anno XII - n. 71 gennaio 1988 • Lire 5000
*spediz. in abb. postale gruppo III • 70%*

# segno

**notiziario internazionale di arte contemporanea**
**attualità - critica - documentazione**

**Giancarlo Bargoni** - *"Aranciato" 1987, olio su tela, cm.160×120*
(courtesy Galleria La Piramide, Firenze)

A.A.M. / COOP.
ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA
12 VIA DEL VANTAGGIO TEL. 3619151
Cooperativa di Promozione Culturale
art director
Francesco Moschini

ATTIVITÀ CULTURALI
sezioni e raggruppamenti in serie delle mostre in galleria
LUOGHI DELL'ARTE / LUOGHI DELL'ARCHITETTURA
MONOGRAFIA D'ARCHITETTURA
DUETTO
FOTOGRAFIA & ARCHITETTURA
UT PICTURA ARCHITECTURA
LA COSTRUZIONE LOGICA DELL'OPERA
POSIZIONI
CRISI DEL CLASSICISMO
ORIGINI DEL MODERNO
AVANGUARDIE E OLTRE
LA CULTURA DEL '900
IL SECONDO DOPOGUERRA
PENSARE COSTRUIRE ABITARE
TRATTATISTICA E MANUALISTICA
I GRANDI TEMI DELL'ARCHITETTURA
INVENZIONE DI UNA MOSTRA
SITUAZIONI / INSTALLAZIONI
NELL'ARTE: I NUOVI LINGUAGGI
ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE
L'IMMAGINE DELL'INDUSTRIA
PROGETTO E OGGETTO / DESIGN & DESIGN
LA SCENA E IL PROGETTO
CAMPO GRAFICO
INTERIORS
IMMAGINE
VOLUME SPAZIO SUPERFICIE
SCULTURA E ARCHITETTURA
OCCASIONI DI ARCHITETTURA
NODI E PROBLEMI: INDAGINI SUL CAMPO
MOSTRE DOCUMENTARIO - BIBLIOGRAFICHE
RIVISITAZIONI & RILETTURE
CITTÀ / ARCHITETTURA / TERRITORIO
IL PATRIMONIO STORICO / QUESTIONI E METODI
RICERCA IN ATTO: LE NUOVE GENERAZIONI
EXTRAMEDIA: TEATRO, DANZA, VIDEO, CINEMA
GRUPPI, TENDENZE, MOVIMENTI
COPPIA D'ARTISTA
LE AFFINITÀ ELETTIVE

Gennaio 1988
G.De Canino
"Le case dell'arte"

Febbraio 1988
Architettura tedesca
della nuova generazione

**segno**

**mensile internazionale**
**di arte contemporanea**
attualità, critica, documentazione
Umberto Sala editore - Pescara

**Direzione e redazione**
Corso Manthonè 57 - 65127 Pescara
Telefono 085/61712

**Direttore responsabile**
Lucia Spadano
**Condirettore** Paolo Balmas

Registrazione Tribunale di Pescara
n° 5 Registro Stampa 1977
Un numero Lire 5000,
Single copy
Belgique fb 150,
Deutschland DM 10,
France ff 25,
Osterreich s 90,
Switzerland Fsv 7
United Kingdom £ 3,
Espana Ptas 500,
Usa and others $ 5

**Abbonamenti 1988**
Italia, Lire 35 000
L'abbonamento può decorrere
da qualsiasi numero
L'importo può essere versato sul
C/C Postale n. **15521651**
**Rivista Segno - Pescara**
Estero (via superficie), Lire 45 000
Air Mail USA and others,
Lire 60 000 - Send cheque
or international money,
C/C postal n. **15521651**
**order to Sala Editore**
**Rivista Segno - Pescara (Italy)**

Distribuzione e diffusione
nelle librerie italiane e straniere,
gallerie, biblioteche nazionali
ed estere, istituti culturali, musei,
scuole e università
Spedizione in abbonamento postale
Gruppo III - 70%
**Stampa:** Serilito, Sambuceto (Ch)

**Collaborazioni:**
Si collabora per invito della direzione
o a seguito di proposte concordate
Hanno scritto su "Segno"
Rolando Alfonso, Mariano Apa, Vito Apuleo, Giulio Carlo Argan, Paolo Balmas, Mirella Bandini, Andrea Becca, Enzo Bargiacchi, Renato Barilli, Enzo Battarra, Mario Bertoni, Achille Bonito Oliva, Rossana Bossaglia, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Clelia Capua, Massimo Carboni, Renata Casarin, Leo Castelli, Anna Brancolini, Cecilia Casorati, Germano Celant, Laura Cherubini, Stefano Chiodi, Anna Cirignola, Viana Conti, Enrico Cocuccioni, Giorgio Cortenova, Enrico Crispolti, Titti Danese, Antonio d'Avossa, Tommaso De Chiaro, Lucrezia De Domizio, Anna D'Elia, Giorgio Di Genova, Daniela Fileccia, M. Luisa Frisa, Santa Fizzarotti, Giuseppe Frazzetto, Giuseppe Gatt, Gianfranco Grazioli, Flaminio Gualdoni, Anna Imponente, Giovanni Iovane, Arcangelo Izzo, Paola Jori, Roberto G. Lambarelli, Paola Magi, Adriana Martino, Rino Mele, Lorenzo Mango, Carlo Melloni, Italo Mussa, Luigi Meneghelli, Marco Meneguzzo, Filiberto Menna, Francesco Moschini, Marina Pizzarelli, Elena Pontiggia, Lidia Reghini di Pontremoli, Arnaldo Romani Brizzi, Tonino Sicoli, Grazia Terribile, Italo Tomassoni, Enrica Torelli Landini, Maria Torrente, Maria Grazia Torri, Barbara Tosi, Angelo Trimarco, Tommaso Trini, Daniela Turco, Lea Vergine, Giorgio Verzotti, Marisa Vescovo, Paola Serra Zanetti
**Traduzioni:** Barbara Lewis, Pescara
Valerie Scott, Roma (inglese)
Patrizia Porcaro, Roma (tedesco)

**In questo numero** - gennaio 1988

**Notiziario/Cronache**
(da pag. 6 a 15)
Appuntamenti, notizie, lettere
antologia e cronaca a cura di
*Umberto Sala e collaboratori*
**Segno/Critico**
"Sublime e progetto"
di *Giuseppe Frazzetto*
**Segno/Servizi**
(da pag. 20 a 41)
Le interviste di Segno:
Vito Acconci. "L'arte come atto politico"
a cura di *Margaret Failoni.*
Pietro Consagra
di *Enrica Torelli Landini.*
Artisti contemporanei:
Giancarlo Bargoni
di *Claudio Cerritelli.*
Tano Festa
di *Lidia Reghini di Pontremoli e Anna Cirignola.*
Achille Pace
di *Francesco Gallo.*
Maurizio Pierfranceschi
di *Antonio Mercadante.*
**Segno/Recensioni**
(da pag. 42 a 46)
Artisti e mostre
nelle schede, interviste,
documentazioni
cataloghi, letture critiche e
nei commenti dei collaboratori

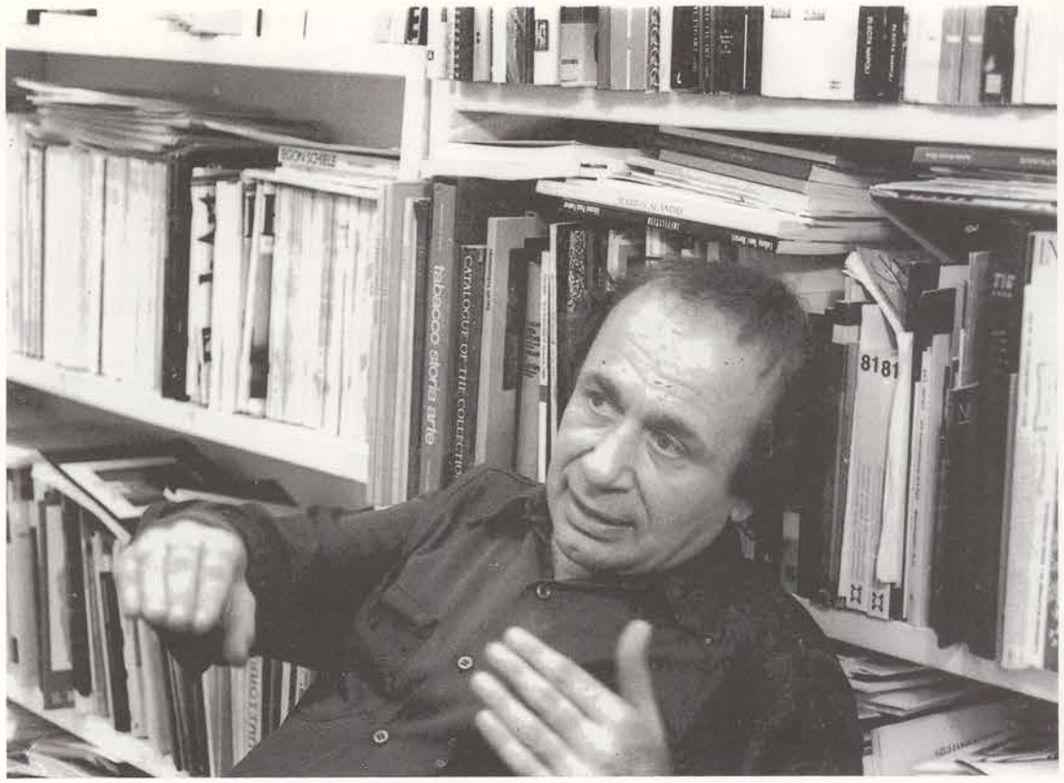
Le interviste di Segno

# Vito Acconci
## "l'arte come atto politico"

*Questa è la prima intervista concessa dall'artista americano Vito Acconci ad una rivista italiana. Nato nel Bronx (New York City), Acconci è stato uno degli artisti più discussi e più interessanti degli anni '60/'70 ed ha, con Oppenheim e Nauman, messo in rilievo l'importanza della questione politica e morale nel mondo dell'arte. Dopo una breve telefonata al suo studio di New York, la scorsa primavera, ed alcune serate romane quest'estate, Margaret Failoni e Vito Acconci hanno programmato una mostra - una grande installazione - che si terrà nella tarda primavera prossima alla Galleria Il Ponte di Roma.*
*Attualmente Acconci ha concluso una grande retrospettiva, curata dallo storico dell'arte Ronald Onorato, presso il Museo di la Jolla in California.*
*L'intervista, a cura di Margaret Failoni della Galleria Il Ponte, è appunto il resoconto dei diversi incontri avvenuti lo scorso luglio.*

**- Quale tipo di studi hai seguito?**
- Sono stato nelle scuole cattoliche, prima nel Bronx, poi alla Regis Highschool a Manhattan, all'Holy Cross College nel Massachussets ed infine alla Graduate School dell'Università dello Iowa. Il mio desiderio era fare lo scrittore; infatti quando sono ritornato a New York nel 1964, dopo la scuola di specializzazione, mi consideravo un scrittore.
**- So che ogni tanto insegni. Che cosa insegni e dove?**
- Non sono un insegnante vero e proprio, ma ciò che in America chiamano "artista ospite", cioè un libero docente. In genere tengo corsi avanzati di scultura, ma poichè io stesso non conosco delle tecniche particolari mi limito ad insegnare ad avere delle idee. Più spesso svolgo questa attività in scuole con indirizzo architettonico come la Cooper Union, la Parson's School of design, l'Art Institute of Chicago, il California Institute of the Arts...
**- Questa non è la tua prima visita in Italia. Sei già stato qui altre volte?**
- Sono venuto in Italia la prima volta nel 1972 per una mostra all'Attico di Roma, poi sono stato a Milano nel 1981 per una mostra personale al PAC.
**- Vito Acconci è un nome tipicamente italiano. Di dove è originaria la tua famiglia?**
- Mio padre è nato a L'Aquila, in Abruzzo, mia madre è nata a New York da una famiglia abruzzese.
**- Allora sai un po' di italiano o forse un po' di abruzzese...**
- Quando ero bambino desideravo tenacemente essere soltanto un bambino americano e rifiutavo la mia origine... ma quando sono venuto in Italia la prima volta, sono andato a L'Aquila perchè sentivo di voler vedere con i miei occhi quello che mi era stato raccontato dalla mia famiglia.
**- Gli anni Settanta sono stati molto importanti per te. Che cosa ricordi della mostra all'Attico? È stata un'esperienza positiva?**
- C'è stato un periodo in cui credevo che ci fosse un certo cameratismo tra alcuni artisti benchè non ci conoscessimo tutti. Voglio dire che sentivo un legame con artisti quali Kounellis, Pisani ecc.: in quella mostra c'eravamo tutti e, sebbene realmente non parlavamo tra noi, erano le nostre opere a parlare, l'arte era il linguaggio che ci accomunava. Penso che tutti noi, o almeno un folto gruppo, fossimo sicuri di poter cambiare il sistema dell'arte; credevamo che il nostro lavoro, proprio perchè cosí lontano dal sistema delle gallerie, potesse rivoluzionare radicalmente tale sistema. Ora, ripensandoci, credo che proprio nelle gallerie non c'erano le premesse perchè ciò accadesse.
**- Quali erano i tuoi scopi, quali cambiamenti volevi? O già sapevi ciò che "non volevi"?**
- Non volevo alcun cambiamento. L'idea che legava un certo numero di artisti era quella di voler distruggere il dominio del pezzo unico. In altre parole volevamo creare delle opere non più o non soltanto per i collezionisti o per il mercato, ma opere che potessero essere utili anche al grande pubblico.
**- Comunque questa idea ha lasciato il segno, perchè subito dopo quel periodo sono apparsi i multipli delle sculture ed altre opere, che hanno colpito il mercato statunitense e internazionale.**
- Beh io non sono cosí sicuro che la nozione di multiplo abbia cambiato il sistema del mercato, credo che abbia soltanto incoraggiato e sviluppato il giovane collezionismo. In altre parole i multipli sono stati il primo passo.
**- Come scegli i tuoi soggetti? Perchè proprio quelli? Vorrei conoscere le idee che stanno alla base dei soggetti e dei contenuti delle tue opere.**
- Questa è una domanda davvero difficile perchè copre tutta la mia carriera... Verso la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta l'idea che mi interessava maggiormente era quella della relazione tra me stesso e gli altri o anche, più semplicemente, le relazioni tra due persone. Questa idea era alla base delle mie opere e delle mie mostre, poichè penso non ci sia differenza tra il fare ed il mostrare un'opera; il mostrare è un'occasione d'incontro tra *me* nel ruolo di artista e *voi* - il pubblico - nel ruolo di coloro che guardano. Tuttavia a poco a poco ho cambiato questa mia idea, da quando cioè mi sono accorto che in questo incontro il dominio dell'artista era ancora troppo forte; non riuscivo a sottrarmi al concetto - che ho sempre ritenuto sbagliato - dell'artista come sacerdote di un culto e della sua opera come una sorta di altare. Mi sembrava che, continuando su questa via, non ci fosse nessuna possibilità di incontro con il pubblico, perchè un incontro per essere tale sottintende sempre una uguaglianza tra due. Il fatto che la gente si interessasse più a me come personaggio che alle mie opere aveva creato una sorta di culto dell'eroe; perciò mi allontanai *fisicamente* dal mio lavoro.





**Vito Acconci,** *luglio 1987, in visita alla Galleria Il Ponte, Roma (foto Susanna Di Castro)*

**- Mi sembra un po' lo stesso dramma di Kerouac. Era più o meno la stessa generazione...**
- Sí certo, soltanto che lui l'ha fatto prima di me, io avevo già il suo esempio davanti quando sono caduto nella stessa angoscia...
**- Non hai risposto granchè alla mia domanda precedente. Volevo sapere qualcosa di più sulla genesi delle tue opere. Visto che degli anni '70 hai già parlato, passiamo agli anni '80.**
- Negli anni '80 gli interessi sono ben differenti, perciò partiamo dagli inizi degli anni '70 fino ad oggi. Ultimamente penso che i miei lavori non siano destinati a gallerie o a musei dove chi entra si annuncia: "Ecco, sono un fruitore dell'arte"; bensí penso che il luogo più appropriato per essi sia una piazza o una stazione o, in altre parole uno spazio pubblico dove affluisce gente di tutti i tipi con diversa cultura, diversi pregiudizi, diverse storie. Perciò quello che attualmente mi interessa di più è creare delle opere con dei concetti accessibili a tutti e che siano parte dell'ambiente in cui sono poste. Devono essere cose che, principalmente, non si dichiarino opere d'arte ma che, automaticamente, appartengono alla situazione nella quale sono inserite come un lampione, una scalinata, ecc... Se poi queste opere funzionano, grazie al fatto che capovolgendole o cambiandole un po' elimino la loro convenzionalità, la gente si pone delle domande, s'interroga su questi cambiamenti, ciò significa, secondo me, che c'è già un piccolo cambiamento di idee.
**- Quello che dici è molto bello, ma molto idealistico. Sarebbe meraviglioso se le cose dell'arte andassero cosí, ma in realtà bisogna fare i conti con quello che alcuni considerano l'orco ed altri la fata del mondo dell'arte, cioè con il mercato. Che cosa succede quando una piccola galleria deve vendere una delle tue installazioni ad un collezionista che, per esempio, non ha le stesse tue idee sull'arte. Recentemente ho visto un tuo grande pezzo in casa di una collezionista a Chicago. Era davvero splendido ma non credo che coincidesse con il tuo concetto di opera destinato a tutti...**
- So che la collezionista in questione ha usato questa mia opera come tavolo da pranzo ed inoltre è una delle poche collezioniste americane che apre volentieri la sua casa a chi vuole vedere le sue opere e tutto ciò è confermato da alcune persone che hanno potuto mangiare con lei su quel tavolo. Non è proprio esattamente questo il luogo in cui vorrei che le mie opere fossero collocate, però...
**- Vito, io sono venuta a contatto con il tuo lavoro nel 1969/70 qui in Europa. Allora tu eri l'enfant terrible del mondo dell'arte ed ogni tua opera, ogni tua performance era una battaglia sociale, era un tentativo di cambiare i tempi. Ti sei un po' addolcito adesso? Pensi che adesso il tuo lavoro sia meno impegnato o, come penso, hai cambiato il tipo di lotta e di armi soltanto?**
- Spero che sia quest'ultima cosa. Spero di non essermi rammollito!
**- Il cambiamento è frutto di meditazione op-**

**pure è accaduto da sè?**
- Ci ho pensato parecchio e credo che sia avvenuto quando ho appuntato la mia attenzione più sugli altri, su coloro che guardano, e meno su me stesso e sulle mie opere. Più desideravo che le mie opere fossero poste in luoghi pubblici e meno *attaccavo* la gente. I miei primi lavori si interrogavano di più sulla nozione di arte, su cosa vuol dire essere un artista, qual è la sua funzione e come si deve comportare. Il cambiamento è avvenuto in me quando, come altri artisti negli anni '60/'70, ho cercato di accorciare il divario tra il creatore e il fruitore dell'opera d'arte. Fino a quando ho pensato secondo "i termini dell'arte" voleva dire che le mie opere erano destinate alle gallerie e ai musei. Recentemente, invece, ho scelto un altro campo: lo spazio pubblico. Chi si imbatte in una mia opera in una piazza o in una stazione non è attaccabile poichè non ha scelto di "vedere" questa opera, cosa che invece accade a chi entra in un museo o in una galleria. In realtà io non sono cambiato poi tanto, è un mutamento soltanto superficiale. Se prima sceglievo di attaccare il pubblico dei musei o delle gallerie per trasmettere il mio messaggio, ora preferisco, con maggiore sottigliezza, che siano coloro che guardano a scoprirlo da soli
**- Il fine è sempre lo stesso, sono cambiati i metodi.**
- Certo i metodi sono cambiati perchè l'occasione è cambiata.
**- Trovo interessante che in questi ultimi anni vi sia un grande interesse intorno alle performance e alla video-art e che queste siano segnalate come l'arte del futuro; quando poi l'arte degli anni '80 non è altro che un ripensamento, una riflessione ed una reinterpretazione di ciò che è accaduto nell'arte moderna. Ricordo, a proposito di ciò, che una della performance che vidi fu un video di Vito Acconci nel '72 alla Fiera di Dusseldorf.**
- Penso che fosse una diversa concezione della performance. Quando noi, io, Nauman e Oppenheim, facevamo questo tipo di lavoro, la parola performance era davvero difficile per noi poichè aveva una connotazione tipicamente teatrale. Il teatro era un posto isolato, dove il pubblico entrava ed aspettava che succedesse qualcosa, implicava un inizio ed una fine.
**- Beh, che ti piaccia o no, tu hai fatto delle performances, che poi venivano registrate e la gente poteva cosí rivederle...**
- Sí, sí, certo... Tuttavia credo che pochi di noi abbiano avuto le nostre performances registrate su nastro, sebbene facessimo performances che erano nate per essere registrate.
**- Io ho visto alcuni tuoi video.**
- Sí, quel medium per noi era importante, forse molto di più di quanto non lo sia oggi. Fare qualcosa di filmato, allora, comportava una scelta angosciosa, perchè il film era una cosa quasi sacrale, più finita, mentre il video era più veloce, si poteva vedere anche con la luce, era una cosa più informale.
Come dici tu, noi odiavamo la parola performance perchè l'aspetto che forse era più importante per noi era quello di non potersi più tirare indietro. La nozione che quello era un pezzo dal vivo, qualcosa che non poteva essere fatto una seconda volta...
**- Era qualcosa di spontaneo...**
- Mica tanto spontaneo, perchè esistevano degli schemi, anche se erano elastici. Quando io avevo fatto un'opera o una performance non c'era alcuna ragione per rifarla, perchè il luogo e le circostanze cambiavano ed erano irripetibili o irriproponibili in altro modo. Oggigiorno, le performances che si vedono negli USA sono più simili a pezzi teatrali, possono essere rifatte in altri luoghi ed in altri spazi. Quando ho cominciato a fare le mie performances in Europa il mio lavoro è cambiato molto perchè le opere non includevano più soltanto la mia presenza fisica. Il mio lavoro allora consisteva in installazioni, ciò che oggi chiamerei "oggetti mobili", anche se allora non avrei mai usato questa parola. Sembravano dei mobili perchè erano creati affinchè la gente ci stesse. Da allora sono stato influenzato dai luoghi in cui ho posto i miei lavori, naturalmente più in USA che in Europa, poichè quando lavoro in Europa mi manca il tempo per capire il luogo. Era la metà degli anni '70, periodo in cui inzia la mia arte per i luoghi pubblici.
**- Quanto è lungo il periodo di gestazione di un'opera?**
- La ragione per cui esito a rispondere a questa domanda è che mi sembra di essere sempre rimasto ai tempi della scuola, nel senso che debbo sempre lavorare per un'occasione particolare: una mostra, una committenza pubblica. Ho sempre delle scadenze.
**- E questo ti disturba?**
- Non lo so. Talvolta mi sembra di essere un progettista e, sebbene questo mi dia un po' fastidio, ritengo sia necessario perchè le cose assumano la giusta dimensione.
**- D'altronde se non fossi sotto pressione...**
- Lavorerei lo stesso? Beh... non lo so.
**- Credo proprio che lavoreresti, però come?**
- È difficile rispondere alla domanda riguardo alla gestazione di un'opera, perchè mentre sto realizzando un progetto, ne ho già un altro in mente. Perciò quando comincio a lavorare fattivamente ad un'opera la realizzo in circa 3 settimane, ma probabilmente ci ho riflettuto sopra da almeno tre mesi. Ne ho quindi un'idea. Tuttavia il tempo di concentrazione che serve per la realizzazione è di 3 o 4 settimane.
**- Ti è mai successo di avere un'idea che ti frullava in testa da tanto tempo e che, per un motivo o per un altro, non sei mai riuscito a realizzare? È frustrante?**
- Può darsi, ma non me lo ricordo. Realmente essere pronto a realizzare un'opera spero che non voglia dire avere *l'ispirazione* perchè ho sempre combattuto questo concetto.
**- Perchè "ispirazione" è una parolaccia?**
- Perchè *l'ispirazione* separa l'artista da colui che guarda. L'artista ha l'ispirazione, colui che guarda no. Questo fa sí che l'artista sia una persona speciale, che sia più vicino o più simile a Dio. Io penso piuttosto che l'artista sia un organizzatore. Secondo me l'unica cosa che differenzia l'artista dagli altri è la sua volontà, l'artista decide di organizzare le cose, di riorganizzarle, di cambiarle. Non penso sia una questione di ispirazione, è soltanto ricerca.
**- Vito, so che sei stato molto occupato ultimamente nella preparazione di importanti mostre pubbliche. Vogliamo parlare dell'ultima?**
- Attualmente ho una mostra a La Jolla Museum, vicino a San Diego in California, con opere dal 1969 ad oggi. Una sorta di retrospettiva che ha un titolo particolare datogli da Ronald Onorato, il curatore: 'Domestic Trappings': The Works of Vito Acconci. La mostra in seguito andrà a New York, al Newburger Museum.
**- E quali sono i progetti per l'immediato futuro?**
- Avrò una mostra al MOMA in Febbraio, quasi una continuazione della mostra a La Jolla. Ci saranno dei pezzi più monumentali degli ultimi tre o quattro anni. La curatrice è Linda Shearer.
**- Tornando alla nostra conversazione dei giorni scorsi, perchè, econdo te, gli artisti - parlo di arte visiva e non di musica, letteratura o altro - negli anni '80 sono rimasti un po' fuori dal dibattito socio/politico, cosa che non era accaduta negli anni '60 e '70? Pensi che l'Iran e il Salvador non siano argomenti abbastanza stimolanti per gli americani? Pensi che non dover rischiare la pelle - come accadde per il Vietnam o per Ken State - abbia indebolito la vostra partecipazione ed attenzione (facendo, naturalmente, eccezione per artisti estremamente politicizzati come Sue Coe e Leon Gotlub)? Ci hai pensato? Qual è la tua giustificazione?**
- Ci ho pensato, anche perchè le mie opere più recenti sono meno politicizzate rispetto a quelle del passato.
**- È proprio per questo che ti ho fatto questa domanda. Non vuole essere una trappola! Sto cercando di capire.**
- No, no. Sono proprio in difficoltà e sto cercando di capire perchè ora non trovo più facilità a fare bandiere o manifesti come pochi anni fa.
**- Ricordo perfettamente un tuo pezzo appeso ad un filo: sembrava una cella con le sbarre e, quando si apriva, diventava una bandiera americana. Come si chiamava?**
- "Instant House". Ora per me è più difficile fare cose di quel genere. Il perchè non lo so esattamente. Naturalmente io parlo per me stesso. Credo di essere diventato più dubbioso ed esitante di fronte alla nozione di messaggio diretto. Mi domando se non sto cominciando ad associare la nozione di propaganda con il messaggio diretto. Poichè in un mondo cosí dominato dai media noi vediamo talmente tanti manifesti e tanti messaggi che, credo, si possa fare confusione.
**- Credi che durante gli anni '60/'70, quando l'influenza dei media era minore, fosse più importante per un artista creare un messaggio immediato?**
- Colpiva di più... beh, quando penso ai manifesti, mi vengono in mente i manifesti della guerra del Vietnam. Erano realmente un colpo. Ora se penso ad un manifesto posso pensare a qualunque cosa... anche ad un sapone da quattro lire... ormai tutte le cose sono sullo stesso piano. Anche il linguaggio è talmente simile che viene da chiedermi se sono ancora capace di leggere il messaggio. Ora credo che l'arte in se stessa debba essere un atto politico. Se l'arte non fosse un atto politico non avrebbe alcun senso. L'arte, secondo me, è un incitamento a pensare e, di conseguenza, è un fatto politico e sociale. Può darsi che ciò sia solo teorico, ma spero che diventi qualcosa in più: voglio che i miei *luoghi* diventino luoghi dove la gente comincia a cambiare le idee, a farsi delle domande sulle fonti del potere. Quando affermo di usare delle convenzioni culturali, voglio dire che ciò che mi interessa è che tali convenzion non siano neutrali ma implichino un potere. E voglio che le mie opere, per quanto è possibile, critichino questo potere. Voglio che la gente cominci a riflettere sulle cose: perchè sono convenzionali? Perchè sono divenute abitudine? Si spera che ciò possa cambiare.
**- Secondo te quali sono le principali differenze tra l'arte americana e quella europea? Molte cose sono accadute negli ultimi otto anni...**
- Probabilmente io non so molto di quello che è accaduto e continuo a parlare da un punto di vista americano. L'arte europea mi è sempre apparsa come un insieme di nozioni storico-mitiche. Ho sempre pensato che l'artista europeo si crede più specializzato e più ispirato, si sente più un *Maestro* rispetto agli americani. Gli artisti americani non hanno mai avuto una dimensione privilegiata, si sentivano gatti randagi, anche perchè, per molto tempo, chi faceva l'artista non era ben visto.
**- Eppure ci sono artisti contemporanei che sono il 'non plus ultra' del 'Maestro'.**
- Sí, è vero, ma questo riguarda la generazione dell'Espressionismo astratto. Una generazione che amava il concetto di *ispirazione,* contro il quale noi abbiamo reagito.
**- Pensi che ciò abbia qualcosa a che fare con il fatto che nel passato i maestri erano in genere artisti che venivano dalla 'bottega', una sorta di scuola, come la vecchia tradizione europea? Johns e Stella sono più che altro pittori e ciò non si può dire dei minimalisti concettuali che, più che dipingere, fanno performances o creano situazioni. E oggi? Qual è la differenza negli anni '80?**
- C'è una caratteristica nella giovane arte americana: è il concetto della riproduzione, del creare per fare soldi. Non so se questo accade anche qui.
**- Non ancora, ma penso che ci arriveremo. Pensi che i concetti di riproduzione e di guadagno siano cosí diversi dall'atteggiamento romantico tipico della vostra generazione, per la quale il creare di più significava dare di più al pubblico. Oggi mi sembra che l'arte sia più orientata verso il mercato.**
- Mi piacerebbe credere che tali concetti mirino all'esasperazione di una situazione e di conseguenza alla sua distruzione... ma temo non sia cosí.
**- Questo potrebbe essere il risultato...**
- Non saprei. Certo la giovane generazione fa una lucida analisi del mercato, mentre noi cerchiamo di sovvertirlo. Certo io che vengo dalla generazione precedente faccio presto a pensare che i giovani dicano: "Io vedo il mercato in maniera più chiara di quanto abbiate fatto voi e so usarlo nella maniera più vantaggiosa".
**- In altre parole un atteggiamento traducibile in "se non puoi combatterli, unisciti a loro"?**

- Voglio dire un'altra cosa riguardo al mercato. Credo che i giovani siano più realistici di quanto non lo siamo stati noi, forse anche più onesti. Noi eravamo angosciati , odiavamo il mercato, ma lo usavamo. Io non ero d'accordo con il concetto di vendibilità dell'arte ma, d'altro canto, mi rendevo conto che dovevo vivere e che dovevo quindi accettare tale concetto. Tuttavia non ho mai avuto dubbi sull'importanza della distribuzione dell'opera d'arte, sul fatto che l'arte dovesse viaggiare e non restare chiusa in uno studio. Naturalmente è il mercato che permette all'arte di viaggiare attraverso gallerie e musei.

**- La questione che ci interessa non è quella dell'esistenza del mercato, ma del tipo di mercato, e come è gestito e manipolato.**

- Esattamente!

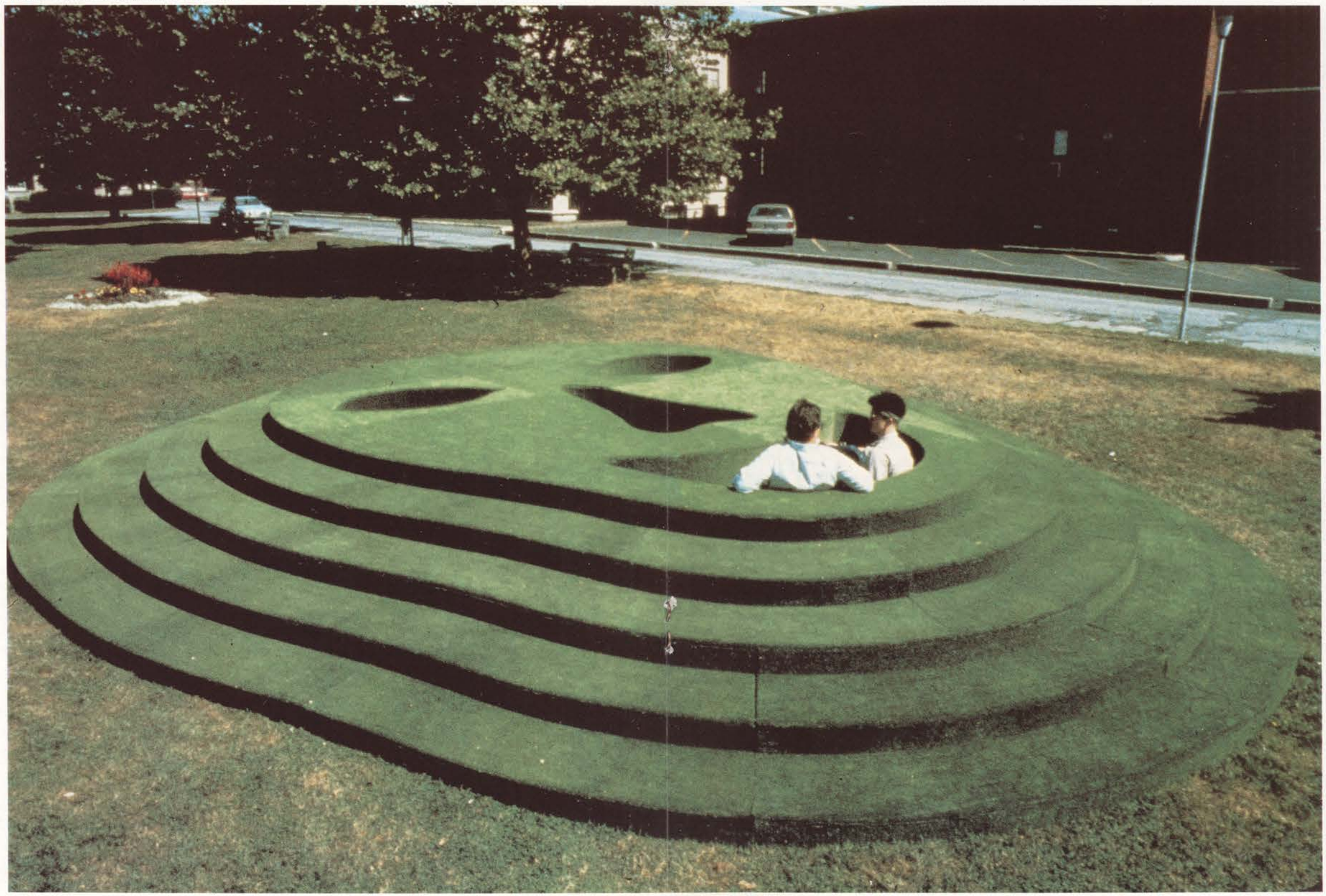
**- Da un punto di vista creativo, qual è, secondo te, la differenza tra Europa e America attualmente? È una domanda cattiva!...**

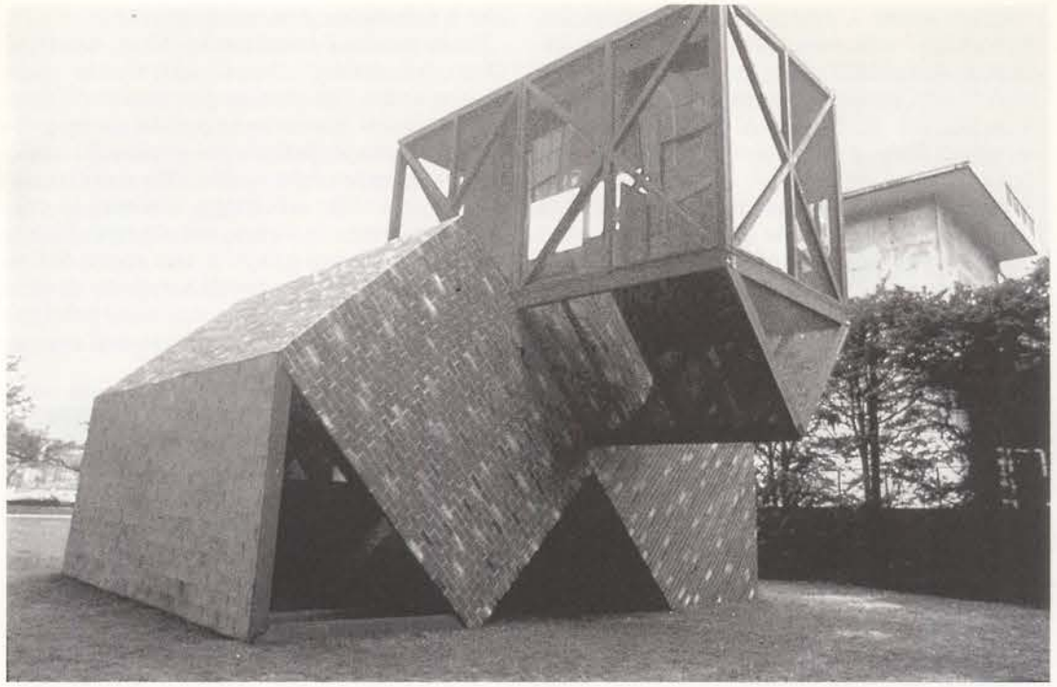
- Non tanto. Sono un po' esitante perchè è una buona domanda, mi ha colpito. Non so che cosa rispondere. Non sono sicuro. Vi sono cose tipicamente europee: artisti come Kounellis, ad esempio, che un americano non può capire completamente. L'arte in America è più vicina al pubblico, in Europa, invece, è una cosa ancora separata dalla gente, come se fosse ad un altro livello, come se risentisse di un'atmosfera santificata. In Europa ci sono troppe chiese, quindi ci deve essere per forza una separazione.

**- Che cosa pensi di ciò che è successp nel '79/'80 con la Transavanguardia quando, dopo muri bianchi e puntini, si decise, improvvisamente, di aprire le porte ad ogni tipo di arte e, in special modo al neo-espressionismo europeo? E che cosa pensi di questo nuovo editto che dice che il neo-espressionismo è morto?**

- Bene, questo è accaduto anche in America! Devo ammettere che il movimento neo-espressionista l'ho digerito con grande difficoltà. In termini prettamente politici ritengo che quello è stato un periodo nel quale si è teso alla glorificazione del maschio, alla santificazione del gesto virile dell'artista. Sherwell ha parlato di ritorno alla figura, ma che tipo di figura! Era una figura maschile, una specie di Cristo, il ritorno ad una vecchia nozione di arte, che voleva l'artista angosciato, come colui che si è tagliato l'orecchio. Si ritornava al concet-

**Vito Acconci,** *Installazione per parco, 1986*





**Vito Acconci** - *"Bad dream house" 1984, tecnica mista, cm. 550×732×671*

to di specializzazione, alle vecchie nozioni dell'espressionismo astratto. Una delle risposte tipiche degli espressionisti astratti alla domanda "Perchè lo hai fatto?" era "Non so da dove sia venuto fuori. So solo che l'ho fatto". Ed in realtà si sapeva benissimo da dove veniva fuori. Il pensare è un processo umano molto normale. Non c'entra Dio, nè la santità. È come la vita di tutti i giorni. Il neo-espressionismo ha fatto sí che l'artista sia di nuovo considerato una figura da glorificare, un personaggio con la cappa. È proprio questa la nozione di artista che odio di più.

**- Achille Bonito Oliva, scrivendo la sua tesi sulla Transavanguardia, ha affermato che tale termine significava la libertà per gli artisti. E che di nuovo gli artisti erano liberi di fare ciò che volevano. In tal modo, la possibilità di dedicarsi ad ogni tipo di arte avrebbe portato verso la qualità ed avrebbe sconfitto la dittatura in arte. A me, tuttavia, sembra che attualmente si stia tornando verso una dittatura. Perciò quando affermano che il neo-espressionismo è morto mi chiedo se ora l'unica cosa viva sia l'arte di questo particolare momento. Tu che cosa ne pensi?**

- La questione è che attualmente il momento cambia troppo rapidamente.

**- Hai ragione, e questo mette un po' paura o no?**

- È sconcertante!

**- Già, è sconcertante, perchè quello che hai fatto appena sei mesi fa ora può essere già morto e non più valido.**

- È proprio vero. La cosa interessante è che il concetto di Transavanguardia è apparso nello stesso istante in cui la gente cominciava a parlare di post-moderno in architettura. C'è da dire che il post-moderno e la Transavanguardia non ti negano che ci siano stati altri tempi, altre cose da cui attingere, che ci sono milioni di cose che si possono usare in arte. Ciò che invece ritengo pericoloso - e parlo più del post-moderno che dell'arte neo-espressionista - è stato il sentirsi autorizzati a prendere cose dalla storia senza conoscerla, senza aver alcuna nozione storica. In tal modo si potrebbe prendere delle colonne classiche e metterle a Davnport nello Iowa, senza aver nessun rispetto per la loro storia. Non è una questione estetica, bisogna ricordare che le colonne classiche sono anche il simbolo di un potere politico, non si trovano nelle case di chiunque, ma nelle case patrizie, nelle chiese.

**- Anche oggi è cosí. Ti dico io dove stanno mettendo quelle colonne: in un luogo di potere come il grattacielo ITT...**

- Esatto. Attraversi un atrio alto dieci metri e ti senti piccolo... piccolo, è questo che vogliono...

**- Trovi una grande differenza tra i metodi e le scelte dei curatori di oggi rispetto a quelli degli anni '70? E come è cambiato il rapporto mercante-critico-collezionista?**

- Sembra che i collezionisti abbiano un ruolo di primo piano in questo momento e non so bene come sia successo.

**- Ma, i collezionisti sono uguali a prima o sono diventati più 'collezionisti-mercanti' come Saachis?**

- Credo che il collezionista sia diventato più simile ad un mercante, distributore di qualcosa. I collezionisti incidono di più sulle scelte delle gallerie. Forse prima ero cieco di fronte a questo fenomeno, però non mi sembra che accadesse durante gli anni '60/'70. I critici ovviamente possono aver orientato le scelte delle gallerie sia ora che allora.

**- Un tempo il ruolo del critico negli USA era quello di un giornalista professionista specializzato in arte, che doveva visitare mostre ed informare il pubblico, dando la sua qualificata opinione sulla qualità. Invece chi curava mostre e scriveva testi critici e presentazioni in catalogo aveva posizione curatoriale nei musei. In Europa, invece, specialmente in paesi privi di musei di arte contemporanea come l'Italia non c'era la figura del curatore. È per questo che è nato il critico militante, un libero professionista, strettamente legato agli artisti, esperto nel suo campo che difendeva una particolare tendenza artistica, che organizzava mostre pubbliche in luoghi alternativi e, di conseguenza, influenzava le gallerie e i collezionisti. In Italia qualcuno li ha malignamente paragonati ai parassiti che seguono i grandi pesci e dai quali si nutrono...**

- Sí, però, allo stesso tempo, erano loro a creare questi pesci...

**- Assolutamente, ma mentre in Europa tale fenomeno è comprensibile... in America - dove dagli inizi degli anni '80 sta prendendo piede - ci sono musei dappertutto, come fa ad accadere questo? Quale può essere la ragione?**

- Mi piace il concetto del critico come libero professionista, come colui che analizza, non amo invece i critici che vogliono fare i portabandiera di un gruppo di artisti.

**- Credi che sia giusto o è solo una realtà con la quale dobbiamo imparare a convivere?**

- Non mi piace, perciò penso che non sia giusto.

**- Quale dovrebbe essere per te il ruolo delcritico?**

- Penso che il critico debba essere in primo luogo analitico. La sua visione dell'arte deve essere ampia, deve considerare l'arte solo come una parte della cultura. Amo leggere i critici che hanno alla base delle loro teorie un sistema di idee politiche, filosofiche, sociologiche ed anche, naturalmente, artistiche. Mi piacciono i critici come Hal Foster e Sandorf Quintor. Mi piace la chiarezza delle loro concezioni marxiste.

**- Non vedo l'ora di ospitare la tua mostra la prossima primavera, che farò grazie anche all'aiuto del dipartimento culturale dell'Ambasciata statunitense. Ora vorrei sapere come mai con tutto ciò che hai da fare di importante, riesci a trovare il tempo per preparare una mostra in una piccola galleria di Roma.**

- La prima ragione probabilmente è molto egoista. È un modo di mostrare il mio lavoro recente cosicchè possano sapere ciò che faccio. Io qui penso di essere più che altro un personaggio mitico e preferirei che mi conoscessero in modo diverso...

**- Sei unico, perchè quasi tutti gli artisti lavorano per diventare mitici.**

- Io voglio essere conosciuto per ciò che faccio adesso. Questa mostra mi offre l'occasione per mostrare un grande lavoro, e, in più, una serie di maquettes, disegni e fotografie dei miei ultimi lavori. Inoltre parlando con te mi è sembrato di capire che la tua galleria è più un centro di distribuzione e di informazione che un luogo di mercato. Ed io amo esporre in luoghi come questo.

*(Traduzione a cura di Cecilia Casorati)*

**Vito Acconci** - *"People's wall" 1985, legno + tela, cm. 488×244×76*