

50

California oggi

Un'artista e due critici analizzano la situazione in cui si muove l'artista californiano. L'esempio del Floating Museum. La fine del mito separatista. Nuovi sostegni per l'arte d'avanguardia.

Questo contributo del Floating Museum di San Francisco sull'arte in California è stato proposto da Arturo Schwarz che lo ha discusso durante il suo recente viaggio negli Stati Uniti.

Lynn Hershman, che ha curato per Data questo servizio coinvolgendo artisti e critici, è un'artista e Visual Editor di The Floating Museum.

Judith von Baron è una scrittrice e critica d'arte.

Carl E. Loeffler è presidente di La Mamelle Inc., una rete di sostegno dell'arte contemporanca, e direttore di Art Contemporary, La Mamelle Magazine.

L'indirizzo di The Floating Museum è 3007 Jackson Street, San Francisco, California 94115.

Il museo fluttuante. Fasi 1 e 2. Horace Walpole descrisse con il termine « saltar la siepe » il modo con cui William Kent integrò il paesaggio inglese nel costrutto totale dei suoi giardini del Settecento. Oggi lo chiameremmo un balzo del quantum. Nella teoria dei quanta l'universo esiste in un'interezza ininterrotta che connette ciascuna particella a tutte le altre non importa quanto distanti nello spazio e nel tempo. E' una connessione istantanea di eventi tra loro separati e insieme uniti. Jung la chiamò sincronicità.

Immaginate il mondo come una tela globale dove gli artisti dipingono grandi quadri direttamente nel paesaggio circostante. La visione di questi artisti coglie le risorse del mondo e le collega in una sinergia dinamica. Con una corrispondenza visualmente poetica con il mondo la loro forma echeggia metaforicamente il cosmo.

Il Floating Museum, o museo fluttuante, incoraggia un'attitudine olistica verso le situazioni e pone questioni fisiche e psicologiche definite attraverso il tempo. Non ha pareti. Il Floating Museum è concepito per operare con artisti il cui lavoro non rientra nella tradizionale situazione ambientale di un museo o una galleria, e per fornire un metodo di comunicazione a quegli artisti i cui media si estendono oltre ogni dimensione ben definita. Il Floating Museum ha una natura liquida che si modella nella forma

di Lynn Hershman

determinata da ciascun artista incaricato. E' l'arte che detta la forma.

Ogni opera d'arte commissionata è stata situazionale o ambientale, fatta per il luogo dove è mostrata tenendo conto dello spazio fisico e della posizione politica, sociale e psicologica. Per la sua stessa natura quindi ogni opera d'arte ha trasformato uno spazio d'arte dapprima non funzionale in un funzionale spazio d'arte.

Nel suo primo anno il Floating Museum ha usato San Francisco come luogo proprio. Gli inviti sono stati estesi a 9 artisti per lo più esterni a questa area e quindi poco familiari con il terreno e liberi da preconcetti sociali. Il loro intervento ha frapposto una salutare cartilagine alla preesistente tradizione regionalista. A questi artisti sono stati pagati salari e spese nel mentre il Floating Museum ha reso possibile l'uso degli spazi scelti da ogni artista e comunicato le esposizioni.

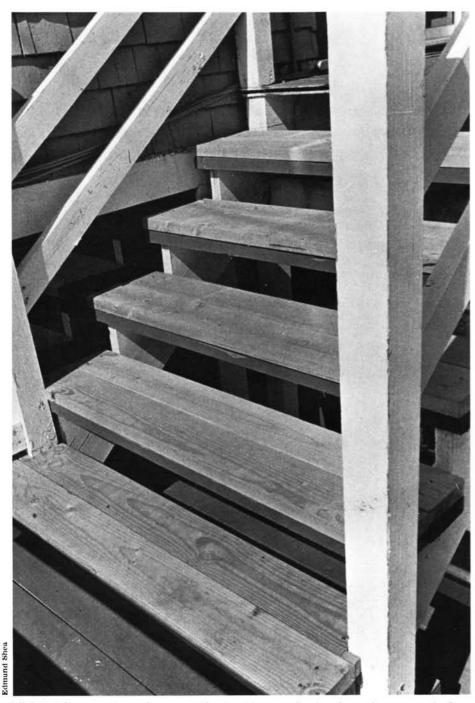
Si sono associati 107 membri pagando una quota deducibile dalle tasse. La loro partecipazione ha costituito il nucleo di una comunità che non solo ha esposto opere d'arte ma in realtà ha indotto alla realizzazione delle opere. Spillando nelle risorse dell'area è stato possibile fare uso di spazi di pubblico accesso nella comunità: televisioni e radio libere, cartelloni pubblicitari, macchine per soffiare la sabbia, vernici...

Le questioni amministrative sono ridotte al minimo. Non ci sono impiegati. S'impiega qualcuno quando ce n'è bisogno. Le spese generali sono costituite solo dal telefono e cancelleria. Non c'è stato affitto. Gli invii postali sono stati incorporati nei calendari di altri musei. Tale integrazione di risorse ha permesso che tutti i fondi raccolti andassero direttamente agli artisti e alla produzione del loro lavoro.

Fase 2 (Prestito fluttuante). Invasione dello spazio globale. Durante la sua se-



Eleanor Antin, The King and The Ballerina, 1975. Il primo evento del Floating Museum è stato una performance in due parti di Eleanor Antin, avvenuta il 6 novembre 1975. L'artista ha creato un monologo in cui si trasforma nel Re al Palazzo delle Belle Arti e l'ha continuato nella stanza settecentesca al Palazzo della Legione d'Onore in cui compare come la Ballerina. Il re è modellato su Carlo I. La ballerina mostra i conflitti di una donna conclusi con una tragica e inevitabile frustrazione. Tali personaggi sono i veicoli dell'indagine allegorica della Antin sull'interazione individuale con la società attraverso il subconscio.



Michel Asher. Per il suo lavoro al Floating Museum, l'artista ha scelto un cortile fiancheggiato da tre edifici alti tre piani con scale. Asher ha ricoperto ciascuno scalino con un'asse di legno non lavorato. Legno e chiodi si uniformavano esattamente all'originale eccetto che per l'ultimo gradino di ciascun pianerottolo e ci si poteva camminare sopra.



Paul Cotton, Poem o'Granite, 18 maggio '76. Tra gli attori della performance, oltre P. Cotton, nella parte della parola fatta carne, comparivano una folle incinta, spirito della libertà d'America, un monaco zen, uno scolaro, uno ierofante, un mercenario ignorante e dio, un cane.

conda fase il Floating Museum rovescerà la struttura della sua prima fase. Gli artisti operanti nella baia di San Francisco saranno invitati a creare opere ambientali e situazionali in ogni luogo del mondo, ovunque eccetto che nell'area della baia. Gli artisti saranno collegati per via aerea con le città prescelte dove atterrare e interagire con gli elementi intrinseci a quel posto. Questa energia di trasporto porterà il gruppo, come un carro di Tespi, attraverso un caotico vuoto di spazio sollecitando e reinterpretando nuovi schemi organizzativi. L'inizio della seconda fase del Floating Museum è previsto per la fine del 1977.

Eleanor Antin. Il primo evento del Floating Museum è stato una performance in due parti di Eleanor Antin, il 6 novembre 1975. La Antin ha creato un monologo in cui si trasformava nel Re.

Il luogo era il Palazzo delle Belle Arti e il personaggio era modellato su Carlo I sebbene imbevuto di un passato fittizio che incorporava un estensivo protocollo strutturale. Il Re e la Ballerina sono i veicoli dell'indagine allegorica della Antin sulla interazione individuale con la società. Per la sua esperienza di attrice la Antin rende complete le sue performances e diventa uno strumento nella misura in cui scava all'interno di un'oggettivazione del subconscio concettuale della personalità

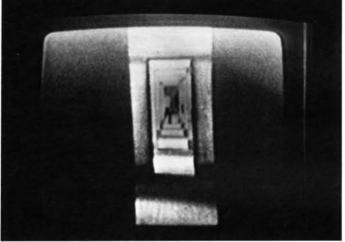
La performance continuava con un monologo interiore nella stanza settecentesca del Palazzo della Legione d'Onore in cui la Antin compariva come la Ballerina e mostrava i conflitti di una donna — incesto, rivalità tra fratelli e sorelle, sopravvento di una soppressa personalità maschile — e concludeva con una tragica e inevitabile frustrazione. Per compiere questo lavoro è stato necessario ottenere un permesso speciale del dipartimento Parchi e Ricreazione.

Terry Fox. Il 28 febbraio 1976 il Floating Museum ha comprato del tempo alla televisione via aerea sotto forma di un annuncio pubblicitario per mostrare un video di bambini di Terry Fox. Il tempo scelto era all'inizio di una popolare trasmissione televisiva per l'infanzia così da creare un pubblico incorporato dell'età voluta.

Michael Asher. Per il suo lavoro (1-22 maggio 1976), Michael Asher ha scelto un cortile situato subito oltre una strada residenziale. Lo spazio era fiancheggiato da tre edifici, ciascuno con scale alte tre piani. Il lavoro di Asher metteva l'accento sull'area coprendo ciascun scalino con un asse di legno non lavorato. Il legno e i chiodi si uniformavano esattamente all'originale eccetto che per l'ultimo gradino di ciascun pianerottolo, e ci si poteva camminare sopra. Con una sottile articolazione degli elementi architettonici Asher creava fisi-







Peter D'Agostino ha creato un'istallazione video intitolata 'Passaggi a Fort Point, situato presso il Golden Gate Bridge di S. Francisco, il solo forte pre-guerra civile a ovest del Mississipi. Con il Park Service è stata organizzata una speciale escursione in cui un ranger ha tenu-

Peter D'Agostino

to una conferenza strutturale sul Forte al posto di un'illustrazione storica. D'Agostino ha videoregistrato le sue interazioni con i vari spazi del forte e scelto tre posti al secondo piano per presentare l'opera composta da più monitors televisivi posti tra camere e finestre.



A WORK IN FOUR PARTS SPONSORED BY THE FLOATING MUSEUM ... APPEARING ON BILLBOARDS, BULLETIN BOARDS, POSTERS IN PUBLIC BATHROOMS AND OTHER SPACES THAT ARE PUBLIC BY VIRTUE OF NOTORIOUS USE ... ALSO ON VIDEO, RADIO AND TELEPHONE AS WELL AS ON THE WALLS OF THE SAN FRANCISCO MUSEUM OF CONTEMPORARY ART AND THE SAN FRANCISCO ART INSTITUTE.

PART I THE CAMPAIGN

IN THE STREETS

January	3,	1977:	Four billboards are installed at available locations in San Francisco. The single word "water" fills the field.
January	4,	1977:	A meeting is held at the Floating Museum. The city is divided into sectors. Plans are made for the distribution of information and for writing the graffitti.
January	5,	1977:	An array of cards are tacked to agreed upon sites using the same information and format as the video spots.
January	6,	1977:	A sequence of posters with facts and figures about water use, related water information, and anomolies in the system are tacked up at various locations

Male/female teams begin the writing of water graf-fitti in public johns and on walls and other spaces that are public by virtue of notorious use. January 7, 1977:

about the city.

Poster spaces are periodically re-checked. Posters are replaced where needed. Graffitti is checked and modifications are recorded. January 8, 1977:

Newton e Helen Mayer Harrison, Meditations on the condition of the Sacramento River, the Delta and the Bays at San Francisco; Floating Museum. Dal 3 all'8 gennaio '77 si è svolta la prima parte dell'intervento degli Harrison. Questa parte dell'azione riguarda la campagna fotto pello strada Veri fatta nelle strade. Vari spazi pubblicitari sono stati allestiti in diverse

località di San Francisco. La parola 'acqua' riempie ogni spazio. Quindi viene fissato un incontro al Floating, dove si stabiliscono i posti disponibili nella città. In questi luoghi vengono affisse delle cartoline, che contengono lo stesso tipo di informazione. Nel frattempo sono affissi dei manifesti sull'uso dell'acqua, periodicamente controllati.

camente e metaforicamente una sensazione lievitante.

Per compiere questo lavoro hanno dato la loro consulenza gli architetti Scot Wood di Gensler e Co. e David Robinson. Furono ripristinati i progetti originali degli edifici e usati come disegni. I 14 negozianti circostanti firmarono una petizione per chiedere che l'opera fosse commissionata per quello spazio. Un negozio nei pressi fu trasformato in un centro logistico con informazioni suppletive su Asher e il suo lavoro passato. Chiusa l'esposizione, lo spazio fu ripristinato nelle sue condizioni originarie.

Paul Cotton. Il 18 maggio 1976, Paul Cotton ha creato una performance al Cowell College nel campus Santa Cruz dell'università californiana di Berkeley. Questa interpretazione poetica delle idee di Norman O. Brown è stata presentata da Cotton, col suo gruppo in costume e un asino, fuori dell'aula in cui insegna Norman O. Brown.

Robert A. Harris. Robert A. Harris, della Facoltà di Chimica all'Università californiana di Berkley, ha scritto un saggio intitolato: « Sulla rotazione ottica di un raggio di luce linearmente polarizzato mediante un secondo raggio di luce linearmente polarizzato », quale conseguenza delle discussioni intorno al Floating Museum, e di cui diamo qui un estratto.

Peter D'Agostino. Nel novembre 1975, Peter D'Agostino ha creato un lavoro intitolato « Passaggi » costituito da una installazione video a Fort Point. Fort Point è situato direttamente sotto il Golden Gate Bridge nella parte di San Francisco che dà sulla baia. È il solo forte pre-guerra civile del suo genere a ovest del Mississipi. Con il Park Service è stata organizzata una speciale escursione in cui un ranger teneva una breve conferenza strutturale sul Forte invece di un'illustrazione storica.

D'Agostino ha videoregistrato le sue interazioni con i vari spazi nel Forte e scelto tre posti al secondo dei quattro piani dell'edificio in cui presentare il suo lavoro:

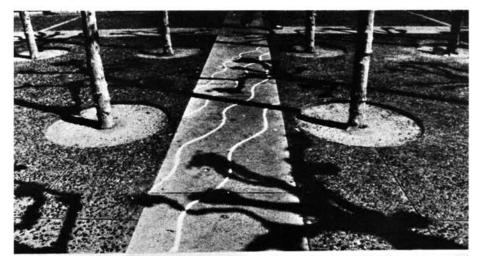
1) Due monitors televisivi erano situati in una stanza buia al termine di una lunga serie di stanze. Uno s'affacciava direttamente sull'entrata e poteva essere visto dal fondo nell'avvicinarsi allo spazio buio. Qui un grande monitor mostrava mediante la ripetizione di un nastro senza fine le percezioni implicate dal camminare lungo il corridoio verso la stanza. I passi e i suoni ambientali erano amplificati oltre il normale. Un secondo monitor più piccolo nell'angolo della stanza trasmetteva al vivo una sorta d'immagine archetipa, lo specchio dell'entrata che si allontanava, e registrava gli spettatori via via che passavano nella

2) Un altro monitor era situato nella

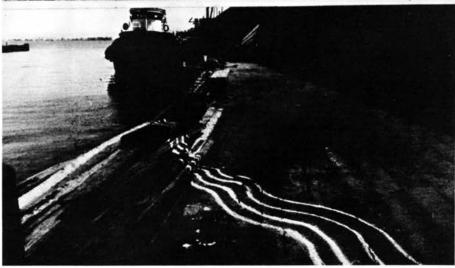
nicchia di una finestra coperta di mattoni in un vasto spazio aperto con luce naturale. Il videotape esplorava la superficie di mattoni di numerose finestre coperte. Uno zoom lento avanti e indietro da un punto fisso si spostava gradualmente lungo la parete e guidava lo spettatore alla terza locazione.

3) Ora lo spazio è un buio recinto circolare in cui tre monitors sono posti nelle nicchie delle finestre coperte di mattoni all'intorno. Il videotape mostrato è stato girato nello spazio direttamente posto sopra un esatto duplicato di

questo spazio in cui le finestre aperte rivelano l'ambiente circostante: il mare, il paesaggio e una panoramica del ponte dal basso. La ripresa è stata fatta ruotare da finestra a finestra, dapprima guardando direttamente fuori e quindi rallentando, retrocedendo e sveltendo il movimento così che le finestre diventavano macchie di luce che si spostavano attraverso la stanza illuminandone lo spazio buio. Il suono dell'oceano che colpisce i frangenti esterni sale a un forte mugghiare insieme con la velocità della rotazione della telecamera.







Robert Janz, Chalk Waves, 1 maggio '76. Questa cartolina che riproduce le onde di gesso sulle strade di S. Francisco, è stata spedita da R. Janz ad ogni membro del Floating Museum.

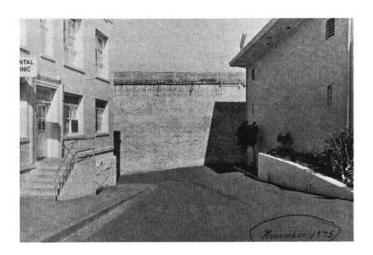
Robert Janz. Robert Janz è uno scultore che opera prevalentemente in Inghilterra. Riordinamento e cambiamento sono i temi delle sue opere. I suoi disegni di gesso estendono i suoi interessi dallo studio alla strada.

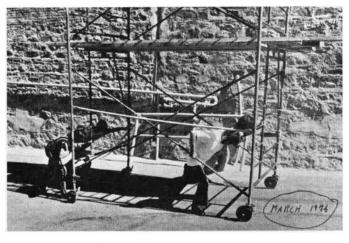
L'opera realizzata per il Floating Museum, « Chalk Waves » (Onde di gesso), è stata disegnata entro e fuori San Francisco e registrava i cambiamenti che intervengono in un disegno con lo spostamento della sua locazione; così come sono stati registrati i mutamenti nella velocità con cui parte dei disegni si stingevano e cancellavano nel corso della quotidiana vita della strada. Una cartolina con tre disegni è stata inviata ai membri del museo.

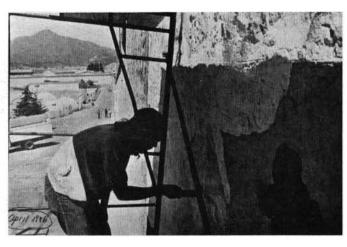
San Quintino. Nel novembre 1975, il Floating Museum ha avviato i negoziati preliminari per ottenere il permesso di creare un murale dentro la prigione di San Quintino.

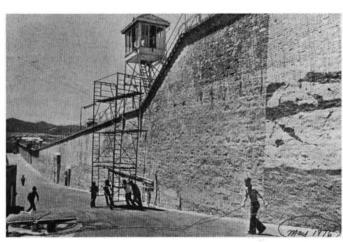
L'autorizzazione è stata data in marzo e otto muralisti hanno visitato il luogo e quindi sottoposto le loro proposte al personale della prigione. È stato scelto il progetto di Hilair Duphresne. Nell'aprile Hilair e otto reclusi hanno cominciato a lavorare insieme alla prima zona degli otto muri. Il murale raffigura una vista di Point San Quentin così come apparirebbe se non ci fosse la prigione.

Per il suo chilometro e mezzo di muro, San Quintino è parso logicamente adatto a un progetto di murale. La prigione ha fornito le impalcature e i materiali. Sia i reclusi che il personale della prigione sono ansiosi di continuare questo progetto.



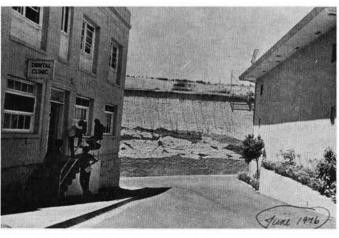








San Quintino. Il progetto murale per San Quintino, iniziato nell'aprile del '76 da Hilair Duphresne e da otto detenuti muralisti, raffigura un



panorama dal Point San Quentin al Point Cauncey in Baia Paradiso come apparirebbe se non ci fosse la prigione. Il lavoro continuerà.

Il mito separatista

di Judith Van Baron

Nel decennio passato è stato comune considerare la East Coast, cioè New York, e la West Coast, cioè San Francisco e Los Angeles, come due mondi dell'arte del tutto separati, diversi non soltanto per geografia e cultura ma anche ideologicamente ed esteticamente. Se fossimo inclini ad accettare di tutto cuore questo punto di vista, e se credessimo a ciò che ci siamo trovati davanti in certi musei, dovremmo ben presto concludere che l'arte d'oggi nella West Coast è costituita ampiamente di visioni figurative e sociologiche presentate nel cosiddetto stile funk dei carrozzoni dipinti, giochi di parole visivi, e curiosità di architettura rampicante. Inoltre, tenteremmo di mascherare il mero provincialismo a guisa di romantico narcisismo, ciò che naturalmente non è, e di confondere l'autodifesa sciovinista con una fiduciosa competizione. Ma la verità di tutto ciò è che il separatismo tra Est e Ovest è in gran misura un mito. Sebbene sia una credenza comune diffusa tra moltissime persone, non ha in realtà alcuna base. Il mito è più vasto della vita, crea alcuni eroi di grande magnitudine, e ignora la complessità degli specifici dell'attuale condizione. E' un atteggiamento che richie-de identità sicure di sé, non solo qui ma anche là.

Le ragioni della creazione di un mito separatista sono tanto semplici quanto i fatti che lo negano. La crescita e la rapida immigrazione nell'Ovest hanno creato una concentrazione urbana ed economica che non è cresciuta dal nulla ma è stata trapiantata largamente dai centri dell'Est - artisti ed educatori compresi. Siccome gli interessi culturali delle città dell'Ovest si coalizzavano, si è sviluppato uno sciovinismo naturale che infine ha condotto a uno spirito competitivo - una metropoli occidentale contro un'altra e insieme contro la Big Apple. Poiché nessuna persona sensata si sogna di negare la supremazia di New York come centro mondiale dell'arte - anche se, comunque.... - la California che mira al n. 1 rasenta quasi l'atteggiamento difensivo del « noi ce la mettiamo tutta ». Il risultato è un rafforzamento dello sciovinismo e di conseguenza un provincialismo maggiore. Ma ciò non crea uno stile artistico unico e separato, identificabile con la West Coast.

Ci fu un tempo in cui una cosa come la « New York School » poté esistere - ma anche allora era sfaccettata, influenzata dall'Europa e colma di vie tangenziali provenienti da altri luoghi -Washington D.C. e anche, sì, California. Ma una cosa simile difficilmente potrà ancora esistere persino a New York. Con gli anni '60, il trasferimento delle idee via mass media e la fioritura dell'educazione artistica di massa - tutti possono andare a scuola di questi tempi ed imparare ad essere un artista per amor di Dio - ha più o meno negato la possibilità dello sviluppo di uno stile d'arte indigeno determinato dalla sua posizione geografica.

D'accordo, vi sono differenze culturali tra est ed ovest. Nessuno prenderà mai Wilshire Boulevard per la 57ª Strada né confonderà Watts con il South Bronx. E c'è forse tanta diversità di stile di vita tra Frisco e SoHo quanta ce n'è tra Parigi e Roma. Quel che abbiamo sviluppato è davvero uno Stile Internazionale Americano - gli Stati Uniti sono abbastanza grandi e abbastanza diversi perché una simile cosa possa accadere - che permette variazioni e colori locali pur riconoscendo una certa comunità di interessi estetici, principi, tecniche, stili, o ideologie, attraverso tutto il paese.

Alcune mostre recenti sulla West Coast che celebrano l'arte californiana e la presentano al mondo come se fosse qualcosa di identificabile a causa della sua geografia, presentano un quadro essenzialmente distorto — distorto non solo perché raggruppare insieme le persone in base alla geografia è tanto realistico quanto raggrupparle in ragione del colore della pelle o del sesso — ma anche perché tralascia così tanto fuori. Serve una fissazione provinciale ma in nessun caso fornisce un adeguato quadro dell'arte d'oggi — da nessuna parte, tantomeno in California.

Una delle eredità sfortunate di questo sciovinismo locale è ovviamente la creazione di un gruppetto di eroi per servire da utili ganci a cui tutti gli altri artisti devono tentare di agganciarsi insieme, se no penderanno sicuramente da soli. Così ci è stata imbeccata la nozione che gli artisti operanti in California derivano tutti in qualche modo da William Wylie o Clyfford Still. E ciò fino al punto che a malapena notiamo il sostanziale numero di artisti impegnati in affascinati lavori concettuali o in video e audio performances. Assumiamo un atteggiamento compiaciuto, fiduciosi nel capire l'arte californiana, e l'avanguardia scivola via inosservata sotto il nostro stesso naso. E sono artisti egualmente di casa in California o a New York - Terry Fox, Lynn Hershman, Eleanor Antin, una dozzina d'altri o più che articolano il respiro delle questioni dell'arte contemporanea progressiva qui, là, e ovunque. E' precisamente l'attività degli artisti che non possiamo così facilmente legare alla tradizione californiana in quanto fenomeno identificabile che infine importa guardare.

Artista come contesto

di Carl E. Loeffler

Qui in California l'arte contemporanea sta sempre più diventando un'arte attivamente impegnata nella società; e come la rinomata business art di Warhol, quella che vuol sopravvivere sostiene il suo proprio spazio. Più ci inoltriamo negli anni '70 e più le attese della malia dell'arte appresa negli anni '60 si scoloriscono. Il fatto è che i sistemi di sostegno dell'arte stanno constatando un surplus di artisti qualificati. Musei, gallerie e il resto sono incapaci di sostenere questa molteplicità: una molteplicità di numeri e una molteplicità di idee. Quest'ultima, tuttavia, è un risultato dello statuto dell'arte come scambio di merci e della insensibilità dei funzionari. Il nuovo artista opera con la consapevolezza di queste condizioni dette brevemente. Come risposta, l'arte contemporanea genera il suo proprio supporto come parte della sua definizione. Più che mai il contesto dell'arte è generato dall'artista - una posizione esemplificata dalla pletora di artisti socialmente impegnati e di progetti quali sistemi di sostegno, gallerie e riviste mantenuti dagli artisti:

Sistemi di sostegno

Los Angeles Institute of Contemporary Art, 2040 Avenue of the Stars Los Angeles, California 90067.

La Mamelle Inc., P.O. Box 3123, San Francisco, California 94119.

Woman's Building, 1727 N. Spring Street, Los Angeles, California 90012.

San Francisco Art Workers Coalition, 513 Valencia Street, San Francisco, California 94110.

Banana Productions, 1183 Church Street, San Francisco, California 94114.

Bay Area Video Coalition, P.O. Box 99402, San Francisco, California 94109.

Some Serious Business, 1623 Crescent, Place Venice, California 90291.

Gallerie

Museum of Conceptual Art, 75-Third Street, San Francisco, California 94103.

Site, 585 Mission Street, San Francisco, California 94103.

Institute for Dance and Experimental Art, 522 Santa Monica Blvd., Santa Monica, California 90401.

Galeria de la Raza, 2851-24th Street, San Francisco, California 94110.

80 Langton, 80 Langton Street, San Francisco, California 94103.

Word Works, 37 W. San Fernando, Son José, California 95113. 63 Bluxome, 63 Bluxome Street, San Francisco, California 94103.

Pubblicazioni

Laica Journal, 2040 Avenue of the Stars, Los Angeles, California 90067.

Vision, 1555 San Pablo Avenue, Oakland, California 94612.

Camerawork Press, 70-12th Street, San Francisco, California 94103.

Criss Cross Double Cross, P.O. Box 41487, Los Angeles, California 90041.

Intermedia, 2431 Echo Park Avenue, Los Angeles, California 90026.

Vile, 1183 Church Street, San Francisco, California 94114.

Art Contemporary, La Mamelle Magazine, P.O. Box 3123, San Francisco, California 94119.

Left Curve, 1016 Greenwich Street, San Francisco, California 94113.

Praxis, 2125 Hearst Street, Berkeley, California 94709.

Toward Revolutionary Art, P.O. Box 40909, San Francisco, California 94140.

Not for Sale Press, 243 Grand View, San Francisco, California 94114.

Fin qui un elenco sommario delle funzioni del contesto assunte dagli artisti. Le pagine che seguono sono da considerarsi come uno spazio espositivo per il lavoro di alcuni nuovi artisti.

Stephen Schwarz



E libera l'immaginazione in Argentina? Paulo Antonio de Paranagua, film-maker surrealista brasiliano, e la sua compagna, il critico d'arte Maria Regina Pilla, sono stati imprigionati in Argentina per più di due anni. Come migliaia di altri artisti, o gente del cinema e dell'informazione, sono stati duramente torturati. Nessun indizio contro di loro. Sono semplici ostaggi di guerra che lo stato argentino fa contro gli intellettuali, guerra sostenuta dall'imperialismo USA. Per la libera immaginazione in Argentina. Bay Area Group per la difesa di Paranagua & Pilla. Stephen Schwarz. P.O. Box 26481, S. Francisco, Ca.

Is Imagination free in Argentina? Paulo Antonio de Paranagua, Brazilian surrealist film-maker, and his companion, art critic Maria Regina Pilla, have been imprisoned in Argentina for almost two years. Like thousands of other artists, film, and media people in Argentina, they have been severely tortured. No charges have been pressed against them. They are simples hostages in the Argentina state's war on the intellect, a war supported and sustained by U.S. imperialism. For the Freedom of the Imagination. Bay Area Group for the Defense of Paranagua & Pilla. Stephen Schwarz. P.O. Box 26481, S. Francisco, Ca.

Elyn Zimmerman

Percepire con l'intero corpo / Vedere come una funzione del tempo / Vedere attraverso il movimento / Relazione tra: / Struttura e spazio / Posizione e movimento / Allineamento e immagine. Percieving with the whole body / Seeing as a function of time / Seeing through movement / Relationship of: / Structure to space / Position to movement / Alignment to image.



Elyn Zimmerman, Venice, California, 1976. Da sinistra: nello Studio di Venice, Ca. giugno '76; nella Galleria di San Francisco, Ca. nov. '76; nella Broxton Gallery di Los Angeles, Ca. dic. '76. « Per un artista visivo l'essenziale è la creazione di immagini. Diventa importante come le immagini sono percepite (esperite). Penso che le immagini siano esperite in modo dinamico — attraverso il movimento — nel tempo — olisticamente con l'intero corpo. Il mio lavoro di artista, gli ambienti e le costruzioni che faccio, creano situazioni in cui lo spettatore diventa il soggetto dell'opera. Dove si può esperire coscienza di sé e della formazione delle proprie immagini ».

Elyn Zimmerman, Venice, California, December 1976. From left: Studio Venice, Ca. June 1976; Site San Francisco, Ca. November 1976; Broxton Gallery, Los Angeles, Ca. December 1976. « As a visual artist, the essential thing is the creation of images. How images are perceived (experienced) becomes important. I feel images are experienced in a dynamic way: —through movement, —over time, —with the whole body, holistically. The work that I do as an artist, the environments & constructions that I make, create situations where the viewer becomes the subject of the work. Where ones awareness of self, of ones own image-forming processes can be experienced.



Natasha Nicholson

Queste fotografie sono frammenti tratti dall'ambiente, vita e lavoro di Natasha Nicholson. Lavora con collage e assemblaggio, riorganizzando in modo nuovo oggetti da vite precedenti con altre identità.

Nicholson These photographs are fragments from environment, life and work of Natasha Nicholson. She works in collage and assemblage, reorganizing in a new way objects from previous lives with other identities.



Darryl Sapien

Darryl Sapien, Entro il nucleo, San Francisco, marzo 1976. Sapien e Hinton, hanno costruito e scalato contemporaneamente delle scale a pioli in sospensione elicoidale e attorcigliate attorno ad un asse comune, per la durata di due ore. Poi sono scomparsi in un buco del soffitto. Il pubblico li ha potuti vedere sia attraverso una tenda semitrasparente sia tramite le proiezioni-video.

Esistono approssimativamente 1 milione e mezzo di forme di vita sulla Terra, sia vegetali che animali, che vanno da una a parecchi trilioni di cellule. Nelle specie homo sapiens per esempio troviamo circa 1.000.000.000.000 di cellule. Entro ciascuna di queste cellule c'è un nucleo, entro ciascun nucleo ci sono quaranta-

sei cromosomi. Ciascun cromosomo è composto di geni fino a 1250. Ciascun gene consiste di parecchie migliaia di paia di lunghe molecole intrecciate di acido deossiribonucleico (DNA). La conformazione geometrica di ciascun paio è una doppia elica, due piani inclinati avvolti attorno a un singolo asse.

Entro il nucleo è una performance eseguita il 27 marzo 1976 alle 8 di sera nella rotonda auditorium del Museo d'arte moderna di San Francisco. Consisteva nella costruzione di un paio di scale a pioli alte dodici metri in sospensione elicoidale e attorcigliate attorno a un asse comune da due esecutori, Darryl Sapien e Michael Hinton. Gli esecutori erano muniti di speciali supporti per telecamere a livello dell'occhio che lasciavano loro le mani libere. Ciò permetteva loro di costruire e ascendere la doppia elica mentre guardavano attraverso la telecamera che ciascuno indossava, rendendo possibile la trasmissione in diretta della loro visione a due proiettori di raggi video di circa un metro e mezzo per due metri collocati sul palcoscenico dell'auditorium. Un sistema d'intercomunicazione installato negli elmetti e collegato con un ecoplex permetteva di trasmettere in diretta un distorto scambio vocale in corso fra i due esecutori. Questi costruivano e scalavano simultaneamente le loro scale, rossa e verde, girando lentamente l'uno attorno all'altro, finché, due ore dopo avere iniziato, sono scomparsi in un buco nel soffitto.

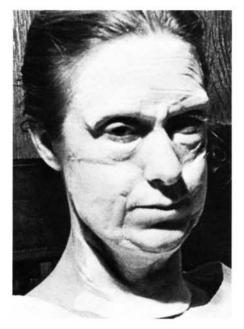
La struttura e il processo erano interamente velati da una
tenda semitrasparente che creava una barriera fisica e visiva
tra il pubblico e la performance.
Tuttavia lo spettatore aveva la
scelta tra il guardare attraverso
un nebbioso velo con l'occhio
non assistito fuori della tenda,
o l'osservare il lavoro dall'interno tramite il condotto televisivo
tra le telecamere e le proiezioni
video, ponendosi così percettibilmente dentro la performance
e sostitutivamente dentro gli
esecutori.

Questa performance ha inteso ricostruire in macroscala simbolica la struttura infinitamente piccola della molecola DNA. Mentre la performance intendeva raffigurare la geometria biologica della vita stessa, serviva anche come armatura per una danza attorno all'invisibile asse della vita. Definirei la performance come un atto quasi religioso in cui i due esecutori agivano come ierofanti-danzatorioperai in un movimento simbolicamente allusivo alla danza-la-

voro di ascesa alla propria scala della vita. L'azione mi è parsa come la costruzione di un tempio aviotrasportato la cui architettura si conformava ai principi biologici piuttosto che ai disegni societari o teologici. Un tempio la cui sola liturgia era l'atto di costruirlo.

Dall'aria possiamo vedere che la città altro non è che un agglomerato di cellule architetturali come il corpo vivente. Possiamo vedere che l'uomo, impersonando Dio, ha costruito le sue città a sua propria immagine. Il museo è una cellula specializzata; dentro c'è l'auditorium del museo, e dentro questo ci sono ulteriori divisioni fino a noi che eravamo là ri-creando il centro nel centro, il principio organico geometrico della vita dentro il nucleo stesso. A livello microscopico noi ponevamo chiunque era là all'interno della creazione del nucleo di ciascuna cellula nel suo proprio corpo, e a livello macroscopico noi eravamo tutti al nucleo della creazione della città dell'uomo. (Darryl Sapien)











Susan Mo

Suzanne Lacy

La performance di Suzanne Lacy intitolata Inevitable Associations ha avuto luogo l'8-10 agosto '76 all'American Theater Association Conference. L'azione si svolge in due parti. Parte prima: «Ciò che si vede »... « In uno dei principali corridoi dell'Hotel Biltmore, un vecchio hotel decorato che stava subendo dei restauri, mi sono trasformata in un'anziana donna grazie ad un lento procedimento di trucco e protesi. Per oltre tre ore nove donne più anziane vestite di nero sono entrate nel corridoio una alla volta e si sono sedute sulle sedie di velluto rosso davanti a

me. Alla fine della mia trasformazione sono venute verso di me, mi hanno vestito di nero, e insieme siamo tornate a sederci. Quindi abbiamo lasciato separatamente il corridoio, verso direzioni diverse ».

Parte seconda: « Ciò che si prova »... « Il pubblico è entrato nella sala e ha occupato uno dei tre cerchi di sedie, ciascuno dei quali aveva una sedia di velluto rosso su cui sedeva una delle performers più anziane. Su una diapositiva si leggeva il testo: 'Conosco ciò che conosco a trent'anni. Conosco dell'invec-chiare ciò che ogni donna sa. Della vecchiaia so solo le cose che vedo'. La seconda parte che cosa si prova - ha permesso alle donne più anziane di parlare di sè, di rendere partecipe il pubblico delle loro proprie esperienze ».



anne Lacy

Lynn Hershman

Alcuni dati della cartella clinica della Sig.ra R.S.B.

Età: 32
Sesso: femminile
Razza: bianca
Religione: ebrea
Stato civile: divorziata
Occupazione: disoccupata

Situazione generale: la paziente è stata depressa e nervosa. Ha mostrato segni di incapacità a concentrarsi e qualche indebolimento della memoria...

Apparenza: posa profondamente affettata che assai spesso la mette in una posizione affranta. Uno spesso trucco cancella i suoi lineamenti. Durante l'osservazione è apparsa sia passiva che desiderosa di piacere. Preferisce stare distesa (drammatizzando la sua impotenza). Tra i suoi occhi sta formandosi una linea. Modesti segni di displasia. I suoi ginocchi sono rigidi e i piedi contratti. Flessibilità decrescente delle gambe. Può piegare le dita dei piedi in modo prensile. Sotto la superficiale morbidezza si può palpare la tensione nei muscoli fondi del cranio. Le tensioni bloccano il flusso di sangue e l'energia, così che la pelle appare tenera ed asciutta. La voce è quasi sempre inaudibile. Nessuna spontaneità nei gesti...

Storia medica: le solite malattie infantili. Tonsillectomia all'età di 11 anni. Ricorda di avere avuto le unghie dei piedi incarnate. Sofferente da molti incidenti. Generalmente impacciata...

Storia sessuale: la paziente ammette una relazione incestuosa con il fratello. Ha cominciato forme di masturbazione. Trova doloroso il coito. Non raggiunge l'orgasmo. Nessuna gravidanza. Ha paura della gravidanza...



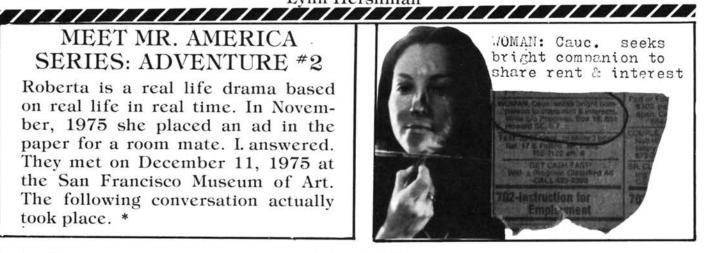
Roberta Breitmore è un ritratto alchemico iniziato nel 75. È uno studio sociologico di alienazione e solitudine. La performance assume la forma di un dramma reale basato sulla vita reale in tempo reale. Via via che raduna la sua storia e la sua identità la gente e le situazioni che incontra diventano archetipi e fittizie. Roberta ha la patente di guida, le carte di credito, una scrittura a mano, un andamento, una maniera di parlare, e nel tempo riunisce tutta la parafernalia della vita. Quando diventa abbastanza « reale » Roberta vorrebbe volentieri suicidarsi. L'alterazione è tenuta al minimo. È uno specchio magnete per tutto un settore della comunità di San Francisco. Il futuro di Roberta si basa sugli eventi che circondano ognuna delle sue avventure. Il suo diario rivelerà l'effetto di ciascuno di questi incontri. La sua progressione è vista dal punto di vista di uno psicanalista, un giornalista e lei stessa. Dopo il suicidio di Roberta gli articoli accumulati della sua ricerca diventeranno pubblici. A destra: « Meet Mr. America series: Adventure 2 ». Roberta nel novembre del '75 ha messo un annuncio sul giornale per un compagno di camera. I. (un uomo bianco di 38 anni) ha risposto. Si sono incontrati l'11 dicembre al Museo di San Francisco. La conversazione è reale.

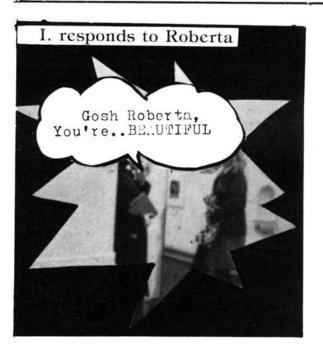
ROBERTA BREITMORE: AN ALCHEMICAL PORTRAIT BEGON IN 1975

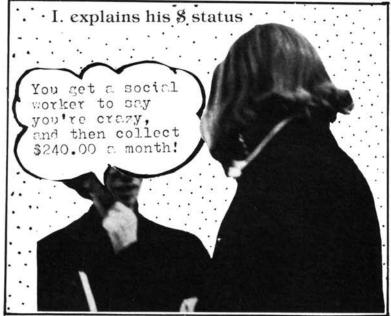
by Lynn Hershman

MEET MR. AMERICA SERIES: ADVENTURE #2

Roberta is a real life drama based on real life in real time. In November, 1975 she placed an ad in the paper for a room mate. I. answered. They met on December 11, 1975 at the San Francisco Museum of Art. The following conversation actually took place. *











*I. is a 38 year old

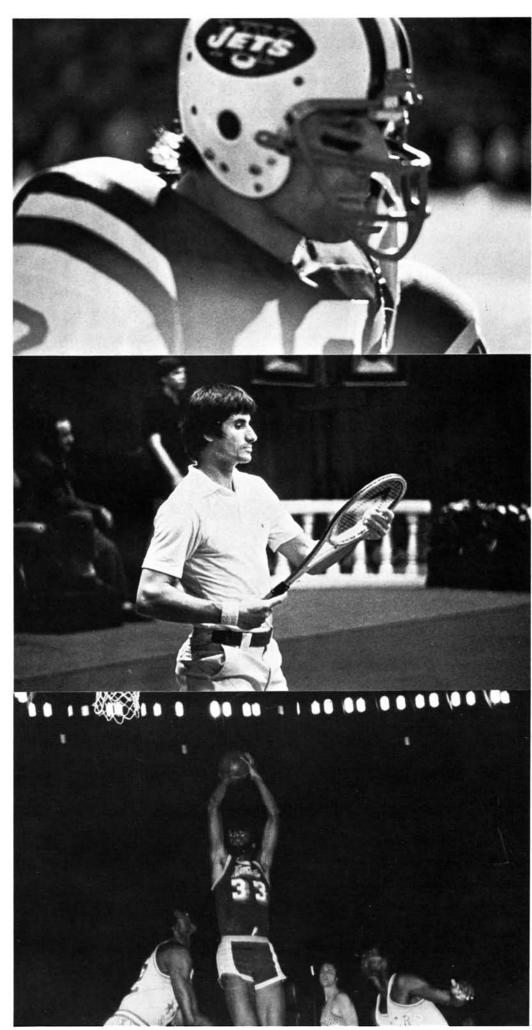
white male.

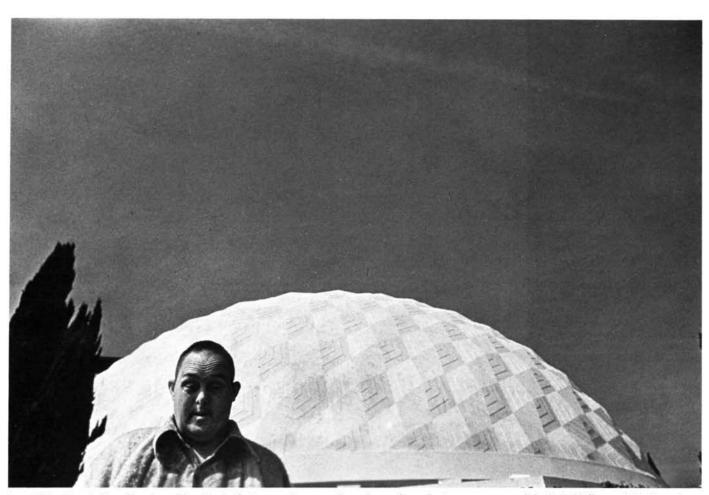


Barry Bloome Sam Samore

L'atleta come artista è un progetto di Barry Bloom e Sam Samore, di cui riportiamo delle brevi interviste fatte a tre sportivi. Nell'ordine: Joe Namath: « Il football è un gioco di squadra e se vuoi parlare di individui che sono artisti del football forse lo sono. In realtà è un gruppo che lavora assieme. Quando parlano d'arte nel football si riferiscono ai vecchi Green Bay Packers o ai Miami Dolphins. Di certo la mia squadra non è un'opera d'arte ». Charles Pasarell: « Ogni giocatore di tennis passa attraverso un addestramento in cui acquisisce i fondamenti essenziali. Dopo che ha padroneggiato i fondamenti, allora può sviluppare il suo stile personale. È lo stesso con Picasso, ha dovuto diventare un maestro del disegno e poi ha sviluppato il suo stile originale». Karem Abdul-Jabbar: «La pallacanestro è qualcosa come l'arte delle performances. Lavoriamo sodo come questi artisti. Siamo soggetti alle stesse fragilità. In effetti non siamo danzatori. Ma c'è un altro elemento e cioè competizione. C'è competizione nelle arti, ma non del genere intensità nel momento ».

A project by Barry Bloom and Sam Samore « The athlete as artist ». Joe Namath: « Football is a team sport and if you want to talk about individuals being artistic about it, may be they are. In reality it's a group working together. When they talk of artistry in football they mention the old Green Bay Packers or Miami Dolphins. Certainly my team is no work of art. Charles Pasarell: « Every tennis player goes through a learning process whereby he acquires the essential building blocks. After he's mastered the fundamentals, then he can develop his own peculiar style. The same with Picasso he had to become a master draftsman, then he developped his original style ». Karem Abdul-Jabbar: « Basketball is kind of like performing art. We work as hards as performing artists. We were subject to the same frailties. In fact we we're dancers. But there's another ele-ment involved and that is competition. There's competition in the arts, but not the intense atthe-moment kind ».





Lowell Darling & Ilene Segalove. 'Qualsiasi riferimento di queste foto al mondo reale è puramente sociologico'. Hollywood Anthropology.

Lowell Darling & Ilene Segalove



Tom Marioni

Tom Marioni, Modern Prayer, Performance, 1976, San Francisco, California. This dialogue is not the offering but an explanation of my action. This offering is an attempt to understand my nature in the most primitive way through ritmic drumming, a basic tool for communication. These drum brushes are golden wands I use that are open at the ends like the wings of a bird that rub against the paper trying to fly through the next dimension.

Tom Marioni, Preghiera moderna. Performance, San Francisco, 1976. Questo dialogo non è l'offerta ma la spiegazione della mia azione. L'offerta è un tentativo di comprendere la mia natura attraverso il ritmico rullio dei tamburi, strumento indispensabile per comunicare. Le spazzole sono bacchette d'oro che io uso aperte all'estremità come le ali di un uccello che viene a contatto con la carta cercando di volare verso la prossima dimensione.



Irvin Tepper

Come vedere queste foto in tre dimensioni. Per esercitarti a vedere in tre dimensioni, tieni la rivista di fronte a te alla distanza del tuo braccio o più vicino. Guarda al di sopra della parte superiore della foto, fissando un qualche oggetto nella stanza o fuori della finestra. Concentra il tuo sguardo su quell'oggetto come se sognassi ad occhi aperti. Muovi dolcemente la rivista mantenendo la riproduzione a due dimensioni nel tuo campo visivo. Non tentare di mettere a fuoco l'immagine finché non ti accorgi che l'immagine sfuocata al centro diventa doppia e può diventare unica. Se l'effetto della profondità a questo punto non è evidente, o se le immagini sdoppiate tornano nella posizione originale, fianco a fianco, quando tu cerchi di metterle a fuoco. interrompi. Se non ottieni la doppia immagine dopo qualche tentativo, aspetta: prova ancora quando i muscoli oculari siano

più ricettivi per una nuova prova. Gli occhiali per le tre dimensioni sono disponibili per facilitare la (con)fusione delle immagini. Manda SASE e 75 ¢ a Irvin Tepper, 338 5th Street, San Francisco, Ca. 94107.

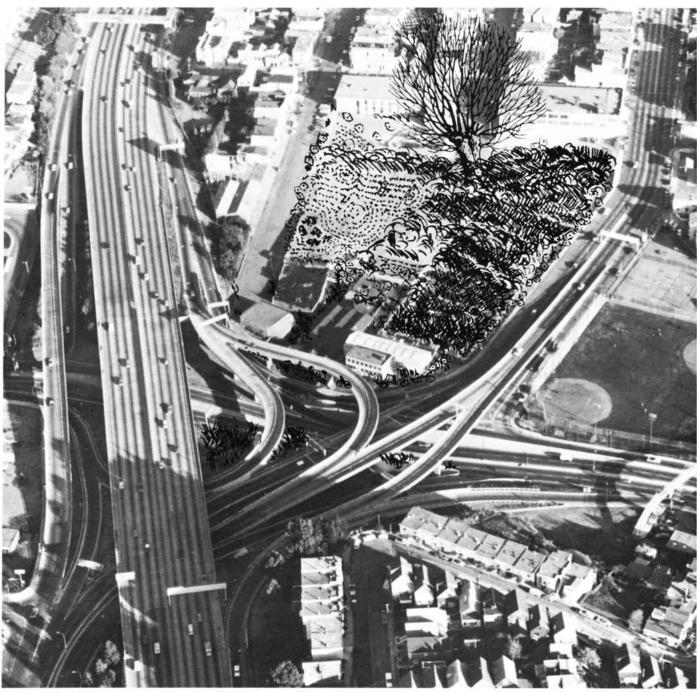
How to see these photos in 3-D. To train yourself to see 3-D hold this magazine in front of your face at arm's length or closer. Look over the top at some object across the room or out the window. Freeze your gaze on that object as if daydreaming. Slowly move the book with the stereo picture into lines of sight. Do not try to focus on it until you are aware that a fuzzy central image is doubled and can be floated together into one. If the depth effect isn't evident then. or if the doubled images swing back to their actual side-by-side position as you try to focus on them, startover. If you don't get stereo in a few more tries, put it aside until you can practice again when the eye muscles may be more receptive to a new control pattern. 3-D glasses are available to help you blend images. Send SASE and 75 ¢ to: Irvin Tepper, 338 5th Street, San Francisco, Ca 94107.



Richard e Chris vivono insieme. Quando si mescolano le due foto, la faccia di Richard predomina su quella di Chris. Richard ha una cicatrice sul labbro inferiore per un incidente avvenuto nell'infanzia.



Questa foto di Terry e Larry Fox è stata fatta nel giorno del loro compleanno, 12 maggio '76. Terry e Larry avevano appena ricevuto 100 \$ ciascuno come dono per il compleanno. Dopo aver fatto le foto, uscimmo a spendere parte del regalo. Mentre osservo attentamente, modifico le loro fisionomie collocando il mio dito di fronte ad una parte della loro faccia. Per esempio: se collochi il tuo dito di fronte alla bocca di Terry, ottieni un Terry/Larry con la bocca di Larry.



Bonnie Sherk

La Fattoria è un centro fatto per viverci e svolgere attività artistiche in tutti i campi, è situata nelle vicinanze dello svincolo di un'importante arteria stradale. dove convergono Potrero Hill. Bernal Heights e Mission. La Fattoria si presenta molto in contrasto con le tecnica monolitica della strada e funziona da segnale grafico, perché sta ad indicare la vita. Oltre a questa metafora visuale, la Fattoria svolge una funzione reale e concettuale. Ciò avviene intervenendo sullo spazio fisico del paesaggio, occupandosi di un forum aperto per discussioni di tutti i generi ed estetiche, e coinvolgendo i ragazzi ed altri nei processi della vita. La Fattoria è impegnata in un dialogo con i sistemi governativi e finora ha ottenuto molte cose: ha convinto la città di San Francisco ad acquistare 5,75 acri di spazio aperto, contigui agli edifici della Fattoria ed una scuola elementare pubblica; ad affittare dallo stato una striscia di terra immediatamente vicina alla strada da destinare ai giardini; ha ottenuto l'accesso ad un grande terreno di proprietà della città nel mezzo del complesso stradale per parchi e giardini. La Fattoria fa anche periodicamente rappresentazioni nel Raw Egg Animal Theatre, organizza recite, performances, procura spazi che servono alla comunità, ha una biblioteca per il cibo e la terra chiamata Earthwork e prossimamente un ristorante. La Crossroads Community (La Fattoria), un'associazione senza profitto, ha la sua sede a San Francisco, 1499 Potrero, California 94110, tel. 415.826.4290.

The Farm is a multicultural art and life center located adjacent to a major freeway interchange where Potrero Hill, Bernal Heights, and the Mission converge. The Farm presents a strong, visual contrast to the technological monolith of the freeway and serves as a graphic demonstration because it frames life. In addition to visual imagery, the Farm is involved in making actual and conceptual connections. This is done by joining land masses through landscaping, providing an open forum for different aesthetics and styles, and involving children and others with life processes. The Farm is engaged in a dialogue with governmental systems and to date has been successful in: persuading the city of San Francisco to acquire 5.75 acres of open space land bordered by the Farm buildings and a public elementary school, leasing a strip of land immediately next to the freeway from the state for 4H gardens, and gaining access to a large segment of city land directly in the middle of the freeway complex for park and garden purposes. The Farm also presents continuous showings in the Raw Egg Animal Theatre, provides rehearsal, performance, and gathering spaces for the community, has a cafe--to-be, and a food and land library called Earthwork. Crossroads Community (The Farm), a nonprofit corporation, is found at 1499 Potrero, San Francisco. California 94110 - 415-826-4290.