



1. Vito Acconci. Ritratto.

Intorno all'arte e agli artisti

Intervista a Vito Acconci

di Lynn Blumenthal e Kate Horsfield

Tu non hai esordito come artista visuale ma come poeta. Potresti parlarci del tuo background e di quali erano i tuoi interessi?

Fino al 1968 o giù di lì, qualcosa di nuovo era apparso, soprattutto nel contesto della poesia. Fondamentalmente, quello che mi interessava di più della scrittura — almeno nell'ultimo periodo in cui mi sono dedicato ad essa — era l'idea di considerare la pagina come uno spazio, nel senso letterale del termine. Una pagina era, per me, in quanto scrittore, uno spazio vero e proprio sul quale muoversi, e dove il lettore, a sua volta, può muoversi e viaggiare. Ero talmente interessato a questo concetto di spazio e movimento, e al movimento sopra uno spazio, da utilizzare le parole come veicolo di quel movimento. Così che divenne problematico scegliere le parole. Se volevo preservare la letteralità di quella pagina, non potevo usare parole come "albero" o "sedia", perché queste avrebbero creato un riferimento a qualche spazio oltre la pagina. Potevo utilizzare parole come "là", "essi", "in quel momento", "in quel posto", parole che si riferiscono al mio atto di scrivere su quella pagina e all'atto del lettore di leggere quella pagina. Credo che stessi cercando di fare della pagina un oggetto minimale, anche se non credo che a quel tempo avrei utilizzato parole come quelle che, probabilmente, allora non mi erano familiari.

Come ti sei mosso al principio dal campo della poesia a quello dell'arte visuale?

Mi iscrissi a un "Writers' Workshop" all'Università dello Iowa. A quel tempo scrivevo prosa, soprattutto fiction. Tornando a New York, che era la città da dove provenivo, cominciai a capire che non era affatto la scrittura a influenzarmi ma, piuttosto, cose che prima non avevo neanche pensato esistessero. Probabilmente fu la prima volta che mi accorsi che esistevano le gallerie d'arte. I film hanno sempre avuto una grande influenza su di me e l'ebbero ancora di più una volta tornato a New York. Così decisi di imparare in qualche modo a conoscerli, e lo feci in maniera quasi accademica, come ero abituato. Ma si può fare soltanto in una città come New York o Parigi. Ero capace di vedere circa tre film al giorno: prima delle 15.00 vedevo un film anteriore agli anni Trenta; dalle 15.00 alle 18.00 ne vedevo uno del periodo che va dal 1930 al 1960; dopo le 18.00 ne vedevo un altro qualsiasi, ma posteriore agli anni Sessanta. Capii allora che qualcosa stava accadendo nella scrittura, qualcosa di cui mi sarei dovuto accorgere prima; quello che mi aveva sempre interessato della scrittura, ovviamente, ne faceva parte, ma si cominciava a intravedere un altro campo.

Probabilmente il mio primo mito letterario è stato William Faulkner. Mi piaceva in lui quella specie di rifiuto a terminare la frase, aggiungendo sempre una subordinata o delle parentesi, come se un periodo fosse realmente un momento troppo drastico, così da rinviare quel momento e tentare di ritardarne la conclusione il più a lungo possibile. Guardando indietro, mi rendo conto che era questo il genere di cose che mi interessava nella scrittura: come mantenere le parole in movimento? Come fermarle?

Allora, gradualmente, quando tornai a New York nel 1964, a causa di quello che vi accadeva e per il genere di arte che vi si faceva (era il periodo del Judson Dance Theatre, che a quel tempo tutti conoscevano) cominciai a capire che le cose che mi interessavano non potevano essere confina-

te nella pagina, ma appartenevano a qualcosa che era altrove. Probabilmente iniziavi a pormi la domanda: se io sono così attirato dal movimento, perché l'ho confinato nella pagina? Ma non sono sicuro che sarei potuto arrivare a formulare questa domanda se non fosse stato per il fatto che si vedevano in giro cose che utilizzavano il movimento in modo differente o che coinvolgevano la scrittura e che cominciavano ad apparire in contesti artistici. L'atmosfera di allora, penso, permise di pormi certe domande — che cosa mi interessa? A cosa appartiene tutto ciò? — piuttosto che dare per scontato che questo appartenesse al medium nel quale credevo di essermi relegato tanto tempo prima.

Hai scoperto da solo questi concetti, oppure essi erano parte di un dialogo all'interno di una comunità o di un gruppo di amici in un contesto artistico?

A quell'epoca, le persone che frequentavo di più a New York cominciavano ad essere chiamate "la scuola poetica newyorkese". Casualmente, non erano persone che si occupavano esclusivamente di poesia, ma lavoravano anche per riviste d'arte; molti di loro, per esempio, scrivevano per *Art News*: si verificavano già incroci e interferenze, e i confini apparivano meno definiti. Inoltre, era questa l'epoca, a metà degli anni Sessanta, degli studi interdisciplinari, si sentiva già nell'aria la presenza di differenti campi d'azione. La cosa buffa è che i poeti newyorkesi avevano gusti differenti dai miei — per esempio, a loro piaceva Fairfield Porter. È buffo ma oggi, guardando indietro, mi rendo conto di come le letture di poesia allora stessero diventando qualcosa di diverso, forse, anch'esse influenzate dal Judson Dance Theatre. Credo che la gente si sentisse insoddisfatta: l'evento chiamato lettura di poesia doveva soltanto consistere nel prendere una poesia, che era stata concepita per essere letta altrove, e portarla all'interno di una situazione di lettura? Dal momento che questo era un evento in se stesso, doveva diventare qualcos'altro? Per me era una questione particolare perché le cose che scrivevo in quel periodo erano veramente concepite per essere lette dal libro, non a voce alta. Quindi, quando capitò l'occasione di fare delle letture di poesia, fui quasi costretto a scrivere qualcosa specificamente per quell'occasione. Così cominciai ad usare altri strumenti, a partire dal registratore; usavo supporti, nel modo in cui li usavano al Judson Dance Theatre, ma non sono neppure sicuro che a quel tempo me ne rendessi conto.

Hai la sensazione che lavorare con le parole sulla pagina sia opposto al fatto di pronunciarle di fronte ad una platea — mi spiego, si tratta di porre enfasi sulla visualizzazione delle parole?

[...] Cominciai a pensare alle parole come a qualcosa che ci circonda nell'aria.

La musica è sempre stata importante per me, parlo soprattutto della musica che è nell'aria in una certa epoca, come la musica pop, anche se non sono sicuro di poterne sempre afferrare l'influenza. All'epoca in cui ho fatto i miei primi interventi in campo artistico, che coinvolgevano la mia stessa persona, ascoltavo cantanti come Van Morrison o Neil Young. Mi attirava l'idea di una voce solista all'interno di un lungo lasso di tempo — quindici minuti o anche di più — una voce che si udiva molto distintamente, dalla quale ti lasciavi trasportare, alla ricerca di te stesso. Era ovvio che le cose erano cambiate nel '75 o nel '76 e che era cambiata la musica che ascoltavo. In quel tempo, se fossi stato influenzato dalla musica, lo sarei stato da quella dei Sex Pistols o dei Ramones. Non era più la voce di un singolo, ma quella di una massa e le canzoni non superavano i due minuti: era una maniera di annullarsi: la voce individuale scompariva a favore di quella del gruppo e si udiva la voce della massa, i colpi della massa, invece di un singolo flusso. Ma non ricordo cosa ascoltassi nel periodo in cui scrivevo.

Quali altri aspetti interagivano e motivavano il tuo lavoro? La politica degli anni Sessanta ha avuto un effetto diretto su di te?

Ebbe un effetto bizzarro. Ne ero molto coinvolto, anche se provenivo — almeno per quanto riguarda il mio background di scrittore — da un genere di tradizione della "poesia per se stessa" o dell'"arte per se stessa" che probabilmente mi induceva a credere di poter realizzare qualcosa di analogo a quello che accadeva in politica. Ma, a quell'epoca, esitavo a introdurre qualsiasi riferimento a essa. Mi ci volle molto tempo per giungere a un sentimento quasi opposto, per cui l'unico lavoro che mi interessava era quello in cui poter fare entrare la politica. All'inizio ero convinto di volermi occupare di problemi come, per esempio: che cosa significa essere coinvolti nel processo artistico? La consideravo molto più come un'attività personale che avrebbe certamente influenzato, nel corso del tempo, il mio lavoro.

Quando penso ai miei primi lavori, mi sembra di vedere un film di Buster Keaton. Persone sullo sfondo di un cielo bianco. Niente mondo intorno. Niente che li circonda. Nessun contesto sociale. Se penso ai miei primi film — molti lavori con il corpo sono realizzati su pellicola — vedo soltanto ora quanto questo fosse importante ma non sono sicuro che mi fosse altrettanto chiaro allora. Tutti si svolgevano contro uno sfondo bianco o nero. Si trattava sempre di una persona sola circondata dal vuoto. Qualsiasi cosa facessi all'infuori del campo artistico mi portava a coinvolgermi nella politica e tuttavia, in qualche modo, ancora mantenevo la nozione di "arte per se stessa". Credo che il lavoro tendesse ad opporvisi anche senza che io me ne accorgessi [...].

Quale teoria generale avevi su ciò che l'arte era e su ciò che tu volevi che fosse?

In quel periodo, diciamo, a partire dal '68, avvenivano molte cose in campo artistico, perché tante ne accadevano ovunque. Le persone cominciarono a pensare di poter prendere in mano la situazione; le dimostrazioni contro la guerra del Vietnam sembravano avere un effetto quindi, forse, potevamo fare qualcosa. E, ovviamente, ci fu una specie di ripercussione nell'arte. Da tutto questo dipendeva il mio modo di considerare l'arte a quel tempo. Provenivo dalla scrittura ma la vedevo quasi come un campo chiuso perché, se è vero che ci si può occupare di molte cose scrivendo, tuttavia bisogna in qualche modo acquistare la padronanza delle parole — a seconda dei casi: parole per l'ascolto o per la lettura —. Per esempio, ho sempre esitato di fronte alla "poesia concreta", perché sembrava di barare. Sembrava che non potesse trattarsi soltanto di lettere, trattate come qualcosa di visuale. Se volevi dedicarti alla scrittura, dovevi almeno iniziare dalla nozione di parola; allora puoi anche sovvertirle, puoi tentare di cancellarne tutti i significati possibili, ma non puoi pretendere che quei significati non siano mai esistiti. Per questo, probabilmente, vedevo la scrittura come una specie di strettoia.

Dalla parte opposta il contesto artistico si mostrava come un campo aperto. L'arte si proponeva come un non-territorio, privo di caratteristiche proprie, eccetto quella di chiamarsi arte. Perciò vi si potevano immettere elementi provenienti da altri campi, come già succedeva con molte persone i cui lavori apparvero verso la fine degli anni Sessanta. Si potrebbero fare milioni di nomi. Così, chiunque poteva introdurre qualcosa da un contesto estraneo, fosse la psicologia, la sociologia o la politica. Più tardi, forse, ho pensato: « Va bene, si può portare qualcosa all'arte, ma allora essa deve uscire, come una specie di dispositivo, per penetrare in altri campi. All'inizio mi preoccupavo di cosa introdurre, invece di pensare che l'arte potesse avere un qualche effetto reale sul mondo esterno.

La cosa per me interessante è che, nello stesso periodo, si svolgeva la discussione sul formalismo in arte: l'arte si andava limitando alla linea, al colore, alla forma...

Era probabilmente l'ultimo sussulto, non so. Credo che tutte le persone della mia generazione provenissero da un passato formalista. Per me era stato il New Criticism e la poesia. Molti di noi consideravano tutto quel parlare frenetico di formalismo come una specie di ultimo sussulto disperato per tenere lontane altre cose. Perché definire qualcosa in modo così totale da eliminare ogni genere di ambiguità? Sembrava che si volesse disperatamente costruire una casa sicura. D'altro lato era l'epoca dello Whole Earth Catalogue, l'epoca dei sistemi e delle interrelazioni, in cui si pensava che una cosa non esistesse in se stessa, ma come porzione di un intero campo. Le nozioni di campo o di sistemi sono state importanti per molte persone. Ero così catturato dall'analisi dei sistemi, dallo strutturalismo e da tutto il resto, perché essi toglievano enfasi a quel singolo oggetto e rendevano chiaro che esisteva un intero campo, un intero regno, un'intera cultura. Non si trattava soltanto di un compartimento stagno con proprie regole al suo interno.

In quel momento particolare, come nel 1968, stavi seguendo una discussione critica in arte?

Sì. Forse più di quanto faccia attualmente. Era un mondo in cui cominciavo a riconoscermi, perciò ero impaziente di conoscere le regole del gioco. Ed è buffo, perché gran parte di quello che mi interessava allora era espressione di un criticismo formalista veramente esagerato (Michael Fried e altri), che non condividevo del tutto, a cui volevo oppormi. Solo diventando evidenti, le cose, avrei potuto combatterle.

È facile dire « la mia generazione » anche se molti di noi a quel tempo forse neanche si conoscevano, oppure si trattava di una conoscenza superficiale. Ma credo che molti di noi elaborassero ipotesi

comuni. Una di queste era che, a causa del genere di cose che facevamo, forse avremmo provocato qualche cambiamento concreto nel sistema della distribuzione dell'arte. In virtù del nostro lavoro, il sistema si sarebbe spezzato. Sfortunatamente ne sortì l'effetto opposto.

Con quali idee lavoravi perché questa frattura avesse luogo?

Il modo in cui lavoravo, agli inizi, era quello di prendere un sistema esistente — il concetto di sistema era per me importante — e cercare di adeguarmi ad esso. Per esempio, prendere in considerazione l'ambiente urbano significava trovare un modo per inserirmi in quel contesto come una persona che cammina per la strada. Come è ovvio, si tratta di un mondo molto distante da quello rappresentato dalle mura di una galleria d'arte o dai musei. Come possono avere a che fare con tutto ciò dei sistemi così fortemente basati sulla chiusura, dove il museo è considerato una specie di fortezza e le gallerie sembrano negozi? Questa era un'arte che non poteva essere esposta in un negozio. Non c'era niente da comprare. Non si poteva neppure adattare allo spazio di una fortezza, perché lo spazio a cui si riferiva non aveva confini abbastanza precisi da essere compresi in quello di una galleria.

Non credo che allora ci rendessimo conto che, ovviamente, non si trattava soltanto di musei e gallerie, ma anche delle riviste, di cui avevamo bisogno. In altri termini, se l'opera d'arte non doveva essere un oggetto, allora doveva diventare qualcosa che assomigliava molto al pettegolezzo, qualcosa di simile a un reportage. Effettivamente noi (ma dire « noi » è in qualche modo un tentare di scusarsi) anzi, « io » dipendeva dalle riviste d'arte per rendere accessibile le cose che realizzavo. Nella misura in cui io dipendeva dalle riviste d'arte, dipendeva anche dalle gallerie, che lo volessi ammettere o no, perché quelle riviste esistevano soltanto grazie alla pubblicità delle gallerie.

Accadeva, inoltre, che se io desideravo che le mie opere fossero conosciute e distribuite, le dovevo documentare, in modo che le gallerie disponessero di materiale illustrativo. In altre parole, io e altri come me iniziammo a sostenere il sistema delle gallerie e, soprattutto, a renderlo ancora più forte di quanto non lo fosse mai stato. Perché le gallerie si trovarono nella posizione di poter fare affermazioni del tipo: « Guardate, possiamo addirittura mettere in mostra cose come questa. Non soltanto, possiamo forse trovare un modo anche per venderle. Se siamo in grado di farlo, immaginate quanto siamo potenti ». Certo, il sistema delle gallerie e dei musei era molto più vasto e intricato di quanto pensassi. Mi chiedo come si possa lavorare all'interno di quel contesto e, allo stesso tempo, mi chiedo anche perché mi sia compromesso così tanto, in un modo o nell'altro, con l'ambiente delle gallerie. C'è un modo per uscire da questa specie di trappola? Non ne sono del tutto sicuro.

Prendiamo un'opera come Following Piece [Inseguimento] e vediamo come si adattava in una galleria e anche in rapporto alla stampa che si occupa d'arte.

Prima di tutto, descriverò brevemente il lavoro per coloro che non lo conoscono. L'opera non era scaturita per caso, quanto era nata per una mostra particolare, organizzata dalla Architectural League of New York, dal titolo "Streets Works", in occasione della quale fu chiesto ad un certo numero di persone di realizzare, nell'arco di un mese, dei lavori che riguardassero le strade, soprattutto quelle di New York. Così, per un mese, ogni giorno sceglievo una persona a caso per la strada e la seguivo il più a lungo possibile, fino a quando la persona entrava in un luogo privato, una casa, un ufficio o altro. Questi inseguimenti potevano avere una durata variabile: potevano essere episodi di due-tre minuti, nel caso in cui la persona fosse salita in una macchina e io non l'avessi potuta seguire oltre, ma potevano durare anche sette-otto ore, quando qualcuno entrava in un cinema o in un ristorante.

Innanzitutto, quest'opera sarebbe esistita se non fosse stato per quella mostra? Non ne sono sicuro. A quell'epoca mi occupavo di molte cose che riguardavano la scena urbana: prendevo a caso una persona per la strada e la fissavo fino a che questa usciva dal mio campo visivo. Erano soltanto annotazioni scritte. A quel tempo pensavo: « Bene, tu non vuoi fotografarli perché una fotografia rende troppo l'illusione di una cosa », per cui prendevo soltanto degli appunti. Quindi, non so se l'opera sarebbe mai nata senza la mostra, anche se in quel periodo facevo cose come questa. Ma la mostra, in qualche modo, diede il via a questo genere d'arte. La sua nascita si basò sul fatto di far parte di questo sistema artistico che si avvaleva delle mostre.

Adirittura la mia opera irruppe nel mondo dell'arte prima che vi mettessi piede. Una volta realizzata,

molti cominciarono a parlarne perché fosse conosciuta. Ma i discorsi tendono in qualche modo a svanire. Ho detto prima che, quando ero scrittore, conoscevo alcuni poeti newyorkesi che scrivevano anche per riviste come *Art News*; così feci un'ottima partenza. John Perreault, ad esempio, è probabile che ne abbia parlato sul *Village Voice*. Improvvisamente essa entrò così a far parte del sistema artistico inteso come stampa specializzata.

Circa un anno più tardi, cominciai a esporre nelle gallerie d'arte. La prima volta fu da John Gibson, quando aveva la galleria nei quartieri eleganti di New York. In quell'occasione realizzai una documentazione dell'opera: un pannello opaco di 30 per 40 pollici con delle fotografie. A quel punto, quindi, non soltanto l'opera usufruiva del sistema dell'arte per rendersi accessibile e per finalità informative ma, quel pannello, rappresentava esso stesso un potenziale oggetto d'acquisto. Non che quella roba fosse vendibile, ma ciò non importava, era ancora disponibile come prodotto. Questo avveniva nel mezzo di tutto quel gran parlare che facevamo io e altri, i cui lavori stavano uscendo in quel periodo, a proposito dell'anti-prodotto e dell'anti-merce. Non so se sia stato perché non vi prestammo abbastanza attenzione, oppure perché eravamo troppo presi dal concetto di informazione che si stava diffondendo, perché facemmo ricorso a cose che potevano facilmente essere utilizzate come prodotto o che potessero funzionare come tale, quasi fuori del nostro controllo. Se siamo stati vittime del sistema, lo abbiamo voluto, perché abbiamo enfatizzato la parte di quel sistema che riguardava l'informazione.

Quando cominciarono ad accadere tutte queste cose, si stabilì subito, con facilità, un collegamento con le gallerie. Per esempio, nel 1972, iniziai a esporre alla galleria Sonnabend, nel momento in cui le prime gallerie si spostavano a Soho. Cambiava la zona degli artisti che, fino a quella data, era la 57ª Strada. Ora che si era spostata, di cosa avevano bisogno le gallerie d'arte? Soho non era ancora noto come ambiente artistico ed esse avevano terribilmente bisogno di attenzione e di pubblicità. Così assume un certo significato il fatto che proprio quell'anno io abbia realizzato *Seedbed* [Semenzaio] alla Sonnabend. C'era anche la scultura sommersa di Gilbert & George e un'opera di Oppenheim: tutte cose che certamente non sarebbe stato possibile mettere in vendita ma che, sicuramente, avrebbero attirato l'attenzione e portato pubblicità. Così il lavoro che io e altri della mia generazione stavamo facendo a quell'epoca fu utile alle gallerie, forse non avrebbe portato degli introiti ma forniva, se non altro, l'addobbo per le vetrine. E quell'addobbo era importante. Oggi, forse, le cose vanno un po' diversamente; Soho esiste come ambiente artistico ormai da dieci anni e non ha più bisogno di pubblicità. Tutti lo conoscono. Ciò di cui hanno bisogno le gallerie sono le vendite quotidiane. Ma, anche a quel tempo, le nostre opere si adeguarono facilmente al sistema dell'arte.

Tutta la passione era scivolata a quel punto verso il concettualismo, verso un lavoro ideologico che stava per essere iperintellettualizzato. Ti sentivi così nei tuoi riguardi?

Credo che in principio vedessi l'atteggiamento concettuale in modo differente. Inizialmente, era una maniera di affrontare qualsiasi cosa, e non nel senso della pietrificazione intellettualistica in cui mi sembra si sia trasformato in seguito. Penso che l'impeto iniziale sia stato in effetti l'opposto: era un modo per affrontare cose concrete in situazioni concrete. Mi spiego, non si trattava di una posizione del tipo « Lasciamo fuori tutto ciò che non è intellettuale »: al contrario, si offriva come un impegno della mente che poteva abbracciare ogni cosa. Questa applicazione della mente come dispositivo, come strumento, era, almeno per me, il gesto importante del concettualismo. Più tardi sembrò quasi che la mente si fosse ripiegata in se stessa, racchiusa in un involucro come qualcosa di separato dal mondo. Ma l'impeto iniziale presupponeva che la mente potesse scavare nel mondo reale più di quanto non possa, diciamo, il pennello del pittore. Era cominciato con qualcosa di molto diverso di un chiuso intellettualismo.

È buffo. Guardando indietro, non mi reputo abbastanza intelligente per fare tutto ciò, eppure il mio lavoro allora dimostrava un'incredibile capacità di manipolazione. Era l'epoca in cui la parola « concettuale » si cominciava a sentire nell'aria e nei circoli artistici si diffondeva questa nozione di mente. Ora sembra quasi che io avessi elaborato un progetto: come ottenere l'attenzione? In un ambiente in cui si parla della mente, io introduco il corpo. Questa intromissione del corpo naturalmente dovrà attirare l'attenzione perché la gente si sta già stancando di sentir parlare della mente. Perciò il corpo inizia a portare come un nuovo brivido, un nuovo fremito. Se ciò era vero, credo che fosse totalmente inconscio.

Il lavoro voleva dire molto per me a quel tempo. Ho sempre pensato a me stesso come a qualcuno



2. Vito Acconci, *Remote Control*, 1971.

che aveva cominciato in ritardo, perché avevo scritto poesie fino a circa ventotto anni. Infatti, le opere che mi avevano influenzato all'inizio erano quelle di persone mie coetanee, come Richard Serra, Dennis Oppenheim o Bruce Nauman.

Ritengo che il minimalismo abbia avuto la massima importanza per me quando apparvero le mie prime cose. Il minimalismo ti rendeva consapevole dello spazio in cui ti trovavi mentre facevi delle esperienze. Fino a quel momento mi era stato insegnato che si devono rispettare le regole della cornice: devo dimenticare che c'è una parete; devo non pensare al fatto che l'osservatore, per caso, quel giorno ha, diciamo, il mal di testa. Questo non conta. Quello che conta è l'arte all'interno di quella cornice. Ma, improvvisamente, grazie al minimalismo e ad altre cose — ovviamente per me furono importanti anche gli scritti di Cage — cominciai a pensare all'arte come ad una situazione in cui si può sperimentare, piuttosto che come ad un oggetto che deve essere sperimentato.

Quindi, il minimalismo fu, per così dire, il mio punto di partenza. Tentavo disperatamente di trovare qualcosa di sbagliato nell'approccio minimalista, soltanto per creare un pretesto per andare avanti. Per non rimanere intontito da qualcosa che mi sembrava troppo grande, dovevo trovare una via personale, una maniera di muovermi da solo, oppure, almeno, dovevo trovare ciò di cui mancava il minimalismo.

Del minimalismo mi disturbava il fatto che l'oggetto appariva come dal nulla. Per esempio, c'era una scatola: chi l'ha messa lì? Quando ha cominciato? Da dove viene? In altre parole, si presentava in un modo quasi troppo perfetto, come se fosse lì da sempre. Come il monolite nero di *2001 Odissea nello spazio*. Così tutto potrebbe essere scaturito dall'idea della possibilità di sperimentazione riferita all'osservatore; se non conosce la provenienza dell'oggetto, allora è indotto a rispettarlo. In qualche luogo della mia mente iniziarono a farsi strada delle idee su quello che volevo fare per renderne chiara la provenienza. Se tu puoi rendere chiara l'origine di una cosa, allora avviene un processo di demistificazione della cosa stessa, oggetto d'osservazione, non più altare, non assomiglierebbe più alla religione. Per molti aspetti, credo di aver tratto degli spunti dai lavori che Richard Serra compiva in quegli anni. Se si hanno degli oggetti puntellati in un certo modo, è chiaro che qualcuno li ha bilanciati e che, nel futuro, verosimilmente, qualcuno potrebbe sbilanciarli di nuovo. Così l'idea di persona, o quella di strumento, cominciavano a insinuarsi nell'arte.

Eri in grado di concentrarti sul tuo corpo in quanto oggetto?

In opere come *Following Piece* c'era modo di utilizzare lo spazio intorno a me e di esaminarlo. Stavo usando me stesso per misurare il mondo circostante in modo tale che provai a chiedermi: « Sto barando? Sto usando questa persona come un arnese per misurare? La sto trasformando in una specie di dispositivo impersonale? ». Probabilmente tutto ciò si lega a una serie di nozioni sul metodo che si sviluppavano a quell'epoca, come le teorie che riguardavano la danza e la questione di seguire un procedimento passo passo. Cominciai a pensare che, sicuramente, una persona non procede in quel modo. Forse esiste una qualche maniera di utilizzare la mia persona, non soltanto al servizio di uno schema o di un processo, o, forse — mi chiedevo — è necessaria una maggiore concentrazione sulla mia persona.

Così era inevitabile che il lavoro subisse dei mutamenti. Invece di dirigere l'attenzione sul mondo esterno, o di entrare in rapporto con esso (la cosa assumeva una certa circolarità), mi concentravo su me stesso. Suppongo che tutto ciò fosse collegato a quello che succedeva allora: le idee sulla meditazione del Whole Earth Catalog, l'auto-analisi, le tecniche di sopravvivenza, il training. Non sono certo di quanto ne fossi consapevole allora o se, invece, tutto mi sembrò chiaro oggi, in retrospettiva. Se pensavo a queste opere come occasioni per concentrarmi su me stesso, la domanda ovvia era: come posso provare che mi sto concentrando su me stesso? La prima risposta era di fare qualcosa di fisico che mi riguardasse. Così, i lavori che risalgono al 1970 presupponevano l'applicazione di una qualche sollecitazione alla mia persona, al mio corpo. In questo modo il corpo può apprendere, si può adattare e può correggersi.

Fino a che punto era questa una ricerca intellettuale che si opponeva, diciamo, a una ricerca intuitiva? C'erano altre influenze: per esempio, quello che leggevi?

[...] A quel tempo, mentre facevo i miei primi tentativi, leggevo saggi di psicologi e sociologi come Erving Goffman e Edward Hall. I titoli dei libri di Goffman — *Presentation of Self in Everyday Life* [Presentazione del sé nella vita di tutti i giorni], *Strategic Interaction* [Interazione strategica] e *Behavior in Public Spaces* [Comportamento in pubblico] — danno un'idea di ciò di cui trattavano. Per me,

leggere quei testi era almeno la conferma di una direzione. Edward Hall forniva nozioni circa lo spazio personale e quello intimo, nonché sui differenti tipi di spazio fra le persone. Argomenti legati a quello che mi passava già nella mente e che, credo, fosse già nell'aria a quel tempo.

A quel punto ti sentivi di rispondere a cose che erano già nell'aria o di essere l'elaboratore di nuove idee?

Ancora, è difficile per me fare questo genere di distinzione. Ciò che mi interessava era il fatto di tentare con più forza possibile di afferrare le cose che accadevano. Quindi si trattava di una reazione da cui, ovviamente, speravo che sarebbe scaturito qualcosa, perché era giunto il suo momento. Ho sempre preso sul serio l'affermazione di John Cage: non è vero che egli anticipava i tempi, erano gli altri a restare indietro. In altre parole, sembrava che tutto quello che si poteva fare era di stare al passo con i tempi e di reagire [...].

*Parliamo prima di *Conversions* [*Conversioni*] e di *Seedbed*.*

Conversions è stato, per me, il prototipo dei *body pieces*.^{*} Si trattava di un cortometraggio. La prima parte ha inizio nel buio totale. C'è una luce che viaggia sullo schermo. Dopo pochi secondi, si comprende che si tratta di una candela che sto muovendo davanti al mio corpo. Appena avvicino la candela al petto, la macchina fa uno zoom. Uso la candela come fonte luminosa per girare il film. Uso la fiamma della candela per bruciare i peli sul mio petto. Quindi, una volta tolti i peli, pizzico il petto tentando inutilmente di sviluppare un seno femminile. Da qui deriva il nome del brano, *Conversions*.

Che questo film fosse un prototipo significa, per me, iniziare a concentrarsi sul corpo e su di sé, al fine di cambiare se stessi e di convertirsi. Tale volontà di diventare qualcosa di diverso era importante per molti di questi lavori, perché si rifacevano al training. Ed io ero in training. Non si trattava soltanto di mantenere la persona nelle normali condizioni, ma di indurla a superare i suoi stessi limiti. Il risultato non si sarebbe mai potuto ottenere, ma la volontà era ovviamente... « Bene » mi dicevo, « ora sono un maschio, ma potrei essere qualcos'altro? Non posso liberarmi di questo limite, di questo confine? ».

I miei lavori rappresentavano questa tensione verso qualcosa che non poteva mai realmente essere raggiunto. Il che spiega perché penso che conducessero a un punto morto, o a lavori come *Seedbed*. Li considero punti morti perché, se mi concentro sulla mia persona, arrivo a costruire un circolo chiuso intorno a me, in cui sicuramente l'osservatore non ha accesso. Se sono concentrato su me stesso, non è necessario che lo faccia l'osservatore perché io ho già fornito tutta l'attività necessaria. Così l'osservatore è sempre un *outsider*, un *voyeur* che guarda quella che in effetti diventa soltanto un'attività privata. Questa idea cominciò a disturbarmi; mi chiedevo: « Perché mi interessano tanto questi lavori sulla concentrazione? Sono veramente attività private? Oppure sono io a pensarli come tali? » Capii di no. Pensavo che erano modi di avvicinare l'osservatore, anche se mi rendevo conto che effettivamente questo non succedeva. Se io applico qualcosa a me stesso, mi metto in uno stato di debolezza, mi rendo vulnerabile. Era quasi un modo di liberarmi della corazza che tutti i giorni mi divide dagli altri. Se io faccio qualcosa che disturba la mia presenza fisica, si cominciano a creare delle fessure in quella corazza che danno forse modo all'osservatore di avvicinarsi al mio spazio. Ma vidi che probabilmente stavano sortendo l'effetto esattamente opposto in quanto erano, sotto certi aspetti, l'ultimo sussulto dell'arte minimalista. Invece di fare un uso espansivo della mia persona per avvicinarmi agli altri o fare che essi si avvicinassero a me, forse si stava mutando quella persona in oggetto. La cosa rischiava di ritorcersi su se stessa, quindi, ovviamente, qualcosa doveva cambiare, e non poteva soltanto essere il mio rapporto con me stesso, ma anche quello con l'osservatore.

Quello che stava succedendo in termini di spazio era che io rappresentavo lo spazio stesso dell'opera. Le prime cose, come *Following Piece*, erano per me un mezzo per inserirmi nel mondo circostante. Infatti, fino al periodo dei *body pieces* (intorno al 1970), era come se l'unico spazio esistente fossi io stesso. Ero giunto a questo totale isolamento. Così sembrava che l'unica mossa possibile per uscire da questa situazione fosse diventare parte di uno spazio interpersonale, piuttosto che restare in que-

^{*} N.d.T.: *body pieces*: letteralmente "lavori con il corpo". *Piece* è il termine usato da Acconci per indicare le sue opere in generale. Qui è stato sempre tradotto alternativamente con "opera", "lavoro", "cosa" o "performance", a seconda del contesto.

sto spazio privato, chiuso in se stesso. Questo mi portò a fare cose in cui mi trovavo faccia a faccia con l'osservatore.

Pier Piece [Pezzo sul molo] si situa nella fase in cui sarei entrato letteralmente in contatto con gli altri. *Pier Piece* si svolse per un mese in una banchina abbandonata della periferia newyorkese. In questo magazzino recintato del molo, ogni notte, dall'1.00 alle 2.00, mi sarei portato all'estremità del molo e, se qualcuno fosse venuto per incontrarmi, avrei cercato di rivelargli qualcosa di me che non era mai stato detto a nessuno, qualcosa che poteva essere usato contro di me. Così sarebbe stato un tentativo di fornire all'osservatore l'occasione per un ricatto: ti dico qualcosa che io non voglio sia rivelato perché ciò mi potrebbe nuocere socialmente, in modo che tu non lo riveli e pretenda qualcosa da me in cambio. È quasi come se io e te, lo spettatore, facessimo un affare. Quello che iniziava a disturbarmi in questa fase era che mi considerassi il punto focale. Con questo ruolo stavo diventando una specie di star: si trattava quasi di culto della personalità. Mi stavo presentando come artista, come sacerdote. Queste performance portarono ad altre come, per esempio, *Seedbed*, che era un modo di rendermi parte dello spazio in cui si trova lo spettatore [...].

In che modo utilizzavi la voce a questo punto?

[...] Il modo in cui usavo la voce nelle performance era conseguenza del fatto di considerare i miei lavori come esercizi di concentrazione. La voce era un modo di introdurmi parlando "dentro" qualcosa, come attraverso l'ipnosi. Una performance della durata di tre ore, intitolata *Claim* [Rivendicazione], si svolgeva in uno spazio diviso in due livelli: io mi trovo ai piedi delle scale nel seminterrato, con gli occhi bendati, seduto su una sedia. Ho con me due tubi di piombo e un piede di porco, sto parlando a voce alta, ma questo parlare è diretto a me stesso: mi dico che sono solo qui nel seminterrato e che voglio stare solo. Non voglio che nessuno venga giù con me. Fermerò chiunque voglia scendere. Sono solo qui nel seminterrato. In altre parole, sto tamburellando questo discorso costantemente dentro di me, affinché agisca come uno stratagemma ipnotico che mi obblighi a pensare che questo seminterrato è mio. Tengo fuori gli spettatori [...].

Mi interessa anche il modo in cui hai usato il linguaggio e il suono in Reception Room [Sala d'attesa].

[...] A quell'epoca leggevo non tanto Goffman quanto un autore come R. David Laing, con le sue teorie sull'io diviso: io sono "io" che esamina "me". Una tesi che cominciò a essere confermata e rafforzata da alcune esperienze pratiche. In quel periodo stavo realizzando molti lavori in Europa e, contemporaneamente, tentavo di introdurre l'uso della voce [...].

Consideravi i tuoi lavori come mezzi per arrivare a una catarsi personale, oppure come sistemi confessionali che fossero comunque utili a te stesso?

Certamente all'inizio pensavo che l'arte avesse luogo in un ambito pubblico, ma che la persona che fa arte fosse ovviamente una "persona privata". Com'è possibile far coesistere pubblico e privato? C'è un modo attraverso il quale una persona possa portare la sua privacy in pubblico? Una volta realizzato qualcosa in pubblico, non ci sarebbe un miglioramento? Potrebbe essere un modo per liberarsi dalle paure e dalle ansietà, un modo di purificarsi, così che il proprio mondo personale ne risulti rafforzato. Non sono sicuro che questo sia effettivamente accaduto, e se tutto ciò fosse tanto importante per me o era solo una scusa per stabilire una relazione con l'osservatore. Io suscitavo interesse perché rivelavo fatti autobiografici? Ne dubito. Ma quello che più mi piaceva dell'autobiografia è il modo in cui potevo presentarmi allo spettatore, diventando subito una "persona" e non più un artista che mistifica. Mi presento a te raccontandoti quello che ho fatto in passato, raccontandoti cosa ho fatto con una donna. Questo è il modo più convincente di rivolgersi alle persone che si incontrano, alle quali si finisce per raccontare la propria vita. Di solito non lo si fa di fronte a una folla di persone, ma era un modo per cercare di ottenere un certo tipo di relazione, che è qualcosa che ancora mi ossessiona. I lavori più recenti non si occupano di tale interrelazione fra me e l'osservatore, ma riguardano il rapporto che lega gli spettatori fra loro [...].

Suppongo che tu sia giunto al punto in cui qualcosa deve cambiare necessariamente. Come vedi questo cambiamento? È un cambiamento drammatico o dolce, o che altro?

Sono consapevole del fatto che il lavoro fin qui svolto ha tralasciato alcune cose, perciò voglio che succeda qualcos'altro. Ma una decisione certamente non provoca subito un cambiamento. Forse, è

necessario prendere una decisione, ma quel cambiamento si può verificare anche un anno e mezzo più tardi, o forse due. Per esempio, intorno al '72 ebbi la sensazione di non voler più utilizzare la mia persona nei lavori perché mi sembrava che questo fatto ponesse troppo l'accento sullo spazio intimo e non permettesse al mondo esterno di entrarvi. E neppure al sistema politico, al sistema economico e a quello sociale. Ma il lavoro non è cambiato davvero per altri due o tre anni [...].

In seguito a Reception Room iniziarono a vedersi i frutti delle tue riflessioni sul fatto di concentrare il lavoro non più sul tuo io personale ma su altri temi. Potresti parlare di come arrivasti a realizzare The American Gift [Il dono americano]?

Da *Reception Room* fino a *The American Gift* sono andato avanti per tentativi. Gradualmente, cominciarono a sortire un effetto tutte le mie riflessioni riguardo ai lavori dal vivo e al fatto che essi si occupavano di uno spazio intimo e che non riuscivano a includere il mondo economico e quello politico. Cercavo un modo per cui non ci fosse più bisogno della mia presenza al loro interno, così, nel '74, essi si trasformarono in *installation spaces* — oggetti con nastri sonori registrati. A poco a poco, diventava chiaro che, dal momento che i miei lavori non riguardavano più la mia persona — lo strumento che li aveva creati — essi avrebbero dovuto misurarsi con il terreno sul quale si trovano. E per terreno non intendo soltanto lo spazio fisico ma l'intero genere di territorio culturale nel quale viviamo. Un'opera nata a New York è diversa da un'altra realizzata a Los Angeles, o a Milano, o a Colonia: essa deve avere qualcosa a che vedere con quel particolare gruppo di spettatori che dovrà riceverla.

The American Gift fu quindi realizzato nel '76: si trattava di una scatola nera, una piccola stanza in se stessa, che pendeva dal soffitto della sala fino a circa mezzo metro dal pavimento. C'era un'apertura lungo il fondo della scatola, così che, a causa di una luce azzurra, si vedeva un bagliore azzurro intorno alla base. Alle pareti c'erano delle panche presso le quali erano sistemati un nastro sonoro e gli altoparlanti, mentre un altro altoparlante era situato all'interno della scatola. La mia voce era incisa sul nastro, come pure le voci di un uomo e di una donna francesi che traducevano, ma cambiando la persona grammaticale, così che, se io dicevo « tu », l'uomo e la donna francesi dicevano « noi ». La cosa si svolgeva come un esercizio di comprensione o di recitazione, con l'uomo e la donna francesi che parlavano in un modo molto simile a quello degli studenti che ripetono una lezione. La mia voce in inglese sussurra, nella direzione delle scatole: « Voi siete gli europei ». L'uomo e la donna in francese dicono: « Noi siamo gli europei ». La mia voce dice: « Non siete responsabili di quello che dite ». « Noi non siamo responsabili di ciò che diciamo ». « Avete l'America in fondo alle vostre menti ». « Abbiamo l'America in fondo alle nostre menti ». Quindi, all'interno della scatola, la mia voce che parla francese, ma con un chiaro accento americano, dice qualcosa come: « Ascoltate, ascoltate, l'America parla. L'America parla ». Poi, numerose varianti di sillabe senza senso: « La, la, la, la, ah, bah, kah, bah ». Dalle panche, allora, la mia voce dice: « Imparerete la lingua ». Le due voci dicono: « Impareremo la lingua. La, la, la, la, ah, bah, kah, bah », questa volta con un accento francese. Di nuovo la mia voce, all'interno della scatola, ancora in francese ma con accento americano: « Un passo in alto a destra. Venite a prenderla. Un minuto di America. Un minuto di America ». Allora ci sarebbe stato un minuto della musica di Charles Ives, un minuto di jazz di New Orleans, un minuto in cui si sentiva l'urlo di una donna, un minuto di spari di fucile. Ancora e ancora con questo genere di retorica americana: « Voi siete gli europei. Voi odiate l'America. Volete il denaro americano. Prendete quello che potete ».

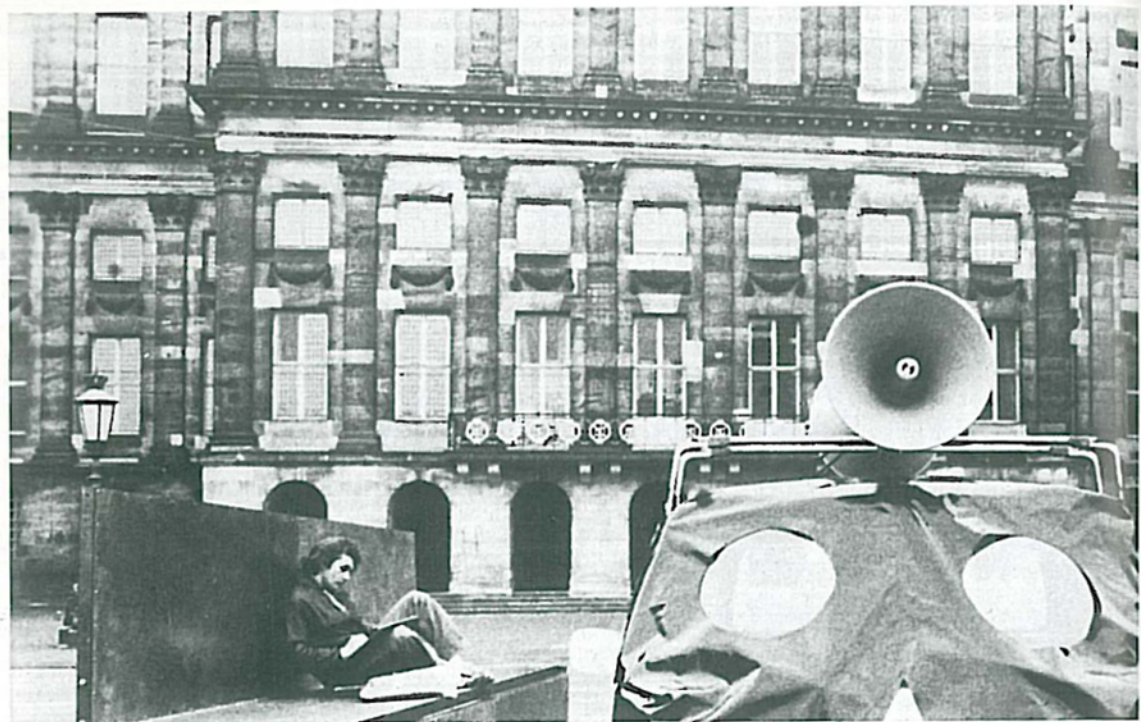
Ne scaturirono un grande numero di idee come, per esempio, quella di realizzare un'opera destinata a una comunità particolare. In questo caso essa avrebbe svolto lo stesso ruolo, per esempio, che hanno un tavolo e una sedia, intorno ai quali un gruppo si riunisce e si forma una comunità. Questo diede avvio anche a un nuovo modo di utilizzare i lavori: come una specie di strumento di pressione che spinge l'osservatore contro un muro. Il risultato sperato era che l'osservatore dicesse: « Aspetta un momento, perché vengo spinto in questo modo? Perché subisco una tale pressione? », nella fiducia che lo spettatore reagisse all'oppressione e, in questo caso, allo sfruttamento dell'Europa da parte dell'America.

Quindi c'era qui un preciso riferimento politico, visto che si desiderava che la gente si concentrasse su questo argomento...

Certamente. Tutto questo ebbe origine dal fatto che stavo realizzando molte mostre in Europa. Mi chiesi



3. Vito Acconci, *Where we are now (who are we anyway)*, 1976.



4. Vito Acconci, *The Peplemobile*, 1979.

5. Vito Acconci, *Gang Bang*, 1980.

perché in Europa, in quel periodo (mi riferisco al 1976) era in atto un fenomeno di super celebrazione dell'arte americana. Perché la pop art americana era talmente vincente dal punto di vista economico da avere successo: ogni galleria europea, ogni museo doveva ospitare una mostra di un artista americano. Perciò, quando ne inauguro una in una tale situazione, non posso pretendere di trovarmi in una posizione neutra, cioè di stare semplicemente facendo una mostra. Piuttosto, so che sto facendo una mostra perché sono un artista americano e rappresento l'arte americana. Così, mi sembrava che l'unico modo di realizzare delle opere sarebbe stato quello di avere a che fare con quella situazione politica particolare. Fortunatamente, trovai dei modi per riferirmi ad alcune situazioni politiche all'interno delle quali si situava l'opera [...].

In che modo il concetto di potere opera in un lavoro come Instant House [Casa istantanea], nel quale utilizzi un diverso tipo di manipolazione?

È un lavoro del 1980. Ci sono quattro pareti, adagiate sul pavimento, e quattro pannelli rivestiti con l'immagine della bandiera americana, grandi circa 1,50 × 2,50 metri, a formare una specie di croce con un'altalena al centro. Se un visitatore siede sull'altalena, questa scende e i pannelli agiscono da pareti che si alzano intorno al visitatore, realizzando questa specie di casa istantanea. A questo punto, la casa ha, al suo interno, le pareti con la bandiera americana, mentre, all'esterno, esse sono rivestite con la bandiera sovietica. Così il visitatore costruisce uno spazio per sé e, allo stesso tempo, un altro spazio che deve essere osservato, uno spazio-monumento per gli altri.

Ci sono molti riferimenti al potere. In primo luogo, c'è qualcosa che mi sono sempre chiesto a proposito dei miei lavori, e che ancora oggi mi chiedo: il visitatore è una vittima? Senza volere, il visitatore si siede sull'altalena e realizza questo "monumento" sovietico. Egli può anche non essere d'accordo. D'altro canto, se il visitatore si trova in quello spazio da solo e si va a sedere sull'altalena, egli conoscerà soltanto il lato con la bandiera americana e forse non verrà mai a sapere che esiste anche il lato esterno con la bandiera russa, a meno che qualcuno dal di fuori non glielo dica. Quando misi mano a questo lavoro, avevo intenzione di usare un certo numero di bandiere quali, per esempio, la bandiera afgana, quella iraniana o qualunque altra. Ma non ero sicuro che avrebbe funzionato. Sembrava che questa cosa assumesse una doppia posizione. Ha un interno e un esterno e, quindi, deve avere a che fare con queste due fonti principali di potere.

Tu utilizzi molto le polarità in alcuni lavori: il rosa, per le ragazze, l'azzurro, per i ragazzi. E c'è anche un certo movimento ripetitivo che non ha direzione reale. L'oscillazione, per esempio. Oppure il fatto di usare una bicicletta che va. Ciò crea questo totale cambiamento ambientale. Potresti parlare delle metafore che stanno a monte di questo lavoro?

Mi interessa soprattutto l'idea del visitatore come una marionetta. Egli siede sull'altalena e questa casa si erige intorno a lui, così, in un certo senso, egli è una vittima, non tanto della casa ma della propaganda che passa attraverso questa, anche se dura soltanto il tempo che lo spettatore sceglie di farla durare: appena egli smette di usare quello strumento, o quel veicolo, la propaganda scompare perché la casa si smonta. Vorrei che i miei lavori potessero far pensare al visitatore che ciò si può realizzare. Noi siamo vittime della propaganda, forse, soltanto perché noi stessi lasciamo che agisca. Esiste un modo per rifiutare una certa propaganda, se la gente non la vuole. Ovviamente, c'è una grande differenza fra il fatto di stare seduti su un'altalena in uno spazio isolato e il mondo reale ma sembra possibile prefigurare mentalmente alcune cose.

C'era anche quest'idea dello spettatore individuale in possesso di un certo grado di controllo sul proprio ambiente...

Si diventa vittime, ma si può anche influenzare il cambiamento. Questo è l'argomento che desideravo trattare e, infatti, tutte le opere avevano a che fare con i simboli del potere. In *High Rise* [Erezione], salendo su una piccola automobile, si fa erigere una casa di quattro piani, alta circa 8 metri, sopra un lato della quale è disegnato un pene con la vernice rossa spray. Così tu diventi una specie di bambino che gioca, sollevando il simbolo del sesso maschile fino a 8 metri. Poi, di nuovo, quando scendi dalla macchina, quel simbolo crolla. Penso che questo lavoro fosse un prototipo. Somigliava al gioco che si fa alle fiere per dimostrare la propria forza: era facile, infatti, sollevare la casa fino a due piani ma un po' più difficile sollevarla fino al terzo o al quarto piano. Il visitatore si trova allora in questa macchinetta, alza i primi due piani della casa e, probabilmen-

te, si sente, se non vittima, per lo meno uno sciocco. Nel frattempo, si sono radunate delle persone. La persona che si trova nella macchina, specialmente se è un uomo, si sente obbligata a dimostrare la sua virilità? Oppure questa subisce un crollo? Speravo che questi lavori avrebbero spinto le persone a prendere una posizione nei confronti della cultura di appartenenza, soprattutto in rapporto ai simboli del potere. È vero, tutte le culture si basano sui simboli del potere, ma il punto è: come ci poniamo di fronte a questa propaganda dominante.

Fra queste opere ve ne erano alcune che implicavano un coinvolgimento fisico dello spettatore? Egli doveva veramente lottare per influenzare questo cambiamento metaforico?

Penso che in alcuni casi ciò sia avvenuto, ma devo ammettere che è stato un errore. Mi spiego, alcune opere richiedevano uno sforzo soltanto perché la meccanica non funzionava bene, altrimenti, teoricamente, non sarebbe stato difficile costruire quel pene alto 8 metri. Piuttosto, bisognava decidere quando lasciarlo andare e, quindi, lo sforzo non consisteva tanto nella costruzione.

In seguito, hai esteso questo concetto alla comunità e alla città, partendo da una struttura architettonica individuale.

Quello che mi preoccupava di queste prime realizzazioni, come *Instant House*, era che potevano essere utilizzate da una sola persona, cosa che la pone al centro del palcoscenico. Forse ero preoccupato dal fatto di rendere il visitatore una marionetta, di farne una vittima. Invece, mi piaceva che queste opere creassero due tipi di spazio, uno pubblico e uno privato: sto seduto su un'altalena, all'interno di questa casa americana molto sicura e confortevole, eppure ne esiste anche un lato esterno. Mi piaceva l'idea di questi due lati [...].

In che modo utilizzeresti lo spazio pubblico? Cosa intendi per spazio pubblico: edifici dove risiedono uffici, strutture permanenti o cosa?

Il luogo ideale in cui vedrei un'opera come *Instant House* è un campo da gioco, soprattutto uno di quegli spazi liberi fra le case, ma dovrebbe trattarsi di un posto che viene effettivamente attraversato dalla gente. Credo che queste cose siano destinate in primo luogo alle piazze pubbliche della città. Oggi, però, in America, non c'è più una tradizione della piazza cittadina, ma c'è l'abitudine di andare per negozi e, quindi, potrebbero essere le strade dei negozi e le stazioni ferroviarie, tutti luoghi in cui la gente transita. E, mentre la gente passa, queste cose potrebbero essere utilizzate. Fino ad oggi esse hanno avuto l'aspetto che si addice piuttosto ai parchi di divertimento, più del dovuto. Non che io pensi che ci sia qualcosa di « poco serio » nei parchi giochi, ma essi, immediatamente, suggeriscono un significato ben preciso: questa non è la vita reale, diversa da quella che facciamo tutti i giorni; si tratta soltanto di un gioco. Potrei desiderare che sia un gioco, ma un gioco serio, un gioco che abbia un significato.

In che modo è cambiato questo lavoro?

Ci sono grandi differenze. Lasciami descrivere brevemente *Fan City* [Città di ventagli], un lavoro esposto allo Hirshhorn nel 1982. C'è un palo centrale in alluminio intorno al quale ci sono quattro strutture leggere a forma di croce. Due sagome piatte di alluminio si tagliano ortogonalmente avendo il palo come perno. Queste sottili strutture si estendono per circa 3,50 metri in larghezza, e per 1,80-2,10 metri in altezza. Ci sono delle specie di maniglie a forma di pinna: se qualcuno ne impugna una, si aprono le intelaiature per un quarto del cerchio, e metà di una di quelle sagome di alluminio si alza lungo il palo come se si impiccasse qualcuno o si innalzasse un re. Se ci sono più persone si possono aprire tutti i ventagli contemporaneamente [...].

Quindi il modello di comportamento nel corso del tuo lavoro è passato da quello individuale, soggettivo, fino a quello di un gruppo allargato.

[...] Prendiamo una stanza, per esempio. Nelle opere recenti mi sono occupato di erigere ulteriori pareti all'interno di essa. Di nuovo si presuppone il movimento. Uno dei miei lavori si intitolava *Room Dividers* [Pareti divisorie]. Al centro di uno spazio di circa 15 × 10 metri, si trova un recinto rettangolare di circa 5 × 4 metri. Così, se un visitatore si avvicina a questa cosa nella sua posizio-

ne originale, si trova davanti a un recinto nel mezzo della stanza. Se si vuole passare attraverso il recinto, le pareti funzionano come porte scorrevoli. Si può far scorrere una parete su un lato del recinto, ma in questo modo ci si trova di fronte a un'altra parete. In altre parole, il recinto rettangolare è fatto di quattro serie di pareti, ognuna formata a sua volta da altre due pareti, una dietro l'altra. Quindi, ecco un nuovo recinto e, se mai, lo si è reso ancora più grande, dal momento che si è spostata questa seconda parete dal lato opposto. In questo modo si è riusciti a entrare nel recinto rettangolare al centro della stanza, ottenendo un recinto a forma di U. Ora, per cercare di uscirne, il visitatore stesso, oppure un altro, può muovere queste pareti all'indietro. Ma così si vengono a formare due recinti ai lati. Cioè, in qualsiasi direzione vengano mosse le pareti, si realizzano diverse divisioni all'interno della stanza: tante piccole stanze differenti all'interno di quella che le comprende tutte. Le pareti sono realizzate in alluminio ondulato e decorate alternativamente con immagini simili a quelle di un paesaggio, in modo mimetico, con i colori delle foglie autunnali, o come il cielo. Una parola, o il frammento di una parola, emerge da questo panorama, quasi come un messaggio che proviene dal nostro ambiente. Così, una parola comincia a trasudare dal nostro background globale. Sono frammenti di parole cariche di significato: Inflazione, Aborto, Eutanasia, Benessere. Non desideravo che fossero parole neutre, ma parole che penetrano dentro di noi, provenienti dal nostro background. Dal momento che queste pareti creano delle divisioni all'interno della stanza, le parole mettono l'accento sulle opinioni che dividono le persone presenti nella stanza. Chi è a favore? Chi è contro? Quando nella stanza ci sono molte persone, ti scorre vicino una parete su cui è scritto un frammento della parola Aborto. Qual è la tua posizione a riguardo?

Sembra che tu stia facendo una rappresentazione visuale di alcuni conflitti che la gente vive all'interno della propria vita sociale...

Credo che i miei lavori siano incarnazioni degli slogan e della propaganda. Entrambi determinavano la scelta della parola e portavano al conflitto. Si tratta di realizzare dei rifugi, che sono costituiti e, in un certo senso, prodotti dai conflitti. Entrando in questo recinto, in questo rifugio, non so se si penetri all'interno dei conflitti ma, almeno, si penetrano gli slogan che li determinano, dato che essi incombono sempre sulla nostra mente.

È ovvio che uno dei miei eroi è Brecht. Così, quindi, vado in cerca di uno spazio per affiggere, di uno spazio in cui quegli slogan, quei manifesti, siano sempre presenti, in modo che non si possano scacciare dalla mente. Si deve essere coscienti che essi sono lì, davanti a noi, per cui bisogna sempre decidere che posizione prendere.

È interessante che tu abbia scelto l'arte come contesto, e anche il modo in cui stai cominciando a usarla come un metodo per riflettere sulla società contemporanea. Quale ruolo pensi che abbia l'arte nella società? Cosa può fare e cosa può cambiare?

Probabilmente è un po' troppo dogmatico dire qual è il ruolo dell'artista, ma io desidero che gli artisti prendano tutto ciò che è stato istituzionalizzato, tutti gli standard — che siano immagini, parole o altro — e facciano qualcosa che scuota quegli standard. L'unica funzione che vedo per l'arte è quella di prendere tutte le ipotesi che hanno guadagnato potere e cercare di minarle alla base. Qualche volta mi chiedo: a cosa porta tutto questo? In altre parole, se io facessi arte in un paese socialista, mi sentirei obbligato a fare un'arte di stampo capitalista? Una volta che uno standard diventa tale, si spera che l'arte possa tentare di destabilizzarlo. In questo modo vedo il mio ruolo. E spero che altri intendano la loro funzione di artisti nello stesso modo.

Quando cito Brecht, è chiaro che protendo per uno spettatore in grado di analizzare una situazione. Tuttavia, mi rendo conto che ogni volta che ho creato uno spiazzamento, qualcosa colpiva il visitatore tanto da lasciarlo intontito e non pronto all'analisi. Quando utilizzavo la musica, mi preoccupavo che il visitatore non si lasciasse trasportare tanto da non essere in grado di giudicare. Da un punto di vista ideale, vorrei sempre che il mio spettatore sia un analista della situazione ma, allo stesso tempo, sono sempre spinto a farne una vittima, perché è il modo in cui vedo la situazione. Ci si trova nel ruolo della marionetta, tuttavia bisogna uscirsene per essere in grado di analizzare.

Credo di aver sempre esitato di fronte a uno spazio, sia esso un quadro, un film o che altro, ma ho sempre avuto una tendenza favorevole allo spazio a cui si appartiene. Al tempo stesso, c'era qualcosa che mi preoccupava: se tu hai esperienza di uno spazio, sei anche in grado di analizzarlo? La cosa interessante del muro davanti al quale ti trovi è che questo è lo spazio adatto a un manifesto. Uno

spazio che ti presenta un'immagine-messaggio da analizzare. Alcune opere recenti sembrano poter realizzare, contemporaneamente, entrambi questi spazi: un visitatore si trova all'interno di uno spazio e sta muovendo qualcosa; a partire da quello spazio egli ne realizza uno nuovo, simile a un muro, che ti presenta un'immagine, di fronte alla quale tu devi decidere se vuoi schierarti a favore o contro.

In precedenza ho detto che molte delle mie opere escludevano teorie artistiche. Negli ultimi tempi non ne sono più tanto sicuro. Non riesco a immaginare all'interno di quale altra categoria potrei inserire le mie cose, ma non credo che i problemi artistici significhino più molto per me. Quello che mi interessa è che questi sono luoghi in cui si trova la gente. E allora, perché non faccio architettura? Il lavoro con la parete che ho descritto si avvicina molto all'architettura. Probabilmente voglio uno spazio che sia utilizzabile e abitabile e, al tempo stesso, un modello che abbia la funzione dello slogan. Dell'architettura mi interessava il fatto che essa fornisce una serie di convenzioni facilmente accessibili: tutti sappiamo cosa sono una finestra, una porta, un soffitto. Siamo a nostro agio con questi concetti e da questo, forse, può nascere qualcosa. All'improvviso questo soffitto si può tramutare nello slogan della Coca-Cola. Basta che sia riconoscibile, il concetto di accessibilità è importante. Idealmente, vorrei che le mie cose venissero realizzate da elementi, ognuno dei quali totalmente accessibile all'osservatore, ma la cui combinazione rifiuta l'accessibilità, portando l'osservatore a ripensarci. Ma voglio che ogni elemento sia in qualche modo indiscutibile. Tutti conoscono che cos'è una bandiera americana. Ma cosa succede quando la bandiera americana è accostata a quella sovietica?

Quando realizzavo le mie prime cose, utilizzando la mia stessa persona, davo per scontato che tutti conoscessero la psicologia dell'individuo, in rapporto a se stesso o agli altri. Quindi, presupponevo un'accessibilità, anche se deviata in vari modi. Ad un visitatore sprovvisto di riferimenti artistici, quelle prime cose sarebbero risultate del tutto inaccessibili.

Ora, se io portassi le mie opere recenti nei centri commerciali, nelle stazioni ferroviarie, sarebbero viste esclusivamente come arte? Spero proprio di no. Vederle come arte potrebbe funzionare da deterrente, in quanto significherebbe che esse sono *soltanto* arte.

Per tutto questo tempo tu hai radicalmente sfidato i parametri artistici in quanto opposti alla vita reale. Pensi di situarti al di fuori del ruolo esclusivo dell'artista?

Probabilmente potrei facilmente dire di sì. Ma non so questo a cosa possa portare. Per quanto io dica che non voglio più esporre nelle gallerie o in simili situazioni, è anche vero che, naturalmente, si può fare pressoché tutto ciò che si vuole nelle gallerie. In un luogo pubblico non si può. Voglio dire, ho parlato della bandiera americana e di quella sovietica che, idealmente, andrebbero issate su un campo da gioco di quartiere. Certamente non lo permetterebbero mai. In un luogo pubblico sono necessarie le autorizzazioni municipali. Per esporre qualcosa nella metropolitana ci vuole il permesso di transito: « Nessun pene alto 8 metri! ». Ci sono restrizioni incredibili.

Quello che ancora mi attira dell'arte è il fatto di essere un mondo incredibilmente privo delle caratteristiche di ogni altro settore. L'arte può attingere dappertutto. Può utilizzare qualsiasi cosa, il che è ciò che mi piace di più nel fare arte. In questo senso, trovo difficile situarmi al di fuori del campo artistico perché ogni altra attività sarebbe un'altra categoria a cui appartengono caratteristiche ancora più definibili. Gli artisti hanno tutte le caratteristiche delle zanzare.

Il testo integrale di questa intervista video è pubblicato in *Profile*, "Vito Acconci", vol. 4, Chicago, estate 1984.

Traduzione dall'inglese di Michela Giovannelli.