



Tancredi Gusman, ‘*Avalanche: rivista, medium, voce d'artista*’, in C. Maria Laudando (ed.), *Performativity: Networks, Bodies, Narrations*, Morlacchi Editore: Perugia, 2017.

This article is part of the project “Between Evidence and Representation: History of Performance Art Documentation from 1970 to 1977” hosted at the Institute of Theatre Studies of the Freie Universität Berlin.

This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 747881.

AVALANCHE: RIVISTA, MEDIUM, VOCE D'ARTISTA

[*Tancredi Gusman*]

La centralità della “rivista” negli sviluppi dell’arte degli anni Sessanta e Settanta difficilmente può essere sopravvalutata. In un contesto di cambiamenti che riguardano non solo la definizione dell’opera d’arte e del suo statuto, ma anche le sue modalità di distribuzione e fruizione, i *magazines*, grazie alle loro peculiari caratteristiche medialità e materiali, sembrano rispondere perfettamente alle diverse esigenze del presente: dalla promozione commerciale di gallerie e artisti, alla sperimentazione di nuove forme di presentazione e creazione, fino al tentativo di raggiungere un nuovo pubblico senza l’intermediazione delle istituzioni museali o della critica dominante. La crescente importanza dei periodici è parte di un più generale interesse verso la stampa e la sua serialità, che investe anche il catalogo e il libro¹ ed è veicolato principalmente – ma non solo – dalle

1. Questo contributo è parte di un progetto che ha ricevuto un finanziamento dal programma di ricerca e innovazione dell’Unione Europea Horizon 2020 con l’accordo di sovvenzione Marie Skłodowska-Curie No 747881. Per quanto riguarda il mezzo del libro non possiamo non ricordare lo storico contributo di CELANT (1971).

correnti artistiche concettuali. Il panorama delle riviste che sorgono o si affermano in questi decenni è ampio e variegato, così come lo sono i loro obiettivi e il loro statuto. A fianco ai maggiori *magazines* d'arte internazionali emerge, in particolare, una rete capillare di periodici d'arte e d'artista, spesso associati a scene locali ma proiettati su un discorso transnazionale, che accompagnano gli sviluppi contemporanei da una posizione di avanguardia: tra essi, solo per citare pochi nomi a titolo di esempio, *ArTitudes* in Francia, *Art-Language* in Inghilterra,² *Avalanche*, *Art-Rite*³ e, più avanti, *High Performance* negli Stati Uniti,⁴ *Flash Art* e *Data* in Italia,⁵ *Dé-coll/age* e *Interfunktionen* in Germania,⁶ *Gorgona* in Jugoslavia.

Il presente contributo è dedicato a una di queste riviste, *Avalanche*, edita a New York da Willoughby Sharp e Liza Béar in tredici numeri tra il 1970 e il 1976, e che offre un esempio particolarmente interessante della funzione che i *magazines* assumono nel contesto dell'arte di questo periodo. *Avalanche* raccoglie le spinte radicali di rinnovamento che provengono dalla ricerca artistica e le riflette, ripensando il medium della rivista. Sono gli anni della de-materializzazione dell'oggetto d'arte, secondo la definizione data dal celebre volume di Lucy Lippard pubblicato per la prima volta nel 1973, gli anni in cui le esperienze dell'arte concettuale, della performance, della Body Art, della Earth Art e della Land Art mettono in discussione, con forme e modi differenti, il carattere materiale, permanente e trasportabile dell'opera d'arte e la sua dimensione di oggetto/merce,

2. Sul collettivo *Art & Language* si veda BAILEY (2016).

3. Al riguardo si veda ALLEN (2011: 121-145).

4. In merito a questa rivista si veda SORKIN (2003).

5. Al riguardo si veda BORDINI (2007).

6. In proposito si veda ALLEN (2011: 201-225) e MEHRING (2004).

mentre proclamano l'inadeguatezza delle istituzioni museali e delle loro politiche. L'idea della specificità del medium, sostenuta dal critico d'arte Clement Greenberg (1993), viene attivamente negata da pratiche artistiche che attraversano i confini posti tra generi e si costituiscono, attraverso mezzi come il corpo, la performance, la fotografia e il video, in uno spazio che possiamo definire intermediale. Il prodotto finito lascia spazio al processo di produzione, il primato del visuale all'esperienza della partecipazione e alla comunicazione dell'idea.

Il mezzo "rivista" assume, così, un ruolo nodale: l'arte concettuale e immateriale trova in essa un medium, le pratiche performative e temporali uno spazio di presentazione; essa diviene organo in grado di catalizzare le voci di movimenti, correnti e singoli artisti, contribuendo alla costruzione di una cultura artistica alternativa, come mostra bene Gwen Allen nel suo volume *Artists' Magazines: an Alternative Space for Art* (2011), studio fondamentale sui *magazines* d'artista tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Non è un caso che pubblicazioni come la tedesca *Interfunktionen*, richiamata in precedenza, sorgano proprio come momento di contestazione, nel caso specifico contro l'esclusione da *Documenta 4* delle nuove forme d'arte (cfr. Allen 2011: 208-210).

In questa cornice storica nasce *Avalanche*, solidamente ancorata alla scena artistica newyorkese e ai suoi spazi alternativi, di cui è importante voce e snodo.⁷ La sua concezione risale al 1968, all'incontro, fortuito, tra i suoi due curatori e animatori, Liza Béar, traduttrice e redattrice di base a Londra e il newyorkese Willoughby Sharp, di formazione storico dell'arte, curatore indipendente e sostenitore

7. Su questi aspetti si vedano ALLEN (2011: 95); BALLMER (2011: 22); BÉAR, SHARP (2005: 10-12).

delle avanguardie. L'artista Graham Stevens aveva chiesto a Liza Béar, in occasione di un viaggio della stessa Béar a New York, di far visita a Sharp per recuperare un suo film, episodio raccontato dagli stessi Béar e Sharp nel contributo *The Early History of Avalanche* (2005: 2). Sharp e Béar pur contando nel corso degli anni sul sostegno di qualche collaboratore e sul lavoro di artisti e fotografi, si occuperanno della rivista praticamente da soli, effettuando quasi tutte le interviste e curando la pubblicazione in tutti i suoi dettagli. Nonostante il processo di ideazione e la prima intervista all'artista Carl Andre abbiano luogo nel 1968, per ragioni economiche e di distribuzione la rivista esce soltanto due anni dopo, nell'ottobre 1970 (Béar, Sharp 2005: 3), con un primo numero sulla cui copertina campeggia in primo piano Joseph Beuys e che è dedicato quasi interamente alla Earth Art. *Avalanche*, stampato in carta patinata di alta qualità, è prodotto nei primi 8 numeri in un formato quadrato di 9 pollici e tre ottavi. La tiratura della rivista si aggira intorno alle 5000 copie (ibid.), la sua periodicità è irregolare. Nel 1974, a causa della crescita dei costi della carta cambia formato e assume quello di *Newspaper*, che manterrà fino all'ultimo numero uscito nell'estate del 1976 (ibid.). Gli scopi programmatici del *magazine* sono iscritti chiaramente nel suo nome, come confermano le parole di Sharp in un'intervista concessa a Gwen Allen venticinque anni dopo la conclusione di quell'esperienza:

The word "avalanche" and what it signified was very appealing to me because obviously I saw myself as a renegade. I had hair that I could sit on, I started smoking marijuana in '64 and was still smoking at that time, and I wanted this thing, this magazine, to represent a cultural breakthrough, something

that an avalanche does. It reconfigures, breaks down the old structure. (Sharp 2016: 65).

Quali sono i mezzi che la rivista adotta per conseguire questa svolta? Il primo elemento che caratterizza *Avalanche* e che ne informa tutti gli aspetti, è la scelta di mettere l'artista al centro del progetto editoriale, partecipando alla lotta per la sua conquista di una posizione centrale nel sistema artistico – anche riguardo ai processi di interpretazione delle opere e alla riflessione intorno ai progetti estetici in cui esse sono inserite.⁸ L'importanza assegnata all'artista appare in modo evidente dalle stesse copertine dei primi sei numeri, su cui compaiono i primi piani di Joseph Beuys, Bruce Nauman, Barry Le Va, Lawrence Weiner, Yvonne Rainer, Vito Acconci. Un elemento fortemente iconico che, oltre a rappresentare una dichiarazione di intenti, dà alla rivista un tratto riconoscibile (Miller 2010). La posizione cruciale dell'artista si riflette anche nell'organizzazione interna delle sezioni e dei contenuti, in particolare nella scelta di eliminare completamente “recensioni” e “critiche”. All'inizio e alla fine di ogni numero si trovano annunci pubblicitari, che non compaiono invece tra i contributi per evitare ogni elemento di disturbo e distrazione. I contenuti della rivista, che si apre con una sezione chiamata *Rumbles* dedicata alle news e all'elenco delle ultime pubblicazioni, sono costituiti principalmente da “interviste” (effettuate quasi integralmente da Sharp e Béar), “documentazione d'arte” e, in misura minore, “lavori artistici” (testuali e fotografici) realizzati specificamente per il formato della rivista. Pochissimi, invece, sono gli articoli e i saggi, tra i quali possiamo ricordare l'in-

8. In merito a questa linea programmatica si vedano ALLEN (2011: 100-103) e BALLMER (2011: 21-22).

tervento di Sharp, *Body Works*, comparso sul primo numero (1970). Contemporaneamente *Avalanche* assume, dunque, le funzioni di *magazine*, di spazio di esposizione e di medium artistico. Allen, nel suo studio, insiste, sui differenti modi in cui è possibile declinare il concetto di “supporto” per definire il ruolo di *Avalanche*. Questo magazine, egli sostiene, è «supporto» materiale e medium di queste nuove forme d’arte effimere e temporali e, al contempo, funziona come «supporto» nella loro diffusione presso il pubblico e nella loro penetrazione del mercato dell’arte (2011: 94).

Le “interviste” di Béar e Sharp sono uno degli elementi più caratterizzanti della pubblicazione.⁹ Il loro tono è informale, diretto, talvolta intimo e ironico, la registrazione di un dialogo che mantiene le caratteristiche della comunicazione orale e non esclude momenti di diversione, pause, cambi di ritmo. Fino al quarto numero le affermazioni dei singoli partecipanti all’intervista non vengono fatte precedere dai loro nomi, e i parlanti si possono distinguere unicamente attraverso differenze grafiche nei “font” usati per riportare le loro parole: corsivo, grassetto o tondo. La priorità non è data all’autorialità delle singole asserzioni bensì al carattere partecipato e non gerarchico del percorso condiviso di riflessione comune. La ricerca di concetti adeguati a descrivere le nuove pratiche artistiche acquista così un carattere processuale, performativo e temporale – come tanta dell’arte che è discussa nelle pagine della rivista. Un esempio di questo modo procedere è l’intervista di Willoughby Sharp a Lawrence Weiner, comparsa sul quarto numero pubblicato nella primavera del 1972:

9. In proposito si vedano ALLEN (2005 e 2011: 104-111) e BALLMER (2011: 22-23).

Then what are the general cultural precepts that you assume other people share?

The basis of cultural history until now.

Well, that's very vague.

No, it's not, it's very specific, meaning what has shaped your culture and mine.

There are very few people that accept a certain sentence as art.

"Very few people" doesn't mean anything.

You're assuming a lot. You assume that I agree with ...

I haven't said that I assume that you agree or disagree. When you deal with a piece of mine, you come across it as a sentence. It's just verbal.

It could be (Sharp 1972: 68; grassetto nell'originale).

Le interviste acquistano una qualità "documentaria": sono la registrazione di un processo, di uno scambio temporale che precede la sua trascrizione e le dona un carattere di "traccia", come emerge dall'attenzione con cui, in numerosi casi, vengono indicate le date, i luoghi, la modalità in cui si sono svolte, così come dal fatto che alla loro revisione partecipino gli artisti intervistati. Proprio questa qualità di "documento" informa la relazione del *magazine* con molta dell'arte presentata e pubblicata nelle sue pagine.

Per esplicitare il rapporto non esteriore ma costitutivo tra *Avalanche* e le esperienze artistiche qui documentate, Allen, nel volume già citato, rimanda al concetto di «non-site» di Robert Smithson, e, con esso, alla specifica dialettica che viene prodotta, nel lavoro dell'artista, dal procedimento di estrazione/astrazione di reperti materiali da un "sito" e dalla loro dislocazione nel luogo altro della loro presentazione, il museo o la galleria.¹⁰

10. In proposito si veda ALLEN (2011: 94-95). Allen, in particolare, richiama i passi di un'intervista, *Discussions with Heizer, Oppenheim and*

Avalanche è uno spazio di esposizione che rende visibile ed accessibile ad un nuovo e più ampio pubblico, esperienze temporali, opere realizzate in luoghi difficilmente raggiungibili, performance a cui ha assistito solo un'audience molto ristretta. Il veicolo di questa presentazione sono le fotografie, insieme ai testi, commenti e interviste d'artista. Sfolgiando *Avalanche* notiamo le diverse strategie di presentazione e rappresentazione adottate, in particolare il tentativo ricorrente di forzare il medium statico della fotografia conferendogli la capacità di raccontare opere che spostano l'accento dal prodotto al processo. Non è scelta tuttavia un'unica modalità di "presentazione" della nuova arte: ogni contributo è studiato individualmente e dipende integralmente dalla singolarità del progetto artistico in cui si inserisce.¹¹ Il mezzo fotografico può funzionare come "semplice documento" di un processo di creazione; può essere dispositivo di "presentazione" dell'opera, luogo della sua necessaria "rappresentazione", come nel caso particolare della Earth Art, rispetto a cui si può notare la cura nella scelta dell'inquadratura, delle angolazioni e della cornice; o può diventare, ancora, parte integrale dell'intenzione artisti-

Smithson, pubblicata sul primo numero di *Avalanche*, in cui Smithson spiega il concetto di *non-site*: «There's a central focus point which is the non-site; the site is the unfocussed fringe where your mind loses its boundaries and a sense of the oceanic pervades, as it were. I like the idea of quite catastrophe taking place...The interesting thing about the site is that, unlike the non-site, it throws you out to the fringes. In other words, there's nothing to grasp onto except the cinders and there's no way of focusing on a particular place. One might even say that the place has absconded or been lost. This is a map that will take you somewhere, but when you get there you won't really know where you are. In a sense the non-site is the centre of the system, and the site itself is the fringe or the edge» (1970: 76).

11. Al riguardo si vedano anche i diversi esempi forniti da BALLMER (2011: 24-25).

ca e della funzione comunicativa dell'opera, come nel caso dei lavori di Vito Acconci *Drifts* e *Conversions*, pubblicati sul numero 2 dell'inverno 1971. In una delle parti testuali di *Conversions* leggiamo:

Photograph as a move (an avowal made to the viewer: presentation of a course of action): photograph as offer (an advance, an invitation to the viewer): a performance can be the occasion for an activation of biography – the performer is anchored as the subject for biography (Acconci 1971: 94).

Come scrivono successivamente Béar e Sharp, inquadrando con precisione il profilo del proprio lavoro: «Avalanche was a unique media phenomenon in an age that crossed boundaries freely, a cross between a magazine, an artist book and an exhibition space in print» (2005: 1).

In questo modo *Avalanche* diventa parte di una *narrazione* composta di azioni, immagini e testi in cui questi lavori si costituiscono come oggetto storico-temporale, opera d'arte. Le pratiche artistiche di cui *Avalanche* è documento, medium e spazio di esposizione, non si danno, nemmeno nel caso della performance, in un luogo o in un momento chiaramente delimitabili, ma in uno spazio transmediale che include la loro trascrizione all'interno della rivista. In questo processo, nella specifica relazione che si produce tra i diversi dispositivi mediali, la stessa esperienza estetica e il ruolo dello spettatore/lettore viene aperta ad una continua ri-determinazione. Così l'intenzione di introdurre un radicale cambiamento nel sistema dell'arte e di negare la sua mercificazione può essere dialetticamente capovolta: l'immediatezza esperienziale della performance diventa percepibile solo nello spazio mediato della sua documentazione; la specificità spazio temporale dell'Earth Art diventa accessi-

bile solo attraverso la sua rappresentazione fotografica; la de-materializzazione dell'opera d'arte si traduce in nuove forme di materializzazione e commercializzazione dell'im-materiale.

Questa dialettica indica esplicitamente il campo di tensioni con cui le avanguardie di questi anni si confrontano, con l'obiettivo, da una parte, di mettere in discussione le prassi consolidate di produzione, conservazione ed esposizione dell'opera d'arte, e con la necessità, dall'altra, di trovare forme alternative di presentazione e comunicazione artistica. *Avalanche* risponde a questa necessità, apre nuove possibilità. In questo quadro la lotta per la centralità dell'artista e il rinnovamento del medium della rivista non paiono due elementi separati ma parti di una stessa intenzione: promuovere un cambiamento paradigmatico nel campo delle arti e delle sue istituzioni. Nel corso dello sviluppo successivo, tuttavia, il sistema dell'arte e le sue istituzioni si sono rivelati in grado di ri-contenere dentro la propria cornice anche i tentativi di capovolgimento più radicale proposti dalla sperimentazione artistica degli anni Sessanta e Settanta, de-potenziandone profondamente la portata critica. Riprendiamo in proposito alcuni passi della postfazione del volume di Lucy Lippard del 1973, in precedenza citato, in merito ai rapidi e paradossali sviluppi della Conceptual Art:

Hopes that “conceptual art” would be able to avoid the general commercialization, the destructively “progressive” approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 [...] that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words

spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing in) the world's most prestigious galleries (1997 [1973]: 263).

Sebbene non siano state in grado di operare una riconfigurazione radicale nel sistema delle arti, queste esperienze artistiche sono riuscite, in ogni caso, a metterne in discussione i confini tradizionali ed aprire le sue istituzioni non solo a media e materiali nuovi ma anche a nuove forme di definizione della funzione dell'artista, dello spazio dell'opera e della sua relazione con l'osservatore. Un rinnovamento le cui conseguenze si mostrano, non da ultimo, nel recente ingresso della Performance Art nei musei e nella diffusa attenzione allo studio e alla riflessione intorno alla conservazione e collezione delle pratiche artistiche immateriali, anche se va detto che questi processi di apertura mantengono, tuttavia, un carattere ambiguo in quanto non esenti dal rischio di istituzionalizzare pratiche artistiche potenzialmente critiche assimilandole a standard e convenzioni relative alla conservazione, collezione ed esposizione dell'opera d'arte.

Avalanche ha partecipato a questo percorso di rinnovamento da una posizione di avanguardia, lasciando un segno indelebile nella storia della ricerca artistica degli anni Settanta.

Bibliografia

- ACCONCI V., (1971) *Conversions* in *Avalanche*, vol. 2, Winter, pp. 91-95.
- ALLEN G., (2005) *The Artist Interview* in “*Avalanche*” *Magazine*, 1970-1976 in *Art Journal*, vol. 64, n. 3, Fall, pp. 50-61.
- ID., (2011) *Artists’ Magazines: an Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- BALLMER A., (2011) *Avalanche Magazine: In the Words of the Artist* in *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 30, n. 1, pp. 21-26.
- BAILEY R., (2016) *Art & Language International: Conceptual Art between Art Worlds*, Duke UP, Durham and London.
- BÉAR L., SHARP W., (2005 [1996]) *The Early History of Avalanche*, Chelsea Space, London.
- BORDINI S., (2007) *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in “DATA”* in CIOFFI R., ROVETTA A., (a cura di), *Percorsi di critica: Un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento e del Novecento*, V&P, Milano, pp. 501-508.
- CELANT G., (1971) *Book as Artwork 1960/1970* in *DATA*, vol. 1, September, pp. 35-49.
- GREENBERG C., (1993 [1960]) *Modernist Painting* in O’BRIAN J., (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, U. of Chicago P., Chicago and London, vol. 4, pp. 85-93.
- LIPPARD L.R., (1997 [1973]) *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, U. of California P., Berkeley.
- MEHRING C., (2004) *Continental Schrift: the Story of “Interfunktionen”* in *Artforum International*, vol. 42, n. 9, May, pp. 178-183 e 233.

- MILLER A.M., (2010) “The Business of Art: an Interview with Liza Béar”, <http://current.nyfa.org/post/73229298182/the-business-of-art-an-interview-with-liza-béar> (ultimo accesso 07/07/2017).
- SHARP W., (1970) *Body Works* in *Avalanche*, vol. 1, Fall, pp.14-15.
- ID., (1972) *Lawrence Weiner at Amsterdam* in *Avalanche*, vol. 4, Spring, pp. 65-73 (Intervista a Lawrence Weiner realizzata da Willoughby Sharp e rivista da Liza Béar e Lawrence Weiner).
- ID., (2016 [2001]) *On Avalanche: In Conversation with Gwen Allen*, in ALLEN G., (ed.), *The Magazine*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London/Cambridge Mass., pp. 64-66.
- SORKIN J., (2003) *Envisioning High Performance* in *Art Journal*, vol. 62, n. 2, pp. 36-51.
- UNIDENTIFIED A., (1970) *Discussions with Heizer, Oppenheim and Smithson* in *Avalanche*, vol. 1, Fall, pp. 48-71.