haacke
Dale Henry
Sol LeWitt
Richard Long
Robert Mangold
Mario Merz
Roman Opalka
Lucio Pozzi
Dorothea Rockburne
Charles Ross
Robert Ryman
Salvo
Fred Sandback
Robert Smithson Estate
Ian Wilson
Gilberto Zorio

**Artists of
The John Weber Gallery
420 West Broadway
New York, N.Y. 10013**