

REWIND

001

Alanna Heiss

PS1 e oltre

Fondazione Antonio Ratti
Archivio 17.12.2010

Alanna Heiss: Era il periodo della guerra in Vietnam, e molti di quelli che si opponevano alla guerra si nascondevano in Canada o se la spassavano a Londra o ad Amsterdam. Io facevo parte della seconda categoria. E dal momento che avevamo provato al governo degli Stati Uniti l'instabilità mentale di mio marito - cosa nemmeno troppo difficile - avevamo ottenuto l'esenzione dal servizio militare e nessuno ci cercava, ma, allo stesso tempo, non avevamo un lavoro e non navigavamo nel lusso.

Questo è il motivo per cui ho fatto tantissimi lavori diversi che non solo mi sono piaciuti, ma mi hanno anche insegnato molto riguardo a quello che faccio ora che poi non è nemmeno un vero lavoro, è una vita molto divertente. Sono stata molto fortunata a fare tutte queste cose nei quattro anni che ho passato in Inghilterra, passando per Germania e Italia, Francia e Svizzera. Lì, vedendo le mostre che venivano fatte e come venivano fatte - molto diverse dal modello americano - ho preso dimestichezza con il modello Kunsthalle, che è così importante per Marco e per il suo programma e che anche io a diciannove anni trovavo davvero eccitante e spero che lo sia anche per tutti voi. Ovviamente, anche il modello Kunsthalle ha i suoi problemi intrinseci, ma per il momento ignoriamoli e concentriamoci sulla *Kunsthalle più bella del mondo*.

Quando tornai in America la situazione generale era piuttosto depressa, grigia. C'era ancora la guerra in Vietnam e sembrava non dovesse finire mai. Io avevo qualche credenziale per lavorare nei musei perché avevo organizzato alcune cose in Europa con i miei amici. Quindi cercai di entrare nei musei, ma molto presto mi fu chiarissimo che sarebbe stata una gran perdita di tempo perché non solo loro non volevano me, ma io non volevo loro. I lavori che producevano gli artisti della mia generazione - che poi è quella degli anni Settanta - stavano molto meglio in un magazzino o comunque in uno spazio pulito, uno spazio senza marmo e senza elementi architettonici decorativi. Uno spazio che non fosse dipinto di rosa o blu o marrone, che era poi quello che facevano gli architetti americani per un certo periodo: questa specie di strisce colorate intorno agli edifici. Comunque, realizzai in fretta che non era il posto per me. Così creai una nuova organizzazione con l'idea che sarebbe stata composta da un gruppo nomadico. L'organizzazione, cioè, sarebbe rimasta sempre la stessa, ma sarebbero cambiati i luoghi in cui veniva ospitata. Insieme al mio complice e presidente del consiglio Brendan Gill, scegliemmo il nome Institute of Art and Urban Resources - Brendan è un uomo molto più grande e saggio e brillante ed elegante di me, andava in giro con tutte le più grandi donne di New York e Jackie Kennedy se lo teneva sempre vicino e organizzava té e aperitivi speciali solo per lui. Insomma, chiunque fosse qualcuno amava Brendan Gill. Era un critico teatrale per il New Yorker, biografo di Frank Lloyd Wright e perfino di Tallulah Bankhead, quindi potete immaginare. Aveva lo spirito giusto e credeva nell'arte giovane, non tanto perché gli piacesse, ma perché era convinto che per esistere un'arte antica, a un certo punto doveva esistere anche un'arte giovane. Se uno non è stupido dovrebbe capirlo. Non ci supportò con i soldi - non è che ne avesse - ma con la sua reputazione. Sostenne davanti alla città, allo Stato, al Governo Federale e ai privati il nostro esperimento di stabilirci in spazi precedentemente vuoti, usarli per un certo periodo e poi restituirli. Di per sé è una cosa semplicissima, ma potete immaginare che ci fossero molti proprietari che avevano paura a concedere i propri edifici a questo scopo, fondamentalmente per paura di non averli indietro. Sicuramente i proprietari sono molto meno severi in America rispetto all'Europa, ma comunque nessuno vuole possedere un edificio, prestarlo e poi dannarsi per averlo indietro dagli artisti e magari leggere pure sui giornali che sei un proprietario spietato quando non tu volevi solo essere gentile. Cedere un edificio a qualcuno non è la stessa cosa che prestare una macchina. Quindi, una delle cose che ho provato a fare negli anni Settanta è stato costruire una specie di accordo sugli affitti che facesse stare più tranquilli i proprietari. Quindi ho parlato molto a lungo con tantissime persone del settore immobiliare cercando di capire cosa effettivamente li facesse stare tranquilli e ho discusso con loro dei diversi tipi possibili di proprietà. Questa è stata una cosa bizzarra ma piuttosto interessante che ho fatto in quegli anni.

C'erano diversi motivi per cui sceglievo un edificio. La prima motivazione era che aveva qualcosa di particolarmente adatto per una mostra o per una serie di mostre e il secondo motivo era perché rappresentava un'alternativa alle tipologie di spazio che già vedevamo o in cui già operavamo. E quello che io e i miei amici abbiamo imparato mentre lavoravamo con questi diversi tipi di spazi è che alcune cose vanno bene in uno spazio e altre cose in un altro spazio, ma niente va bene ovunque.

La galleria di 10 Bleeker Street era uno spazio di due piani bruciato durante un incendio all'interno di un edificio grandissimo di dieci piani nel quartiere vicino a Elizabeth Street, che ora è un'area terribilmente snob chiamata Noho. A quel tempo invece era gestita da gang di ragazzetti italiani fra i quindici e i sedici anni. E poiché erano pieni di energia ma non avevano niente da fare, passavano tutto il giorno a correre e saltare in giro, a sparare agli idranti per la strada e a gridare. Erano la mia unica compagnia, loro e la polizia che li inseguiva: sembrava di vivere in un cartone animato. Stare a 10 Bleeker Street era strano, dato che l'edificio non aveva finestre né porte perché erano bruciate e l'intero pavimento era nero per il fuoco e ovunque camminassi portavi con te l'ombra di dove eri stato. Agli artisti a cui proposi di partecipare alla prima mostra piacque tantissimo quest'idea. Era un edificio di 5000 piedi quadrati. Io scelsi sette sculture e la mostra si chiamava *7 Sculptures, 5000 square fee (Sette Sculture 5000 piedi quadrati)* ¹. Questa fu la prima di una serie di mostre a cui davamo nomi molto semplici: o il nome dell'artista o un qualche tipo di denominazione piatta. Quindi non dicevamo Investigazione dell'analisi critica della visione artistica in un campo esteso di- che ne so - Pirandello, ma dicevamo *Rooms (Stanze)* - che poi è il nome di una delle mostre più grandi che ho fatto più tardi - e questa cosa ci contraddistingueva.

Ho organizzato la prima mostra sotto il ponte di Brooklyn e l'ho chiamata *Underneath the Brooklyn Bridge (Sotto il ponte di Brooklyn)*. Partecipavano moltissimi artisti e per me era la prima volta sia che facevo una collettiva così grossa sia che lavoravo a New York. Per quest'occasione collaborai con il mio nuovo e caro amico Gordon Matta Clark. Nell'immagine si riconoscono la mia calligrafia e i miei scarabocchi. Questo era il volantino che abbiamo stampato e che riassume tutto piuttosto bene. Questa era una delle opere, quella di Jene Highstein. Sol Lewitt invece aveva fatto un disegno in una delle stanze create sotto il ponte, Carl Andre aveva distribuito i suoi pezzi di pavimento fatti di tappeti e Gordon fra le varie cose aveva fatto arrostitire un grosso maiale. Spesso nei musei vedo i video di questa azione e mi chiedo se quando la gente li guarda ha presente quanto ci stavamo divertendo mentre lo facevamo. Eravamo tutti quanti ubriachi e strafatti e il maiale non si cuoceva mai, allora noi cercavamo di non mangiarlo e di continuare a farlo arrostitire quando sono arrivate le gang che vivevano sotto il ponte e hanno cominciato a insistere per mangiarlo lo stesso. Insomma fu un opening davvero divertente. E Philip Glass suonava per la prima volta con l'intera orchestra su un molo diverso da quello dove eravamo e dove si trovava il pubblico che poteva ascoltarlo solo da lontano, creando un certo ritardo nel suono. Philip - che per me è un cugino perché mio marito era suo cugino - aveva preso i fili elettrici dai lampioni pubblici e li aveva infilati dentro una di quelle meravigliose prese newyorkesi ad alto voltaggio che possono mandarti all'inferno in quattro secondi e così siamo riusciti a portar giù illegalmente tutta l'elettricità che serviva per quel concerto sull'altro molo. Quelli di voi che conoscono Philip Glass sanno che la sua musica anche adesso è estremamente ripetitiva, ma certamente in quel momento, quando aveva appena iniziato, era davvero ripetitiva. Così ripetitiva che la potevo suonare perfino io - e in effetti suonai il violino per lui per circa un anno, finché non diventò troppo difficile. Comunque vi potete immaginare, sentire la sua musica che arriva dall'acqua fino a notte, con i fumi del maiale che arrostitisce che vi circondano e un gruppo di circa cento persone sul molo. C'erano anche un bel po' di collezionisti, anche se noi non lo sapevamo e pensavamo ci fossero solo amici, solo che alcuni erano - come dire - amici parecchio importanti. Venne Roberto Scull e anche il grande collezionista di Picasso, Victor Ganz. Tantissima gente aveva sentito parlare della mostra ed era venuta a New York per vedere cosa stava succedendo. Era strano: c'era Nonas, a cui sono molto legata, Oppenheim e un artista che ora lavora molto in Italia, George Trakas. Allora Trakas era sposato con Susie Rothenberg e non facevano altro che litigare tutto il tempo - penso che la loro rottura sia iniziata in quel momento. Lui era veramente insopportabile, ora è completamente zen, ma ai tempi era davvero insopportabile. Avevo deciso di inserire lui nella mostra e non Rothenberg perché lui aveva una barca e sembrava più logico perché avrebbe potuto fare un'opera sull'acqua - col senno di poi me ne sono molto pentita. Vediamo ancora qualche immagine. Il mio obiettivo non è darvi una visione immersiva minuto per minuto, ma volevo mostrarvi come succedevano le cose e come apparivano a quel tempo. Per noi era bellissimo.

Jeffrey Lew, un artista che non vive più a New York e che in realtà non parla più con un newyorkese da 25 anni, aveva ottenuto questo edificio in maniera, diciamo, discutibile se non proprio illegale. Lui diceva di averlo vinto a poker, qualcuno diceva che era entrato in un gran giro di droga. In ogni caso, la

parte bassa dell'edificio era occupato dagli Hell's Angels di cui Jeffrey voleva disfarsi ma ovviamente non voleva farlo lui, voleva che qualcuno lo facesse al suo posto. Quindi quello che fece fu aprire una galleria e rigirare la cosa agli artisti. Disse loro che se volevano esporre dovevano rivendicare lo spazio della galleria agli Hell's Angels, che è una delle idee più pratiche che davvero si possano immaginare: chiedere a questi artisti disperatamente bisognosi di mostre se dovevano andare a casa a mani vuote o affrontare i motociclisti. Ovviamente affrontarono i motociclisti. Così 112 Green Street aprì contemporaneamente o appena prima rispetto alla Clocktower e per qualche anno questi due spazi funzionarono come delle specie di termini di paragone. Marco (De Michelis) dovrebbe essere molto interessato perché erano per moltissimi versi due modelli completamente opposti. 112 Green Street era gestita da artisti ed era praticamente un monumento all'amore degli artisti per l'installazione, ma anche all'avidità degli artisti. Era una specie di club privato da cui tutti gli altri venivano esclusi, perché la cosa bella di far parte di una cerchia è proprio escludere gli altri. È ovvio che nel momento in cui gestisci una galleria devi fare delle scelte, ma qui si trattava di esclusione sociale oltre che artistica - anche se loro ovviamente sostenevano che fosse solo esclusione artistica. Quello che invece gestivo io non era un club, ne parlavamo tutto il tempo. Io non sono un'artista e gestivo un posto in cui poteva rientrare gente proveniente da un gruppo e gente proveniente da un altro. Questi erano i miei principi ed è quello che continuo a fare. Per tutta la vita non ho fatto altro che incontrare nuovi amici e trovare modi per inserirli in una mostra.

Proseguendo, questa era la Clocktower che aprì nel 1972. La prima mostra era una collettiva e non era una mostra importante - tutte le mostre importanti che ho fatto erano personali. La torre della Clocktower era una buona alternativa a 10 Bleeker Street, che invece stava al piano terra. La torre era mia, ero l'unica che poteva andarci e potevo farlo in ogni momento perché l'orologio si era fermato. E poi ovunque c'erano gli artisti che conducevano workshop o lavoravano da qualche parte o in quel momento erano esposti in qualche mostra. Abbiamo una fotografia che abbiamo fatto quest'anno con tutti gli artisti che ci sono ora e dopo ve la farò vedere. Con questi artisti ho curato la mostra *Artists make Toys (Gli artisti costruiscono giocattoli)* che ho pensato allo scopo di contraddire l'idea che il minimalismo debba per forza essere serio. Per tutti è stata quindi l'opportunità di dire "ok oggi possiamo non essere seri perché tanto stiamo costruendo giocattoli". Ovviamente molti dei giochi inventati dagli artisti minimalisti erano piuttosto cupi, ma ce n'erano anche di divertenti. Ci fu anche uno scandalo perché Hannah Wilke fece un poster con Claes Oldenburg di lei nuda bellissima in una posizione tipo odalisca con dietro Claes che la guarda con le braccia incrociate. La battuta stava nella combinazione con il titolo che rimandava all'idea femminista che gli uomini scultori considerassero le artiste più come giocattoli che come colleghe. A me faceva ridere anche se ovviamente è vero. In ogni caso pensavo che fosse un poster molto divertente. Claes Oldenburg invece non la pensava così, anzi disse che era imbarazzante e sviliva la sua dignità e me li fece distruggere tutti. A causa di questo scandalo la mostra diventò molto famosa anche perché, ovviamente, tutti tenemmo una copia del poster e Hannah ne tenne due.

Vediamo invece qualcosa di diverso: questa è la famosa installazione di Colette che costruì un'enorme stanza all'interno della Clocktower ricoperta di seta in cui lei stava sdraiata completamente nuda. La scena era molto carina, molto romantica, eccetto che lei avrebbe voluto degli uccelli veri da far volare tutto intorno. Voi sapete che gli uccelli sono bellissimi nei filmati e nei dipinti ma sono terribili nelle installazioni dal vero perché volano ovunque cercando di uscire dalle finestre e cagano dappertutto. Quindi non c'erano uccelli ma avrebbero dovuto esserci.

Abbiamo ospitato moltissime performance alla Clocktower e continuiamo a farlo. Questo invece era un altro edificio, completamente diverso. Anche lui di 10.000 piedi quadrati e il motivo per cui lo scelsi era che volevo giocare un po' con l'idea di performance. Erano i primi anni in cui la performance era arrivata sulla scena artistica di New York con i ballerini della Judson Church e Yvonne Rainer e tutti i punti di riferimento di questa corrente insieme ai musicisti e agli scultori con cui lavoravano (i musicisti e gli scultori normalmente erano uomini). Quindi io presi questo magazzino per darlo agli artisti che potevano usarlo per tre giorni e poi in un giorno solo fare la performance vera e propria, con una struttura molto simile a un workshop. Normalmente in quel periodo a New York le gallerie facevano una mostra e poi al momento di smontarla davano agli artisti tre ore per fare la performance. Di conseguenza, tutto quello che vedevamo era appena

abbozzato e io volevo avere l'opportunità di esaminare meglio questo genere e capire cosa sarebbe successo a New York se la performance avesse avuto un'opportunità (e ovviamente questa non poteva arrivare dal teatro). Molta della precocissima ossatura della performance stava in quei nove artisti che hanno occupato Idea Warehouse (Magazzino delle idee) e in quello che è avvenuto lì dentro. È davvero incredibile quello che le persone facevano quando veniva data loro questa opportunità, quando ci penso io stessa sono scioccata.

L'ultimo a essere ospitato fu un artista molto eccentrico chiamato Charlemagne Palestine. Già di suo aveva parecchie stranezze: suonava solo uno specifico pianoforte e solo a condizione di avere una scorta infinita di armagnac della sua marca preferita, aveva un orsetto di peluche che teneva sempre sul piano e una serie di fidanzate. Quindi pianificò la sua bellissima performance all'Idea Warehouse insieme alla sua ragazza - performance forse nemmeno troppo interessante ma sicuramente di grande impatto visivo. Aveva fatto calchi di gesso del suo corpo nudo e di quello della sua ragazza nuda entrambi inginocchiati. L'idea è che ci fossero cinquanta o sessanta di queste coppie di calchi di gesso e che il magazzino fosse tutto al buio con solo una luce su ogni coppia - che come dicevo era formata dai due calchi inginocchiati in una posizione che in un giornale porno sarebbe definita "a pecorina". Ci sarebbe quindi stato solo un lungo filo con appesa una lampadina su ogni coppia e sullo sfondo il piano con sopra l'armagnac e l'orsetto e poi dietro il pubblico. Gli servi un mese per preparare tutto ed era eccitatissimo - questa è davvero una bella storia. Dunque: siamo tutti in fibrillazione e sono previste circa cinquecento persone. Leo Castelli aveva persino dato i soldi per un bagno in modo che questa performance ne avesse uno, dato che era rimasto sconvolto dal non poterci andare durante il concerto di Philip Glass. Mi disse: "I soldi te li do io, chiamalo il bagno di Leo Castelli" e tutti quanti apprezzarono molto. Così, la notte prima della performance, Charlemagne è nel suo appartamento a guardare la tv con la sua ragazza e guarda un film chiamato *The Bible* in cui recita Charlton Heston. Nel bel mezzo del film Charlton esce dal film, si volta verso Charlemagne e dice: "Charlemagne, Charlemagne devi andare subito alla Idea Warehouse." e poi ritorna al suo film. Allora Charlemagne pensa che si tratti di un errore e non fa niente. Così Charlton si volta di nuovo e gli dice "Charlemagne, Charlemagne è di assoluta importanza che tu vada alla Idea Warehouse subito!". Quindi Charlemagne chiede alla fidanzata: "Ma tu hai sentito qualcosa?" e lei: "Sì, Charlton sta parlando con noi" e aggiunge "ma forse non dovremmo fidarci. Alla fine a lui cosa interessa della Idea Warehouse?" ma poi Charlemagne lo sente dire "Dio vuole che tu vada immediatamente alla Idea Warehouse" e in quel momento capisce che deve andare davvero. Da ragazzino, infatti, Charlemagne era stato cresciuto ed educato come cantante nella sinagoga e aveva una voce splendida, perfettamente intonata, quindi se Dio gli chiedeva di andare lui doveva andare per forza. Quindi esce dal suo appartamento - che non era molto distante - va per strada e quello che vede sono tantissime autopompe che circondano l'Idea Warehouse, pompieri che vanno su e giù dal tetto con le scale. Quello che credo sia successo - ma non lo direi mai negli Stati Uniti perché avrei paura di essere denunciata - è che Charlemagne abbia lasciato le luci accese e che qualcosa sia andato storto, un cavo si è bruciato ed è scoppiato l'incendio. L'incendio non era grande, ma quando arrivarono i pompieri e videro tutti questi calchi bianchi di gesso pensarono che fossero morte almeno sessanta persone e chiamarono rinforzi e da lì a poco tutti i pompieri di New York erano davanti all'Idea Warehouse e cominciarono a cercare di salvare le persone gettandole fuori dalla finestra. Nel momento in cui provarono a sollevarle, però, si accorsero che non erano persone ma calchi di gesso. Suppongo che abbiano creduto di aver scoperto un gigantesco culto sessuale segreto.

Quindi Charlemagne mi chiama e mi dice che Charlton Heston gli ha detto di andare alla Warehouse ed è molto importante che venga anche io, ma che ora lui mi deve lasciare perché deve proprio andare. Quindi io arrivo di corsa e trovo Charlemagne che si nasconde con il telefono e l'edificio in fiamme e penso "Mio Dio questa è la fine della Idea Warehouse e nessuno deve sapere che ho qualcosa a che fare con questa faccenda o non troverò mai più un lavoro". Appena tutti i pompieri se ne sono andati, noi entriamo per cercare di alterare le prove per gli investigatori che sarebbero arrivati e ci mettiamo d'accordo sulla storia che doveva essere entrato un ratto che aveva mangiato qualche filo e aveva fatto saltare il sistema elettrico e bruciare tutto. Questa era la nostra versione ufficiale, ma sapevo che Charlemagne non sarebbe mai stato capace di sostenerla in tribunale perché non era bravo a dire bugie. Era un bugiardo, ma non un bravo bugiardo, non riusciva nemmeno a

Era un bugiardo, ma non un bravo bugiardo, non riusciva nemmeno a ricordarsi la sua stessa vita. Quindi quello che ho fatto è stato comprare a Charlemagne un biglietto di sola andata per la Svizzera e il giorno seguente la Idea Warehouse aveva chiuso e lui era diventato un artista svizzero. Ha poi trovato una donna svizzera che possedeva una fabbrica di orsetti di peluche. Un incontro voluto da Dio. Ed è stato un artista felice e di successo per tutti questi anni, solo recentemente tornato a casa in America.

Questa invece è PS1, nata nel 1976. Dopo aver avuto così tanti edifici temporanei, ho deciso di trasferirmi in un edificio permanente e provare a vedere cosa riuscivo a combinare nel mondo degli adulti dove paghi l'elettricità, qualcuno che apra e chiuda l'edificio e magari perfino un'assicurazione. E quella modalità da guerriglia degli spazi alternativi a cui mi sono dedicata per i primi sei anni della mia vita a New York si è trasformata in qualcosa di diverso. C'erano un sacco di persone che volevano rimanere nel mondo nomade della guerriglia e solo io volevo fare questa cosa, ma mi sono innamorata di questo edificio.

Era un edificio gigantesco, grande come due volte una scuola normale ed era stato costruito da un politico fuori di testa - cosa che non si può dire in questo Paese perché qui tutti i politici sono fuori di testa - ma, in ogni caso, questo era davvero pazzo, si chiamava Long John Silver e aveva delle foto dell'Europa che continuava a mostrare agli architetti perché voleva che il palazzo assomigliasse a quelli che aveva visto in Europa. Questo fu il primo, lo presi nel 1976: non aveva esattamente un tetto e non c'erano l'acqua e l'elettricità, cosa abbastanza normale per me. Quindi dovemmo tappezzare in qualche modo il soffitto, l'ufficio lo piazzammo nella tavola calda dall'altra parte della strada da dove prendevamo anche telefono e acqua. Così è come andato il primo anno di PS1. La mostra inaugurale si chiamava *Rooms* con cento artisti fra cui Walter De Maria, che difficilmente si vedeva in giro, Robert Ryman ecc. Il nostro obiettivo era capire cosa poteva funzionare con l'installazione. La pittura funziona con l'installazione? E se sì, deve andare direttamente a muro o deve essere incorniciata?

Questa è l'opera che Gordon Matta Clark fece per quell'occasione e divenne così famosa che fu riproposta da molti altri musei. Consisteva nel riportare una porta sul pavimento e poi far scendere quella stessa porta per quattro piani. Abbiamo riproposto quest'opera moltissime volte e io la rifaccio ogni volta che ne ho l'occasione. La mia specialità è *The Dumpster*, ma anche con questa sono molto brava. Gordon ha ancora un suo amico che lavorava con lui e che gira per le istituzioni quando qualcuno rifà una sua opera.

Durante i miei anni a PS1 - cioè dal 1976 al 2008 - si sono tenute migliaia di mostre. L'edificio era immenso e non ero solo io, ma eravamo in tantissimi a organizzare. Era soprattutto curatori e artisti provenienti dall'Europa, perché quando arrivavano a New York, a PS1 potevano trovare una casa e la possibilità di organizzare una mostra in cui credevano. Non avevamo i principi organizzativi di un museo e soprattutto non avevamo soldi, ma abbiamo sempre avuto e abbiamo ancora un'ottima commissione.

Ho pensato che vi sarebbe potuto piacere vedere la mostra di Michelangelo (Pistoletto) dell' '88. Avevo già fatto una mostra con lui alla Clocktower che però era stata chiusa dal Ministero della Sanità perché consisteva in una pila di ossa che non erano perfettamente pulite quindi il Ministero della Sanità arrivò per un'ispezione e chiuse la mostra. Michelangelo era così orgoglioso perché il Ministero della Sanità non aveva mai chiuso una mostra a nessuno. Uno scandalo. Ma la mostra era bellissima e divenne un fantastico libro. In tutti questi anni io e Michelangelo abbiamo mantenuto uno splendido rapporto e lui mi ha sempre dato degli ottimi consigli.

Ora invece vi farò vedere alcune personali tenute a PS1 di cui vado particolarmente fiera. Questa è la mostra di John Wesley. Voi probabilmente lo conoscete perché Germano (Celant) ha organizzato una mostra meravigliosa su di lui un paio di anni fa. Questa che vi mostro, però, risale al 2000, in un periodo in cui era completamente dimenticato anche se era (ed è) un pittore bravissimo, grande amico di Donald Judd e di tutto il gruppo dei minimalisti, anche se non è mai davvero riuscito a raggiungere quel mondo dell'arte in cui girano i soldi. Ma ha un posto enorme dove esporre a Marfa, Texas, che gli ha fatto costruire Donald Judd e che è perfetto. Comunque Wesley è molto rispettato da tutti gli artisti e anche questa mostra era molto attesa.

Ora invece vi mostro una delle ultime mostre che ho fatto a PS1. Normalmente - e con normalmente intendo il 99% delle volte - lavoro con

artisti vivi perché è quello che mi piace e perché penso che organizzare una mostra discutendone con l'artista sia molto più divertente che sistemare delle cose in una stanza. Quindi ci sono principalmente due motivi per cui ho deciso di lavorare con le opere di Gino (De Dominicis) dopo la sua morte: uno è che, appunto, era morto, perché il Gino vivo comportava un quantitativo allucinante di problemi, così tanti che era impossibile pensare di organizzare una mostra. Il secondo motivo, invece, è che era un artista che i newyorkesi dovevano vedere, perché, come per Pistoletto, non l'avevano mai visto, ne avevano solo sentito parlare. Lo conoscevano solo gli artisti e lo conoscevano come un italiano misterioso che indossava sempre un grande mantello e aveva grandi baffi e spesso saltava giù dalle finestre e nessuno sapeva bene perché. Diciamoci pure che era parecchio bizzarro. Un altro motivo ancora era che lo stesso Gino voleva fare una mostra a PS1 e avevamo passato molto tempo a organizzarla, esaminare i suoi disegni, pianificare le stanze, capire quali opere sarebbero andate bene. Lui voleva portare un pezzo con una porta in cui infilavi il braccio e non lo vedevi più e un'altra stanza piena di trucchi magici, cose del genere. Quello che successe però è che morì lasciando tutti i suoi disegni. Ma molti anni dopo, grazie alla nostra amica e amministratrice Rosa Sandretto siamo riusciti ad ottenere le opere principali per questa mostra, che realmente pongono degli interrogativi sul rapporto fra pittura e installazione. Se avete visto l'installazione di Roma (che io non ho visto) e quella di PS1 - a cui Laura Cherubini ha lavorato così duramente - avrete capito come queste due mostre abbiano provato che la pittura può essere anche installazione. Almeno questo è quello che abbiamo pensato noi.

Andando avanti volevo mostrarvi chi c'è oggi alla Clocktower. Ho lasciato PS1 un anno e mezzo, quasi due anni fa e sono tornata al mio vecchio paradiso, la Clocktower. Lì ho dato vita a una stazione radio che usa la torre come base per il broadcasting. Il ritorno aveva per me qualcosa di mitico. Non mi sembrava vero poter stare nuovamente nello stesso ufficio che avevo nel 1972, anche se leggermente diverso - mi è successa quella cosa che succede nei sogni in cui le cose sono più belle di come sono nella realtà, i libri migliori di quelli che hai, perfino il mobilio migliore di quello reale. Ma era lo stesso ufficio ed ero così contenta di essere tornata lì.

Alla Clocktower abbiamo circa dieci sale dalla più piccola alla più grande, alcune adatte al suono, altre no e tutto il tempo avvengono ogni sorta di progetti. Questa è la mostra con James Franco che fu un grandissimo successo anche secondo i miei maggiori critici. Io penso che fosse una mostra stupenda e questa primavera sarà in Germania, a Berlino. Si diceva anche che dovesse arrivare in Italia e addirittura essere invitata a Venezia, quindi penso che presto potreste sentire parlare di James Franco non solo per i suoi film ma anche per la sua arte. E anche se è una famosa star del cinema, come artista è ancora molto giovane e questa è la sua prima mostra. Questi sono i pezzi su cui ha lavorato. Per me che ero appena tornata alla Clocktower, che stavo facendo la mia prima mostra personale lì dopo tanto tempo, lavorare con un artista giovane (nel senso che alla sua prima mostra, anche se da tanto tempo lavora nel cinema) è stato meraviglioso: era come se fossimo entrambi di nuovo vergini, entrambi tornati indietro nel tempo e nello spazio, come se fossimo dentro a un film di viaggi nel tempo. Abbiamo riso molto di questo.

Mi piacerebbe adesso condividere con voi qualsiasi cosa vogliate, se avete qualche domanda. Sono davvero orgogliosa di essere stata invitata qui e di essere inclusa nella lista di persone a cui avete pensato. Mi rende davvero felice e questo è quello che sento stando qui.

Paola Nicolin: Grazie mille Alanna, è stato davvero interessante. Abbiamo cominciato dicendo che sei un'organizzatrice di mostre, ma già tramite questa breve presentazione abbiamo capito che non si tratta semplicemente di questo. Ora però aprirei la discussione con il pubblico.

Domanda dal pubblico: Alanna, non hai parlato della relazione fra il PS1 e il MoMA. Come è successo? Come funziona?

Domanda dal pubblico: Aggiungo la mia domanda, che è molto simile. Ho lavorato in PS1 per circa un anno nel 2005 durante un tirocinio esteso. Mi sono occupata della mostra *Into me/Out of me*. Quello che ho sempre pensato a PS1 e quello che secondo me lo rende unico, è l'essere uno spazio espositivo un po' fuori dagli schemi. Dopo dieci anni di affiliazione col MoMA, ora che hai un punto di vista esterno vorrei un tuo parere riguardo all'evoluzione di PS1 in questi anni e se pensi che nel futuro possa continuare

con lo stesso spirito.

Alanna Heiss: Queste domande in realtà riguardano una parte così intima della mia vita che non posso proprio dire di riuscire a mantenere una distanza critica. Sono più che di parte, sono praticamente sommersa dai miei pensieri. Sono stata io quella che ha voluto esplorare la fusione con il MoMA, come una specie di fine del periodo degli spazi alternativi. In quel momento mi sembrava che quel tipo di alternativa si stesse ingrigendo o che comunque non avesse più bisogno di me. E così cominciai a pensare alla relazione fra un luogo gigantesco meraviglia e sciatto come PS1, che aveva ospitato migliaia di persone diverse con idee artisticamente e politicamente molto distanti, e luoghi molto differenti come il New Museum, che non solo aveva uno spazio espositivo molto piccolo, ma anche una posizione politica estremamente seria e coerente. Marcia (Tucker) voleva seguire con precisione un programma che lei credeva sarebbe stato in grado di far emergere le opere più importanti della sua generazione. E questa è una visione da museo - un museo piccolo e radicale in questo caso - e il mio non era un museo. Era piuttosto un luogo dove cercavamo di mettere insieme molte cose diverse nel miglior modo possibile. Eravamo fanatici creatori di mostre. Ma c'erano tantissime persone diverse che lavoravano ed esponevano lì dentro, quindi in un punto potevi vedere una posizione e in un altro una posizione completamente diversa. E anche se avrei voluto fare ancora moltissime altre cose a PS1, pensai che era arrivato il momento di confrontarsi con il museo reale e vedere se era possibile, dopo quarant'anni, che le idee fossero maturate in un modo accettabile per entrambi. Per me si trattava di un enorme esperimento e di un'enorme sfida. Intanto pensavo che potesse essere anche un buon modo per preparare la mia uscita: quando si ha il ruolo di fondatore è sempre un problema trovare qualcuno che possa prendere il proprio posto e mi sembrava che il MoMA potesse dare alla nostra realtà quella stessa prospettiva a lungo termine che aveva dato alla sua collezione. Molte delle persone che avevano lavorato con me passarono al MoMA e tanti dei loro amministratori erano prima amministratori di PS1.

C'era quindi una certa familiarità, e PS1 era - odio dirlo perché è degradante, ma è così - una sorta di cucciolo, una specie di mascotte per un gruppo di persone che prendeva il nome di International Council. Queste persone non erano burocrati ma collezionisti che vengono da tutto il mondo e amano sperimentare, andare alle feste e visitare posti. Fin dal primo momento in cui sono entrati a PS1 se ne sono innamorati e l'hanno sostenuto con la loro conoscenza di musei e collezioni in tutto il mondo. Fondamentalmente c'era una differenza radicale di struttura, che penso sia quella a cui ti riferisci. Il MoMA ha seicento dipendenti, settecento contando anche le persone che si occupano di conservazione e documentazione. Hanno una struttura curatoriale di duecento o trecento persone e che è organizzata gerarchicamente fino al gradino più basso, che mi pare sia l'assistente dello stagista. E poi so, ad esempio, che c'è un lavoro più importante, superiore a quello di circa tre o quattro posizioni che è lo stagista per un anno e hanno proprio una targhetta con scritto "stagista per un anno" e sopra quella c'è un'altra posizione che si chiama stagista pagato, anche quella con la sua targhetta. Quindi ogni cosa al MoMA è organizzata perché tu sappia chi detiene il potere e a chi fare riferimento, in modo che in alcun modo tu debba perdere tempo a parlare con Marco che è il direttore della sezione di fotografia se tu sei uno scultore, e la stessa cosa accade per i collezionisti. Il MoMA è insomma un immenso e ricchissimo museo intensamente interattivo ma gerarchicamente strutturato e ha la più bella collezione del mondo. Questo è ancora più evidente se andate a New York in questi giorni a vedere la mostra di pittura astratta che hanno realizzato semplicemente aprendo un paio di armadi e scegliendo quello che già avevano. E così hanno fatto una mostra magnifica, la più bella mostra di pittura astratta del mondo.

Comunque, hanno moltissimi artisti storici importanti, ma la loro sezione contemporanea non è molto vitale. Loro pensano di sì, ma non è vero e per l'arte contemporanea non sono considerati importanti come gli altri musei. Quando io e Glenn (Lowry) abbiamo cominciato a studiare questa situazione lui mi ha detto "non chiuderemo la sezione contemporanea del MoMA per rendere PS1 l'unica parte dedicata al contemporaneo", che forse sarebbe stata una cosa logica da fare. Ma lui sosteneva "non lo farò. Non voglio disintegrare il sogno della ricerca sulla contemporaneità. PS1 sarà semplicemente qualcos'altro". Quindi passammo gli otto anni successivi a cercare di capire cosa fosse "qualcos'altro" e non so se ci siamo davvero mai riusciti. Provammo con la parola *laboratorio* (*laboratory*) che però suona terribilmente simile a *lavatoio* (*lavatory*). Quindi nelle riunioni, quando in una stanza c'erano circa novanta curatori e io dicevo "PS1 sta procedendo con la

sua attività di laboratorio” sentivo dal fondo della sala i curatori più anziani che urlavano: “lavatoio? Perché parla di un lavatoio adesso?” Quindi evidentemente c’erano molti problemi ma sono successe anche cose parecchio divertenti. Fra queste, le nostre collaborazioni sull’architettura, sui film, sull’educazione. Ed era tutto molto tranquillo, perché non si trattava di cose importanti. Ma alla fine alcuni di questi argomenti sono diventati di grande interesse, come il film che ora è uno dei medium più usati in tutti i musei e gli artisti contemporanei lo usano continuamente. E tutte queste collaborazioni costruirono come dei ponti che andavano avanti e indietro tra il MoMA e PS1 e diventarono ponti anche per il nostro team. Noi eravamo diciassette in totale se non si contano i custodi, che erano una ventina ma lavoravano a turni. Ma anche se eravamo così pochi volevamo partecipare a tutti gli incontri, quindi ci dividemmo per non doverne saltare nemmeno uno. Io seguivo il marketing perché mi piaceva, qualcuno seguiva il design perché era appassionato di design. Io avevo preso anche il retail perché mi sembrava che potesse essere divertente e così divisi andavamo al museo e partecipavamo a un incontro e poi un altro e poi un altro e poi un altro e poi un altro, ma ce n’erano veramente troppi e abbiamo capito che non potevamo farli tutti e che dovevamo trovare un’altra strategia. Unire queste due organizzazioni era la cosa che speravo davvero di riuscire a fare e non so se ci sono riuscita. Ma credo che quello che io e Glenn abbiamo fatto è stato creare una piattaforma in cui altri possano raggiungere questo scopo. E io sono davvero contenta che Klaus (Biesenbach) sia ora direttore di PS1. Mi sembra che Klaus, passando da PS1 al MoMA e diventando a tutti gli effetti un dipendente del museo - nonostante abbia realizzato questa mostra, *Inside Me/Out of me* che è una delle cose più rivoltanti che io abbia visto in tutta la mia vita. Nemmeno noi riuscivamo a guardarla e abbiamo dovuto assumere tantissime guardiane perché non c’era quasi nulla che si riuscisse a vedere senza vomitare, quindi avevamo bisogno di qualcuno all’ingresso di ogni sala che dicesse “sappia che entrando potrebbe sentirsi male” oppure “Signora non è consigliabile portare suo figlio qui dentro perché ci sono immagini poco adatte a lui” e così via. Ma anche se ha fatto quella mostra orribile noi l’abbiamo sempre sostenuto e quella divenne una mostra importante per il semplice fatto che era stata fatta a PS1. Non si trattava quindi di una piccola galleria con strane idee, ma di centoventi stanze piene di fotografie e performance decisamente esplicite. Quindi Klaus ha raggiunto una posizione al MoMA in cui aveva sempre più potere. Oggi è a capo di PS1 e vedremo se riuscirà a fare avanti e indietro fra queste due realtà. Penso che ci sia una concreta possibilità che vada molto bene.

Ho appena inaugurato una mostra al MoMA sugli screen test di Andy Warhol, che forse avete già visto a Berlino o da qualche altra parte e solo ora arrivano a New York. Entrando nella mostra si aveva davvero l’impressione di essere a PS1 e in molti mi dicevano “Sai che questa mostra potrebbe essere a PS1?” o “Questa stanza sembra una stanza del PS1!”. In sostanza, se ognuna delle istituzioni riesce a fare quasi una trasfusione di sangue nell’altra, si forma come una banca del sangue a cui si può attingere nel momento in cui si deve fare un’operazione - in questo caso una mostra. E se PS1 continua a fornire questo sangue e così fa anche il MoMA, allora possiamo mantenere la situazione interessante. Quindi la mia speranza è che funzioni. Questa è una risposta molto lunga alla tua domanda.

Non parlerò però adesso della Clocktower e del progetto della radio che mi permette di lavorare con giovanissimi a New York che hanno modi assurdi di fare arte. Penso invece sia importante discutere dell’argomento scelto da Marco che non so se sia già stato approfondito o sia il prossimo argomento, ma tocca una questione molto importante: qual è la Kunsthalle più bella del mondo? Sicuramente avrete invitato persone che possano rispondere a questa domanda o che hanno già contribuito a rispondere. Il grande cambiamento a cui ho assistito da quando ho cominciato a lavorare è che molti collezionisti e qualche artista sono stanchi del museo e dell’aspetto del museo. E soprattutto sono stanchi di sentirsi dire che non sono intelligenti quanto i curatori perché in questo momento davvero chiunque è più intelligente di un curatore, è una professione che è scesa veramente in basso e per questo preferisco usare la parola *produttore*, che mi sembra più rispettabile. Comunque, credo che molti collezionisti stiano dando vita a progetti personali e stiano trovando il modo di esporre le proprie cose, che sia in una rivista o in qualsiasi altro contesto. In molti sono sempre più interessati a organizzare tutto quello che hanno e ad aprirlo al pubblico. Ovviamente, i collezionisti sono la spina dorsale dei musei americani e non si può pensare di gestire un museo o una collezione senza avere alle spalle un gruppo di individui eccentrici e straordinari. Ma negli Stati Uniti questa situazione sta cambiando e mi chiedo se in qualche modo sia a causa

dell'influenza dell'Europa.

Schaffhausen ha avuto un impatto incredibile sul modo in cui io concepivo i musei. Ci andavo sempre e ancora oggi la uso come riferimento. Per me quella era la più bella Kunsthalle del mondo. Il posto aveva un'installazione fissa, che non veniva mai cambiata quindi ovviamente non mi interessava per le mostre ma per il suo aspetto.

Penso a persone come i Sandretto. Loro non sono certo interessati a costruire un monumento di loro stessi. Sembra piuttosto che vogliano dirigere le loro energie verso diverse attività che attraversano il campo culturale, una volta può essere in Spagna, una volta in Sud America, una volta in Inghilterra. A questo punto, mi sembra di riconoscere due gruppi: quelli che sono interessati a dare vita al proprio museo o spazio espositivo, pensando quindi anche a tutta la parte architettonica, e le persone che sono così dedicate alle nuove forme di arte da supportare gli artisti indipendentemente dal veicolo che essi decidono di utilizzare. E poi ci sono quelli che si attengono al metodo classico e vogliono ancora far parte della vecchia scena museale legata al Museum of Modern Art o al Metropolitan Museum. I musei europei sono sempre stati molto più forti perché possono contare sul supporto statale e quindi mantenere un apparato democratico. Non sono costretti a prostrarsi davanti ai ricchi chiedendo "la prego, la prego supporti il Metropolitan Museum, per favore!". Ma i direttori dei musei europei si troveranno ad affrontare una situazione molto interessante quando, come sta già accadendo, i budget verranno tagliati dappertutto. Come si comporteranno? Cominceranno a lavorare con artisti più giovani? Si chiuderanno nelle collezioni che hanno già? Diventeranno più democratici? Non ne ho idea ma penso che questo sia fondamentale per rispondere alla vostra domanda sulla Kunsthalle più bella del mondo, che è un'utopia, non necessariamente legata a un edificio. Ora non penso possano esserci altre domande.

Paola Nicolin: Potremmo veramente stare qui ore a discutere della Kunsthalle, ma anche del rapporto fra le tue mostre e il nuovo progetto della radio nella Clocktower, ma temo che non abbiamo più tempo, anche guardando alle facce delle persone. Quindi io ti ringrazio davvero tanto per tutte queste storie che ci hai raccontato e spero che tornerai presto.

Alanna Heiss: E io spero davvero che mi inviterete di nuovo.

Alanna Heiss

Alanna Heiss (1943, Louisville) è fondatrice ed ex direttrice di PS1 e attuale direttrice di *AIR – Art International Radio*, da lei fondata nel 2004. Nel 1971 ha dato vita al *The Institute for Art and Urban Resources*, dedicato alla creazione di installazioni in edifici inutilizzati di New York. I suoi progetti hanno coinvolto le figure di riferimento di quella generazione: Richard Serra, Walter De Maria, Richard Nonas, Gordon Matta Clark, Jene Highstein, Sol Lewitt, Hannah Wilke, Philip Glass, Jeffrey Lew, Yvonne Rainer. In seguito a una serie di mostre e progetti come *Underneath the Brooklyn Bridge* (1971) o la *Idea Warehouse* (1975), l'attività si concretizza in spazi permanenti come la *Clocktower* (1972) e il famoso PS1, inaugurato nel 1976 con la collettiva *Rooms*. Alanna Heiss ha curato e organizzato più di 700 mostre, per la maggior parte tenutesi presso PS1. Era fra i curatori della Biennale di Parigi del 1985 e ha curato il padiglione americano nella Biennale di Venezia del 1986.

Fondazione Antonio Ratti
Villa Sucota, Via per Cernobbio 19
Como, Italia

info@fondazioneratti.org
+39 031 3384976
fondazioneratti.org

Soundcloud Instagram
Facebook Vimeo

Rewind

Il periodo di chiusura temporanea è stato per la Fondazione Antonio Ratti l'occasione per rendere attivo il proprio archivio. Nel corso dei suoi trentacinque anni di attività, la FAR ha promosso numerosi incontri, conferenze, workshop, seminari e pubblicazioni, invitando alla riflessione esperti di ambiti diversi, dall'arte contemporanea alla storia del tessuto, dall'antropologia alla letteratura fino alla cultura d'impresa.

Il progetto *Rewind* ha come scopo la diffusione e la condivisione di questa straordinaria risorsa. Il materiale selezionato, presentato con cadenza bisettimanale, spazia fra periodi e discipline diverse, offrendo una nuova prospettiva su tematiche e idee ancora attuali.

Guardare indietro, ri-ascoltare, re-imparare diventano così strategie per andare avanti e l'archivio si attiva come strumento fondamentale per immaginarsi nel futuro.