

L'età del bronzo: intervistando Yoko Ono

Hai sempre voluto essere un'artista?

Ho sempre pensato a me stessa come a un'artista sin da quando ero piccola. Composi la mia prima canzone quando avevo all'incirca cinque anni. Frequentai una scuola di musica in Giappone dove studiai pianoforte, tonalità e tutto il resto. È stato là che mi sono esibita su un palcoscenico la prima volta, in uno di quei saggi che i bambini fanno affinché la scuola possa dire: « Sì, stiamo insegnando qualcosa ai vostri bambini! ». Fu un concerto molto breve, ma prima di salire sulla scena vomitai per quanto ero nervosa.

Sei arrivata negli Stati Uniti direttamente dal Giappone?

Dunque, è un po' complicato. I miei genitori vivevano a Tokyo, e mentre mia madre era incinta, nei primi anni Trenta, mio padre venne a San Francisco. Lei avrebbe dovuto seguirlo non appena io fossi nata, ma ebbe una terribile malattia provocata da un'infezione a un orecchio, e finì per subire nove operazioni. Così noi giungemmo finalmente a San Francisco, da mio padre, quando io avevo già due anni e mezzo. Tornai a Tokyo di nuovo a cinque anni, e quindi ancora negli Stati Uniti, a New York, soltanto dopo poche settimane. Ma a quel punto dovetti tornare nuovamente in Giappone perché stava per cominciare la guerra. Era un andare avanti e indietro costantemente.

Quando ti sei trasferita a New York, quali sono state le prime persone che hai incontrato?

Dopo i tre anni in cui frequentai il college Sarah Lawrence, scappai con il mio marito, Toshi, che a quel tempo studiava alla Julliard School of Music. Era uno di quei ragazzi prodigio, un tale fenomeno che giunse alla Julliard con una borsa di studio. In quei giorni era molto difficile per degli studenti giapponesi compiere tali imprese; fu un grande privilegio. Gli studenti giapponesi che studiavano all'estero, in quel periodo, erano designati dal governo e ben conosciuti in Giappone.

Senti che la tua arte è molto influenzata dalla cultura giapponese?

Decisamente. Ma quando sono intervistata in Giappone, si suppone immediatamente che io sia influenzata dalla cultura occidentale. È una felice mistura. Il mondo sta diventando sempre più piccolo e noi ci stiamo tutti influenzando a vicenda. Tornando ai primi tempi, Toshi era il tipo di persona che avrebbe ottenuto un premio ogni anno, alla Julliard; un anno vinse il Premio Copeland. Attraverso Toshi ho incontrato tutti i compositori interessanti di quell'epoca, come Lucas Foss, Stephen Wolpe e Edgar Varèse — i compositori che facevano parte dell'avanguardia negli anni Trenta, e che erano allora molto attivi a New York.

La colonna sonora del tuo film Smile ricorda molto la musique concrète. Ascoltavi la musica di Varèse?

Quando ero al Sarah Lawrence, mi occupai di musica atonale. Uno dei miei insegnanti mi disse che la mia musica si stava spingendo molto lontano, e che c'era un gruppo sperimentale a

New York che faceva lo stesso genere di cose. Questa fu la prima volta che udii il nome di John Cage. Più tardi ci fu un concerto con la musica di Stephen Wolpe alla Carnegie Hall, nel quale mio marito suonava con Cage. In questa occasione lo incontrai la prima volta, e il nostro secondo incontro fu durante un programma con il Dr. Suzuki, un buddista Zen. Suzuki parlava alla Columbia University, Cage era lì, e cominciammo a parlare. Iniziai a comprendere le teorie musicali di Cage e fu molto sorprendente. Ero stata studentessa di filosofia in un'università giapponese prima di arrivare al Sarah Lawrence, per cui, da un punto di vista puramente filosofico, sentii che le idee che sottostavano ai lavori di Cage erano molto interessanti. Fu un modo nuovo di avvicinarsi alla creatività.

La teoria di Cage non era forse una versione molto americanizzata dello Zen? Trovi che l'avanguardia newyorkese in quel periodo fosse molto coinvolta nello Zen?

In quel periodo c'era un clima interessante a New York. Pollock e altri stavano avendo un'esplosione di idee nuove, e questo attirò molte persone che avevano le stesse « vibrazioni ». New York era decisamente il centro del mondo artistico e musicale; nessuna altra città era uguale. Gli anni Sessanta a New York influenzarono il mondo intero. Oggi non vedo alcuna città che dimostri un'esplosione come quella, in cui tante persone condividono le stesse idee. Anche ora accadono delle cose, ma non in un modo così concentrato.

Pensi che abbia a che vedere con il fatto che allora non si trattava del 'mondo dell'arte', ma del 'mondo degli artisti'?

Gli stessi artisti erano consapevoli che stavano facendo qualcosa di molto importante, e quindi, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, l'avanguardia cominciò veramente ad avere un pubblico.

Ma non erano soltanto dei voyeur?

In questa parola c'è una connotazione negativa, io preferisco guardare l'aspetto positivo. Il mondo si stava unificando. Persone come i Beatles stavano cercando di comunicare direttamente un semplice messaggio. Era totalmente diverso dai messaggi che erano così distanti da non poter essere compresi dal grande pubblico; la questione era di arrivare da entrambe le direzioni. Io credo che ci sia un punto di incontro fra il genere popolare e l'avanguardia, e questa è una cosa buona.

Credi che le speculazioni del mondo artistico interrompano questo genere di comunicazione?

Da una parte sono d'accordo con te, ma credo anche che dipenda dal tipo di mondo in cui vivi — pacifico o meno. Fondamentalmente, la guerra è un'occasione per promuovere una politica economica, e l'industria della guerra controlla l'economia. Abbiamo bisogno di cambiare il nostro apparato mentale per fare del mondo un luogo pacifico. Ci possono volere cento anni per costruire qualcosa di meraviglioso, come le piramidi nell'antico Egitto. Dovremmo spendere le nostre energie competitive per creare cose belle, invece di sprecarle nel tentativo di distruggerci l'un l'altro. Il mondo artistico comincia a muoversi sul piano commerciale di una solida situazione finanziaria. Questo è meglio di un mondo in cui le macchine da guerra sono le sole cose finanziariamente vitali.

Perché all'inizio di Apotheosis tu e John indossavate dei mantelli neri?

Indossavamo spesso dei mantelli neri in quel periodo, e probabilmente era una giornata molto fredda — era inverno — così questa era un'altra ragione per indossarli. Rappresentavano l'idea del mago e della strega. Pensavamo di essere l'uomo e la donna saggi, una cosa del genere. Ma oggi siamo in un'epoca diversa, e questi termini hanno differenti connotazioni.

Mi chiedevo quanto nei film era programmato in anticipo. Nel film Rape, per esempio, che dura settanta minuti, e finisce quando lei riesce a parlare con qualcuno al telefono.

Non sapevamo affatto ciò che sarebbe accaduto. Avevamo soltanto dato istruzione al cameraman di seguire la donna fino a dove fosse stato possibile. Il primo giorno tornò con alcuni spezzoni. Aveva

inquadrato delle ragazze, che avevano ridacchiato ed erano scappate via. Stava proprio ad un angolo riprendendo, quando io gli dissi: « Non è abbastanza. Devi seguirle » o qualcosa del genere.

Che cosa ti interessava nei film realizzati in tempo reale? In Apotheosis la macchina da presa è trasportata per otto minuti nel bianco più assoluto.

Non è meraviglioso? Non credevo che ci si sarebbe spinti così lontano. Il *cameraman* era giunto così in alto, che si mise in testa di montare su quel pallone — sai, quel tipo di palloni che salgono in verticale — e lo fece.

Perché non realizzi lavori che siano anche prodotti?

Io ho ancora dentro di me l'artista puritana che dice: « Che cosa è tutto questo? ». Ma qualcuno dice che se vogliamo veramente creare un mondo pacifico, dobbiamo pensare in termini di unità. Dovremmo imparare a stringere la mano a persone che non ci piacciono, ed avere a che fare con idee che non approviamo — perfino idee come quelle del Ku Klux Klan. Sebbene debba ammettere che non potrei stringere la mano ad un membro del Ku Klux Klan, per adesso.

Se un colonnello dice che gli piacerebbe collezionare opere d'arte, non c'è niente di male. Almeno non va in giro a comprare artiglieria. L'artista deve offrire un'alternativa. Non si possono trattare le persone che promuovono le guerre come bambini e dirgli « non farlo ». Devi offrire un'alternativa. Fino ad ora i pacifisti non potevano offrire un'alternativa, si limitavano a sventolare le bandiere dicendo « no ». È bene che ora si possa offrire un'alternativa. L'industria della pace è vitale, molto di più di quanto lo sia l'industria della guerra. Non sto parlando della competitività per sé, ma del gusto. Il fatto di riempire il tempo con qualcosa di diverso dalla distruzione. Fino ad ora era la concorrenza che induceva a capire chi potesse costruire le migliori macchine da guerra. La competitività non è una cosa cattiva, ma lasciamo che sia essa a decidere chi sa costruire le più belle piramidi. È molto meglio.

Uno dei pezzi che esponi allo Whitney Museum è il set degli scacchi. Abbiamo giocato a scacchi contro i Russi per anni. È questo ciò che tu intendi per una buona competizione?

Dal momento in cui io ho realizzato entrambi i lati dello stesso colore, la competizione è automaticamente finita. Ha più che altro a che fare con la fiducia.

Perché pensi che il tuo sia un punto di vista positivo?

Non credo di essere l'unica, in questo senso; fino a un certo punto portiamo tutti un peso. Quando facevo arte nei primi tempi, pochissime persone capivano il mio lavoro. Era un dialogo fra me stessa e pochi amici. Sono sorpresa che esso sia ora di interesse per un pubblico tanto differente, e così vasto.

Pensi che sia alla tua arte che il pubblico è interessato?

Non credo che questo sia ora un problema. Avrebbe potuto esserlo se John fosse ancora qui (forse qualcuno pensa che John improvvisamente appaia e si materializzi durante la mostra). Ma dal momento che non c'è, io credo che l'arte stessa attirerà gli spettatori. Il mondo artistico è piuttosto chiuso, e le persone che vi appartenevano non accettavano sia John che me, quando stavamo insieme. Credo di aver perduto il mio posto nell'arte per essermi unita a qualcuno che loro non volevano conoscere. Lo Whitney Museum coglie una grande occasione esponendo le mie opere. Alcune persone verranno per vedere che cosa sto facendo, ma ci saranno altri che verranno per le mie opere.

C'è un collegamento fra il tuo lavoro e quello che sta accadendo all'arte concettuale oggi?

Mi sorprende che ci sia oggi un'arte concettuale. Credevo che l'arte stesse diventando molto più concreta e non così eterea.

Cosa ne pensi di Jenny Holzer e degli altri artisti più giovani che fanno installazioni?

Non conosco questi giovani — non ho molti rapporti col mondo artistico. Posso camminare per Soho e entrare in una delle grandi gallerie, ma soltanto perché uno dei miei amici vuol dare un'occhiata.

Hai ancora degli amici fra gli artisti?

Jasper Johns, Andy Warhol prima che morisse, Keith Haring, Cleas Oldenburg, — queste persone sono ancora miei amici. Isami Noguchi era un amico, è morto recentemente.

I tuoi primi oggetti erano corredati da istruzioni. Questo faceva parte del concetto di partecipazione (proprio dell'avanguardia) come funzione attiva piuttosto che passiva?

Questo è ancora valido per il mio lavoro. A Kansas City, circa tre mesi fa, fu esposto *Painting to Hammer a Nail In*, e la gente venne a martellare e inchiodare.

Perché molti dei tuoi film sono erotici?

Non penso che siano erotici; l'erotismo è nella mente delle persone. Ho usato i corpi in quel modo non per ragioni erotiche ma, forse, perché ci si liberi dell'idea che i corpi siano così speciali e erotici. Organizzai un evento in una galleria intitolato *Hide Your Mouth*, dove ognuno nascondeva la propria bocca. C'era la fotografia di una bocca coperta sul catalogo, e quando la gente chiedeva perché, la risposta era: « perché la bocca è oscena ». Abbiamo un'idea talmente definita di ciò che è osceno e di ciò che è erotico — la bocca può essere entrambe le cose. Noi nascondiamo tutte le parti erotiche, allora perché non la bocca? Puntavo l'attenzione sulla completa assurdità di coprire ciò che è erotico.

Perché ti sei concentrata sulle opere degli anni Sessanta per questa mostra?

Non è affatto concentrata sul lavoro degli anni Sessanta. Sono tutti pezzi nuovi. È concepita in questo modo: esporre dei pezzi che hanno una storia. Sai che ero solita mettere una mela fresca su un piedistallo, dicendo che pesava duecento libbre? Si immaginava che la mela cominciasse a marcire e diventasse un seme e che, quindi, il seme volasse da qualche parte per diventare un albero, o qualcosa di simile. Non ti sembra che così il lavoro avesse una crescita? Le mie opere avevano tutte il senso del tempo, mentre la maggior parte delle sculture no — sono senza tempo. Capii che, invece di mostrare vecchie opere, volevo presentarne di nuove; ma il nuovo pezzo non era altro che quello vecchio, diventato nuovo attraverso il bronzo. Così li chiamo « bronzi pietrificati ». Ciò che ho realizzato in bronzo non è soltanto una ripetizione; c'è una grande differenza. Per esempio, saranno inclusi gli occhiali di Lennon e anche una versione in bronzo di essi, che sarà opaca, così che non vi si possa vedere attraverso.

Qualcuno ha detto che le tue canzoni precorrevano la new wave, e che la tua arte concettuale venne prima di molto lavoro simile fatto in seguito. Credi che sia vero?

In rapporto al tempo, vennero prima. Credo che un mucchio di cose accadute nella mia vita siano state, in qualche modo, incontrollabili — io non cercavo di anticipare qualcosa; era che questa accadeva proprio in quel momento. Per esempio, il film intitolato *Rape*. Qualcuno chiese se fosse una rappresentazione della mia vita. Perché molte persone insistevano nel seguirmi con macchine da presa o altre cose. Ma quel film fu concepito in un momento in cui la gente non mi seguiva ancora. Potrebbe essere una proiezione. Molto del mio lavoro si proietta nel futuro, e in questo senso sembra molto interessante. ma in quel momento non me ne rendevo conto. (...).

Il tuo lavoro degli anni Sessanta ha dell'idealismo e dell'assurdo. Le opere degli anni Ottanta sembrano spesso più ciniche e hanno a che fare con la mercificazione.

Partendo da quello che dici, questo tipo di critica sociale ebbe inizio con Andy Warhol. Egli metteva in mostra la scatola della minestra Campbell, o qualcosa di simile, come un modo di rappresentare l'America di quel periodo, e io credo che sia un bene che l'arte rifletta il tempo. Così è

anche nel mio caso; tutte le mie opere sono legate allo spirito libero degli anni Sessanta. Stavo cercando una galleria per fare una mostra (questo era il mio progetto prima che lo Whitney mi chiedesse di farla lì), e un amico mi disse: « Se stai per fare un'opera, perché non la fai in bronzo? » Io mi offesi perché tutti i miei pezzi avevano una qualità transeunte, come quello della mela fresca. Poi pensai che il fatto che fossi così offesa (stavo quasi per piangere) e così ferita da questa affermazione, dovesse significare qualcosa. Capii che cambiare deve essere una cosa normale, e che io, che avevo sempre introdotto il fattore « cambiamento » nelle mie opere, ero in realtà molto statica riguardo ai sentimenti. Ero aggrappata agli anni Sessanta, e l'idea di realizzare in bronzo le mie opere mi offendeva proprio per questo. Devo anche andare avanti e i bronzi rappresentano per me gli anni Ottanta. Per la loro solidità, per il loro valore commerciale o per qualcos'altro. Il che è tipico degli anni Ottanta. Il mio vecchio spirito vi si opponeva, ma pensai, perché non posso cambiare? È stato un bene esprimerlo con il bronzo — non per la propria qualità di materiale durevole, ma per esprimere l'immediatezza degli anni Ottanta. (...).

Ma si ha la sensazione che i ricchi comprino le opere d'arte per appenderle, come i trofei delle alci.

Ma è meglio, perché per avere un trofeo si deve uccidere un'alce. È un modo per rovesciare il mondo. Ma in un modo molto differente da quello degli anni Sessanta. Alcuni socialisti sono così puristi (e anch'io ero una di loro, ovviamente) che non possono cambiare idea, o cambiare i loro modi di vedere. Per affrontare questo, bisogna pensare che siamo negli anni Ottanta, e cercare la maniera migliore di cambiare il mondo. Non è quella di marciare per le strade agitando bandiere. C'è un modo di cambiarlo attraverso delle decisioni collegiali, è molto interessante e non è antipatico. Se lo guardi dal punto di vista degli anni Sessanta, è ripugnante. Adesso no.

Che cosa pensi dei rapporti fra arte e potere?

L'arte è potere. L'arte ha un potere incredibile, poiché ha la capacità di fornire alla gente energia e ispirazione — suggerendo nuovi modi di guardare le cose, la vita. È importante come ogni altra cosa. Talvolta pensiamo che il parco non è utile, che è soltanto un gruppo di alberi o qualcosa di simile, e che gli alberi non dicono molto. I benefici dati dagli alberi sono così invisibili, che la gente pensa di poter tagliare gli alberi e costruire un palazzo. Può sembrare più economico ma, una volta tagliati gli alberi, si vedrà cosa è andato perduto. Gli artisti sono uguali. Il loro ruolo nella società è simile a quello degli alberi.

Che cosa c'è nella mostra allo Whitney?

Non sono soltanto vecchi pezzi degli anni Sessanta, come loro avevano sicuramente programmato. Non potevo semplicemente rilassarli ed esporre le vecchie opere, togliendole dagli armadi e spolverandole. C'è un pezzo che mostra la scarpa di un bambino e, poi, la sua versione in bronzo. Abbiamo messo in mostra i miei primi quadri fatti di materiale traslucido, che lascia trasparire la luce della sera, ed accanto, la loro recente versione in bronzo. Ovviamente la realizzazione in bronzo non permetterà alla luce di passare; cambiare soltanto il materiale apporta una differenza qualitativa. Per esempio, la mia mela fresca sul piedistallo, che è tipica degli anni Sessanta, è andata. Ma la mela di bronzo è ancora là.

(Montaggio di dichiarazioni di Yoko Ono apparse sulla stampa americana in occasione della mostra al Whitney Museum of American Art di New York).

Traduzione di Michela Giovannelli