

**REWIND**

**011**

Allan Kaprow

Soltanto fare

Fondazione Antonio Ratti  
Archivio 05.07.1997

*Allan Kaprow:* Buongiorno a tutti. Per prima cosa, vorrei parlare in modo piuttosto informale di quelli che chiamerei i miei inizi. Quando ero un'adolescente, la mia ambizione artistica si stava solo formando, ma ben presto ho sviluppato l'idea di voler essere l'artista più moderno mai vissuto. Era l'epoca del grande modernismo, non come adesso. Presto mi fu chiarissimo che per essere l'artista più moderno mai vissuto dovevo sapere cosa fosse il modernismo. Ci voleva un po' di studio, quindi sono diventato uno studente di filosofia e di storia dell'arte. E, naturalmente, ho capito presto che la definizione di modernismo è molto flessibile, così come la parola "formalismo" significava cose diverse per gli occidentali e per una persona che viveva in Unione Sovietica negli anni Trenta. Quindi, senza scendere troppo nei dettagli, posso dire che la mia definizione di modernismo è presto diventata "tutto ciò che non assomiglia a nessun tipo di arte". È un paradosso, non una contraddizione.

Così, ho iniziato a sperimentare facendo i primi passi di transizione dal mondo della galleria, del museo e dell'esposizione alla vita quotidiana. Ho quindi condotto le prime prove dei miei esperimenti negli stessi ambienti e negli stessi spazi dei miei colleghi artisti, ovvero le gallerie, i loft, i musei, i giardini dei musei, che facevano tutti parte dei dispositivi di inquadramento della tradizione artistica. Quindi l'unica effettiva differenza tra l'arte tradizionale e ciò che facevo stava in ciò che si trovava nelle gallerie o nei musei o nei loft piuttosto che nei dispositivi di inquadramento. In altre parole: la cornice contestuale rimaneva costante, ma il contenuto cambiava.

Vorrei quindi condividere con voi alcuni esempi di quel periodo, che va dagli anni Cinquanta fino ai primi anni Sessanta circa. Ciò che vedete qui sono quelli che io chiamo pannelli riarrangiabili. Ognuno di questi pannelli era un modulo che, con una o due eccezioni, poteva essere spostato a sinistra o a destra. Il primo, il secondo o il terzo o il quinto, poteva essere girato in orizzontale, posizionato in un angolo o a formare una specie di chiosco. Questa flessibilità dei componenti era una novità fondamentale rispetto ai formati fissi della pittura di quei tempi. Quest'opera è stata realizzata tra l'inizio del 1957 e il 1958. Fu l'inizio di quella che oggi chiameremmo partecipazione pubblica. Per esempio, l'attuale proprietario, che vive a Bruxelles, l'ha posizionata in un angolo perché era l'unico posto che aveva in casa. E questo va benissimo, non era necessario che lo facessi io, l'artista. Chiunque poteva farlo. Si potrebbe dire che era un po' un'arte fai-da-te.

In questa orribile fotografia non si vede bene, ma il secondo e il terzo pannello da sinistra erano fatti di catrame e di foglie secche che avevo buttato sulle tele stese sul pavimento. Qualsiasi cosa aderisse al catrame faceva parte dell'opera. E l'idea era che ogni anno, quando la maggior parte delle foglie si ossidavano e cadevano a terra, si potevano rinnovare semplicemente raccogliendole in autunno e aggiungendole ogni qual volta il lavoro lo richiedeva. Quindi l'opera era destinata a cambiare sia strutturalmente che fisicamente. Inoltre, qui non si vede, ma c'è il secondo pannello da destra che è composto da specchi rotti. Quindi anche il tuo riflesso, completamente frammentato, era una parte o diventava parte dell'opera. Questo lavoro aveva anche un'altra parte mobile che in questa fotografia non si vede: una serie di luci rosse e bianche lampeggianti da inserire nella parte superiore, che potevano essere incluse o meno nella disposizione. In questa versione non le avevo messe, ma in altre l'ho fatto. In un'altra c'erano anche suoni prodotti da semplici circuiti elettrici, ma in questa no. E se guardate con attenzione vedrete che sul secondo, terzo e quarto pannello da destra c'è della frutta che è stata dipinta. In questa fotografia è quasi tutta finta. Ma in altre composizioni ho mescolato frutta vera e falsa e chiunque poteva avvicinarsi all'opera e prendere un frutto. Questo significa potrebbe essere considerato sia un intervento riduzionista che combinatorio. Così l'idea di toccare un'opera d'arte, mangiare un'opera d'arte e manipolare un'opera d'arte metteva in discussione, a quei tempi, tutti i truismi ereditati dalla tradizione artistica, per cui l'opera doveva essere un paradigma assoluto e, una volta terminata, non poteva essere toccata o alterata senza rovinarla.

Quindi il passo successivo del mio progetto fu naturalmente quello di eliminare le ultime vestigia dell'apparenza artistica diventando... spostandomi dal muro, perché l'opera veniva ancora fondamentalmente identificata con i muri. Avevo una teoria secondo la quale il formato delle arti visive era essenzialmente generato dall'architettura e dalla sua planarità. Quindi il passo è stato quello di allontanarsi dalle pareti e di entrare nello spazio di una stanza. Così in questo lavoro, che era simile a un labirinto pieno di passaggi su e giù attraverso stoffa e strutture di fili imbottite di carta che ti

sfiava il viso e il corpo, c'era l'idea di un'opera che ti circonda, in cui puoi entrare, piuttosto che qualcosa che puoi semplicemente guardare. Quindi, era arte che non si riusciva a guardare se non parzialmente, mentre la si viveva. Era arte che si poteva toccare e sentire e a volte annusare e a volte mangiare. Un altro modo di vederla è accorgersi che la cornice dell'immagine, che conteneva la prima opera, non è più assoluta, è solo accidentale, come un'istantanea. È un frammento di una realtà in corso di svolgimento, la cui dimensione non può essere contenuta dalla fotografia.

Per tornare a quanto ho detto prima, anche se si trattava di una piccola galleria in una chiesa di New York, da qualsiasi punto di vista la si guardasse non si riusciva a capirlo e quindi, di fatto, il dispositivo di inquadramento della galleria con le sue pareti era solo un ricordo, ma era ancora lì, e questo generava un conflitto tra ciò che si vedeva e ciò che si conosceva. In altre parole, rimaneva la cornice, ma il contenuto cambiava. E il contenuto, qui, il contenuto fisico, era carta, filo, vecchi vestiti, tappeti rotti, pezzi di legno, tutte cose che normalmente non si identificano - o almeno non si identificavano a quei tempi - con l'arte. Il contenuto non era artistico, ma la cornice lo era ancora. Così sono arrivato alla conclusione che ciò che fondamentale definisce l'arte è il suo contesto o la sua cornice e la storia di quella cornice, non l'opera d'arte in sé. Possiamo dire anche che ogni opera d'arte parla in due momenti diversi. Il primo e principale discorso o conversazione è con la sua stessa storia. E la seconda, quella immediata, è la conversazione con il suo periodo storico o con gli artisti di quel particolare momento storico o ancora con le opere di quel momento. Credevo insomma che, in quel periodo, l'arte parlasse più con l'arte che con noi. È un'osservazione parentetica, ma è vero anche per quegli artisti più ingenui che pensano che il loro lavoro o quello che fanno come lavoro venga direttamente dal cuore. In realtà stanno inconsciamente continuando senza saperlo una conversazione con l'arte storicizzata.

Qui, nel cortile di una galleria di New York, ho riempito l'intero giardino di vecchie gomme e costruzioni di carta catramata che si infilavano in vari spazi, e l'idea era che chiunque potesse entrare in questo giardino e saltare e lanciare le gomme in giro e creare qualsiasi tipo di combinazione. Era quindi un intervento molto più fisico rispetto a quello dei pannelli.

Ora, lì si possono vedere alcune delle costruzioni di carta catramata. Averle lì non era il mio desiderio iniziale, ma questo non si capisce dalla fotografia. Ma il motivo - che alla fine mi è piaciuto - è stato che in questo giardino sul retro della galleria c'erano già delle sculture. Sculture di metallo di Brancusi e Henry Moore. Molto belle, ma non potevano essere spostate. Così le ho ricoperte di materiale da costruzione e di spago e la cosa ha funzionato perfettamente. Erano gli elementi stabili attorno ai quali io e il pubblico potevamo entrare, saltare e spostare la maggior parte delle gomme.

Ma nelle fotografie si può vedere la differenza tra me e il pubblico in questo ambiente - come l'ho chiamato. A quei tempi, forse non ci crederete, ma le gallerie attiravano gente ben vestita che indossava sempre un abito, o una cravatta. Non si poteva andare in galleria vestiti come facciamo oggi. Così finì che nessuno voleva saltare su quelle gomme sporche con i vestiti buoni. La gente veniva fuori con me e io li incitavo: "Ti prego, ti prego, ti prego, dai, dai, vai a giocare!" e loro andavano cercando di fare attenzione e alcuni cadevano ed io ero molto preoccupato di dover pagare le spese della lavanderia.

A quei tempi, a causa di questi cambiamenti nella mia carriera, iniziarono ad accadere ogni genere di cose. Una volta è arrivata in fretta e furia l'autorità sanitaria perché i vicini pensavano che ci fosse un odore che proveniva dai pneumatici. Sono arrivati i vigili del fuoco e mi hanno accusato di creare un pericolo di incendio. Io li ho sfidati a dare fuoco ai pneumatici con una sigaretta e loro, ovviamente, non ci sono riusciti. Ma queste erano critiche generali, le più grandi obiezioni provenivano dai miei amici artisti che avvertivano che stavo abbandonando la buona strada e che li stavo prendendo in giro. Naturalmente in un certo senso lo stavo facendo! Credo che il senso di sfida nei confronti dei colleghi fosse implicito, se non esplicito.

Ho scattato questa fotografia dal terzo o quarto piano dell'edificio della galleria perché volevo, in modo pedagogico, mostrare cosa avevo imparato da Jackson Pollock. Come dicevo anche in riferimento all'altro lavoro, quando sei all'interno di un ambiente e interagisci con esso, non riesci a vederlo se non sali in alto e lo guardi da lì. Se avessi potuto fotografare anche l'altro ambiente da lontano avrei potuto mostrarvi lo stesso complesso

miscuglio di frammenti e linee che diventano, in modo sempre più insistente, un campo energetico nella sua interezza piuttosto che la relazione di una parte con un'altra parte o con il tutto come avviene normalmente durante la lettura di un dipinto o di una scultura.

Quindi, a quel punto, avevo maturato qualche riserva sui limiti delle gallerie d'arte. Le gallerie d'arte presentavano un contenuto latente - se capite cosa intendo quando parlo di quello che esiste implicitamente in dialogo con la storia - e non solo delle semplici gomme o le azioni di qualcuno nel campo di pneumatici. Quella conversazione con la storia dell'arte era ancora lì perché esisteva all'interno del contesto della galleria che si doveva attraversare per recarsi sul retro. Non che io pensassi che la storia dell'arte e della cultura fosse una brutta storia. Non ero contrario all'arte, piuttosto potrei dire che stavo dalla parte di quella che chiamavo "vita", ma era qualcosa di ancora diverso: in quel momento pensavo che quella fosse la vera implicazione del modernismo.

Quindi, quello che vedete qui è un tentativo di creare, in un appartamento di New York, un ambiente che non stimolasse quella conversazione con la storia dell'arte. Ed ecco, qui vedete una foto delle due stanze che avevo costruito in questo appartamento. La prima presentava strisce di carta con scritte parole in caratteri maiuscoli che si potevano organizzare liberamente. Si poteva usare una pinzatrice per appenderle in qualsiasi modo. Tutto era pieno di parole. Attraverso la porticina sulla sinistra, si vede l'ingresso di un'altra stanza che era piena di gessetti colorati per bambini appesi con delle cordicelle alle pareti. Lì si potevano fare tutti graffiti che si voleva. C'era una stanza pubblica e una stanza privata e in ognuna c'erano dei giradischi con registrazioni di persone che urlavano e parlavano. Nella stanza privata più scura oltre ai graffiti c'erano giradischi con sussurri e pensieri intimi. Si può intravedere la custodia di uno dei giradischi, proprio lì, in basso a destra. In quella stanza ce n'erano tre. Se ne poteva suonare uno, due o tutti e tre insieme. Così a piacere si passava dal senso al nonsenso.

Volevo uscire dalla staticità degli ambienti e arrivare a qualcosa di molto più mobile, più transitorio. Non l'ho detto prima, ma nello stesso momento in cui lavoravo agli ambienti - che erano vestigia di mostre - facevo anche quello che ho chiamato *happenings*. Erano situazioni molto più dinamiche che prendevano vita in contesti differenti che a volte si prolungano per giorni e mi permettevano molta più flessibilità rispetto alla costruzione di ambienti.

Quello che vedete qui è un esempio: un happening di tre giorni nel sud della California in cui squadre di volontari, per la maggior parte giovani, si sono iscritti per lavorare - in momenti e giorni diversi - alla costruzione di enormi strutture di ghiaccio fatte di blocchi più o meno di questa grandezza. Questo è un esempio di costruzione in corso a metà giornata. A sinistra c'è una giovane donna che porta un sacco di sale che è stato usato come cemento per fissare i blocchi di ghiaccio l'uno all'altro altrimenti, con il caldo, si sarebbero sciolti molto velocemente e sarebbero caduti.

L'idea era quella di iniziare a giocare con il contesto e quindi costruire quindici strutture di ghiaccio tutte lunghe circa quindici metri per sette o otto di larghezza e sette o otto metri di altezza. Le strutture dovevano essere tutte di dimensioni identiche e costruite con il ghiaccio che veniva consegnato sul posto ma i luoghi e i contesti erano completamente diversi e scelti direttamente dai partecipanti, non da me. In altre parole, l'idea era di vedere cambiando contesto che effetto avrebbe avuto in termini fisici e culturali. Non era un'idea nuova perché per esempio il pittore Josef Albers aveva esperesso lo stesso interesse quando dipingeva prendendo un quadrato e cambiandone solo il colore, mentre il formato e la composizione rimanevano identici. Qui stavamo costruendo una struttura simile in quindici contesti diversi durante tre giorni. Ognuna, una volta completata, avrebbe potuto semplicemente sciogliersi e scomparire.

La costruzione veniva realizzata lasciando un lato aperto fino alla fine, in modo da poter sistemare nello stesso momento sia i blocchi all'interno sia quelli all'esterno. Ogni squadra era formata da circa dieci, quindici o sedici persone che lavoravano in orari differenti e che si trovavano ad un'ora diversa in modo da poter andare a scuola o a fare compere tra un turno e l'altro. Tutto era controllato in modo molto sistematico, forse prendendo come riferimento il lavoro edile, che è il modo in cui l'architettura viene fatta oggi. Allo tempo stesso, questo lavoro era anche un commento molto chiaro al minimalismo di quel periodo. Perché la scultura o la pittura minimalista, nel momento in cui veniva presentata al pubblico non aveva quasi nulla,

ma quel pochissimo rimaneva. Il dipinto rimaneva, la struttura o la scultura rimanevano. Il mio lavoro era più minimalista di qualsiasi minimalismo, perché alla fine il ghiaccio non c'era più. Cito questo riferimento al minimalismo perché voglio essere sicuro che tutti capiscano che non ci si libera così velocemente dell'arte e della sua memoria. In quel periodo non importava cosa facessi per trovare situazioni che si rifacessero alla vita piuttosto che all'arte. C'erano sempre gli incontri fra amici artisti che partecipavano al mio lavoro, c'erano sempre le conversazioni sull'arte ed anche le battute sulle correnti artistiche come il minimalismo. Ho scoperto molto presto che il discorso sull'arte rimane qualcosa di estremamente potente, anche quando si cerca di dimenticarlo.

Ritorno a quest'immagine solo per una rapida osservazione che ha a che fare con la questione del contesto. La domanda implicita è sempre quella di come il contesto influisce sull'azione o sull'evento o sui materiali che vi sono collocati o che vi si trovano. La risposta è che questo particolare luogo era un cantiere commerciale (*non sono sicura che esista il termine cantiere commerciale*) dove si vendeva ogni tipo di materiale da costruzione. Così l'elemento del mattone e tutto il dialogo architettonico sono subito entrati a far parte del nostro dialogo, dando forma alla nostra struttura in quel particolare contesto. Ogni contesto era diverso, in un modo ovvio o da scoprire.

Ad esempio, i ragazzi che lavoravano a quest'opera facevano battute sull'obsolescenza pianificata. Ricordate questa espressione secondo la quale la vita moderna era stata pensata per essere eliminata molto rapidamente, così anche l'architettura veniva costruita solo per durare qualche anno prima di essere abbattuta e sostituita, proprio come era stato pianificato per questo *happening*. Tutto ciò che era un puro caso di libera associazione.

Il gruppo successivo di fotografie, invece, riguarda un contesto molto diverso. Era un parcheggio a nord-est di Los Angeles, Pasadena, con un fiume che scorreva lungo il fondo di un crepaccio. In questo contesto era tutto molto "atmosferico", invece che architettonico, come avete visto prima. Si vede il camion della compagnia che forniva il ghiaccio. In questa foto la struttura è abbastanza vicina ad essere finita, ma ci sono alcuni piccoli spazi in alto che devono essere completati.

Ora, questa fotografia è stata scattata la sera dopo la fine dei lavori da un fotografo di "Life Magazine" che ha portato lì una bella ragazza con dei fiori, perché pensava che senza qualche decorazione il lavoro sarebbe risultato troppo minimalista. A destra, vedete che l'immagine è un po' sfocata. In realtà è il vapore che esce dal ghiaccio durante una notte calda. Quindi, di fatto, viene accidentalmente sottolineata la sensazione atmosferica di quel contesto.

Quest'ultima immagine della serie è l'ultima delle quindici strutture ed è stata realizzata sulle colline di Hollywood, rivolta verso la città di Los Angeles. Quella che vedete qui è la struttura quasi finita, che è stata realizzata in parte da bambini che vivevano nella zona e in parte da adulti che si sono iscritti come volontari - tra questi anche i genitori dei bambini. Uno dei bambini sulla sinistra sta mettendo dei fiori nelle fessure tra i blocchi di ghiaccio perché, di nuovo, lui e altri hanno pensato che fosse troppo poco decorato, troppo minimalista, così sono andati nei loro giardini e hanno raccolto fiori per decorare la struttura. Un altro bambino ha portato con sé una striscia di panno colorato da fissare sulla parte superiore sinistra come contributo alla decorazione. Quello scricciolo lì sul lato destro insisteva sul fatto che si trattava di una casa e che aveva bisogno di un camino, così con il ghiaccio avanzato che c'era intorno ha costruito un comignolo. Tutto questo è avvenuto ovviamente *ad libitum*, non faceva parte del mio piano, ma in ogni caso ho accolto molto favorevolmente le scelte dei partecipanti.

Questa immagine mostra invece un momento in cui tutti stavano sistemando le ultime parti. Ci sono le scale e i ragazzi stanno ancora portando il ghiaccio per ultimare le pareti. In lontananza si vede il sole che tramonta dietro lo smog di Los Angeles.

A quel punto, nel 1967, l'opera d'arte era diventata un ricordo dell'opera d'arte ed è stata sostituita da una vita sociale molto presente e molto attiva. Gli *happening* si erano spostati fuori dalla galleria, in strada, sulle colline o nei boschi. Lì arrivavano anche persone che non erano parte del progetto e che diventavano, in alcuni casi, membri attivi dell'*happening*. Altre volte invece

parlavano con noi e poi se ne andavano. Così, di fatto, la realtà sociale sostituiva quella estetica.

Questa distinzione è molto importante. Le opere sono opere, ma le opere d'arte sono qualcosa di diverso. Mentre stavamo finendo quest'ultima struttura arrivarono dei poliziotti. Era notte i poliziotti sembravano molto molto arrabbiati, molto violenti e ci provocarono: "cosa sta succedendo qui?" Tutti i miei aiutanti scomparvero improvvisamente nei cespugli. Ero solo. Così andai dal poliziotto più grosso e invece di chiedergli: "Qual è il problema?" dissi: "Non è fantastico?" e indicai quello che stavamo facendo. Naturalmente, avevo dalla mia parte un permesso ufficiale del proprietario della tenuta e la comunicazione al capitano della polizia, che subito tirai fuori dalla tasca per mostrarglielo. Naturalmente, la comunicazione al dipartimento di polizia non era un granché, quindi quei due poliziotti non avevano mai sentito parlare di me fino a quel momento ed erano pronti ad arrestarmi fino a quando non tirando fuori il permesso dalla tasca non ho detto: "Vedi? Sono in regola".

Allora il poliziotto capì subito di non poter fare nulla, salì sulla sua moto e se ne andò. L'altro rimase togliendosi il cappello. Era un poliziotto molto giovane. Aveva circa 22 anni. Sembrava improvvisamente una persona vera senza cappello, non un poliziotto. Si tolse gli occhiali e disse: "È bellissimo". Mi raccontò di essere, durante il giorno, uno studente di scultura all'università e che quella era la scultura più bella che avesse mai visto. Mi disse: "Aspetta, il mio turno in servizio con la polizia finisce tra mezz'ora. Poi torno. Ho una grande idea". Salì velocemente sulla moto e se n'è andò, e tutti i miei amici uscirono dai cespugli. I camionisti ci portarono un sacco di birra, misero cassette rock and roll sul registratore e tutti conciarono a bere e a ballare. Presto il poliziotto, quello giovane, tornò e tirò fuori dalla sua macchina una grossa scatola di luci, quelle che si mettono per strada quando c'è un incidente. Disse: "Dobbiamo illuminare l'interno di questa chiesa". Di nuovo - la gente aveva la propria interpretazione di questa struttura di ghiaccio. Così, mise un centinaio o più di queste luci rosso vivo, fatte di magnesio, all'interno della struttura. È diventata molto bella e tutti hanno ballato per ore e si sono ubriacati. Naturalmente poi il ghiaccio si è sciolto e il giorno dopo non c'era più niente. Solo ricordi.

Quindi, in questo periodo degli anni '60, potete immaginarlo, ricevevo sempre più inviti a fare grandi progetti come questo e dopo tre o quattro ho capito che c'era una sola direzione da prendere: Hollywood. E non volevo farlo. Decisi che non ero un intrattenitore, anche se avrei potuto esserlo. In quel periodo, alla fine degli anni '60, mi ritirai quasi completamente dalla scena pubblica. Il lavoro divenne molto più semplice, più minimale, senza alcun commento sulla situazione artistica. Lo facevo per gli amici o solo per me stesso piuttosto che per grandi progetti con molte persone.

Vi faccio un esempio di queste piccole opere poco importanti. Ho presto cominciato a divertirmi a farne sempre di più. Vedrete quanto siano diverse dai grandi spettacoli. Vi faccio solo un unico esempio:

"Ho provato per anni a raccogliere la mia ombra in un giorno assolato, a mettermela in tasca per un giorno di pioggia, come oggi. Ricordo di aver cercato di farlo da allora fino a oggi. È stato difficile. E a dire la verità, non ci sono mai riuscito. L'ombra muta non appena mi ci piego sopra, e non posso comprimerla fino a farla entrare nei miei jeans." (All mine, 1987)

Ora quest'opera, iniziata nel 1987, continua fino ad oggi e probabilmente non finirà mai. Quindi questo genere di cose che faccio ora - cercare di raccogliere la mia ombra, bagnarmi il dito per sentire il vento o grattarmi l'occhio o stringere la mano a qualcuno - sono tutte molto semplici e in un certo senso irrilevanti. Voglio aggiungere solo che il progetto che stiamo facendo qui durante il corso in Fondazione Ratti per le prossime tre settimane è dedicato proprio all'essere irrilevante.

Grazie mille a tutti voi per essere venuti. Se qualcuno ha domande o commenti da fare, sarò felice di provare a rispondere.

*Domanda dal pubblico:* Vorrei chiederle qualcosa su quest'ultimo passaggio, perché non riesco a capire molto bene come si possa passare da opere ambientali che coinvolgevano il pubblico, o gli happening che coinvolgevano molte persone, a opere così intime e minimali. Ci potrebbe spiegare meglio questo passaggio?

*Allan Kaprow:* È una buona domanda. Mi scuso per non aver raccontato tutta la storia. È una lunga storia e rimarremmo qui fino a mezzanotte se ci provassi. Ma, c'è stato un periodo tra le opere grandi e quelle piccole, che è stato un momento di indagine socio-psicologica: sensazioni date dalla temperatura della pelle a contatto con un'altra persona, i sogni notturni, domande sull'identità. La loro forma era relativamente semplice, più elaborata man mano che andavo avanti. E quell'interesse psicologico e socio-psicologico ha finalmente raggiunto il punto di non ritorno. Era diventato sempre meno interessante avere un approccio psicologico, e sempre più interessante bere un bicchiere d'acqua...

*Domanda dal pubblico:* Mi stavo chiedendo cosa ne pensa del fatto che l'arte sia progredita così tanto al di là dell'immagine al punto che l'happening sembra essere l'unica forma d'arte accettabile rimasta. O le sembra che l'immagine sia ancora valida in senso artistico? Pensa che l'arte andrà verso l'immagine o se ne allontanerà?

*Allan Kaprow:* Onestamente, non saprei come rispondere a questa domanda. Voglio dire che è troppo facile pontificare quando ci si siede qui a parlare. Ma il fatto è che non lo so. L'altro fatto è che mi piacciono le opere d'arte, la musica e la danza, sia tradizionali che moderne. Quindi non ho nessuna battaglia in corso contro le forme d'arte. Voglio solo fare qualcosa di diverso.

*Domanda dal pubblico:* Prima di tutto, vorrei ringraziarti perché il tuo discorso mi apre ad un'altra visione, che avevo sottovalutato prima di approfondire il tuo lavoro. Ma d'altra parte, penso che il tuo lavoro non si riferisca alla tradizione, alle regole delle belle arti, soprattutto a quelle della pittura e quindi in un certo senso tu stai lottando contro le regole dell'arte.

*Allan Kaprow:* Hai ragione su questa lotta implicita, perché quello che abbiamo è di fatto un contesto artistico. La maggior parte di noi sono artisti. Quindi quando parliamo delle cose che ho mostrato, naturalmente sia ha un contrasto tra quello che pensiamo dell'arte e questi miei esempi. Ma questo contrasto non è militante. È solo un'amichevole introduzione di qualcosa di alternativo. Il paradosso a cui mi riferivo prima è che non possiamo mai sfuggire all'arte, anche quando lo vogliamo.

*Domanda dal pubblico:* Un'altra obiezione che potrei farle è che forse la sua finalizzazione va verso le forme esteriori e non verso le forme sottili, verso l'interiorità.

*Allan Kaprow:* È possibile che io mi sia completamente illuso, ma penso che tutto quello che sto facendo sia completamente rivolto all'interiorità. Insomma, cercare di cogliere la propria ombra è essenzialmente un'attività filosofica soggettiva. Perché continuare, dopo tanti anni, a cercare di fare qualcosa che è impossibile? Non è una questione di coscienza, di paradosso e di sorpresa. Perché farlo? Quindi, la risposta è: lo faccio perché solleva questioni sull'identità. Chi sono io? Cos'è la mia ombra? È parte di me o è indipendente? E così via.

*Domanda dal pubblico:* La prima domanda che vorrei farle è: pensa che ci sia una relazione tra il suo modo di porsi di fronte all'arte e la filosofia buddhista?

*Allan Kaprow:* Prima di tutto devo dire che ho studiato buddhismo per molti anni con un'ottima insegnante, Charlotte Beck, a San Diego. Ma non voglio dare la colpa di quello che faccio al buddhismo. Se ha un valore, non è per il buddhismo, e se non ha alcun valore, perdonate il buddhismo.

*Domanda dal pubblico:* Quando abbiamo visto l'immagine con il bambino che metteva i fiori tra i blocchi di ghiaccio, ha usato la parola "decorazione". Perché ha scelto questa parola? Non poteva essere qualcosa di diverso dalla decorazione?

*Allan Kaprow:* Ci sono due usi della parola decorazione. Uno è negativo e uno è positivo. Per esempio, in questa chiesa ci queste cornici illusionistiche intorno agli affreschi. Questo è un uso positivo della parola decorazione. Questa cornice amplifica l'illusione architettonica e delle forme che già esistono continuandone illusionisticamente lo svolgimento. Nella storia dell'arte moderna, la parola decorazione ha cominciato ad assumere un significato negativo verso la fine dell'Ottocento, quando le illusioni erano l'unica cosa che gli artisti facevano e le avanguardie dell'epoca ritenevano che fossero superficiali. Io la usavo nel senso positivo. I ragazzi e gli studenti sentivano che la struttura di ghiaccio era troppo semplice. Ora, a me piaceva

che risultasse estremamente semplice perché, come dicevo, costituiva anche una sorta di commento sul minimalismo di quegli anni. Ma non a tutti piacciono le cose così essenziali. E così i bambini hanno cominciato a decorarla come se fossero un albero di Natale, perché gli faceva piacere così, e io non li ho fermati.

*Domanda dal pubblico:* Vorrei farti una domanda noiosa, Allan. Lo so. Ma io faccio parte del mondo dell'arte, quindi pongo una domanda molto legata al campo dell'arte, che ha a che fare con il tuo rapporto con il minimalismo, ma più in generale con il neo dadaismo. Intendo dire che molto spesso il tuo nome si trova nei libri di storia dell'arte sotto la voce del neo dadaismo. È come se tu fossi stato chiaramente connesso con questo lato del movimento. Mi piacerebbe conoscere la tua opinione a riguardo. Non solo sulle tue connessioni con il neo dadaismo, ma in generale, le tue connessioni o le tue distanze dai movimenti artistici che hai vissuto.

*Allan Kaprow:* Sto cercando di ricordare la mia prima esperienza con il movimento dadaista nel suo complesso. Fu quando Robert Motherwell pubblicò il suo libro sui poeti e i pittori dada. Era il 1951, credo, e io probabilmente ho letto il libro qualche anno dopo. Non prima del 1955, credo. Ma quella è stata la mia prima vera esposizione al movimento dadaista e per me è stata molto, molto impressionante. Non per il cinismo politico-sociale, ma per la libertà che mi ha mostrato. Prima di allora, prima degli anni Cinquanta, se studiavi arte negli Stati Uniti, i professori non citavano nemmeno futurismo e dadaismo. Tutta quell'area, e aggiungerei anche gli esperimenti russi, venivano completamente esclusi. Non ne avreste mai sentito parlare. Il Museum of Modern Art di New York era l'arbitro del gusto del mondo e permetteva che si parlasse solo di Picasso, Matisse e Mondriaan, che sono meravigliosi, ma sono solo una parte della storia. Solo intorno al 1950 o 55 ho conosciuto movimenti come il Bauhaus. Quindi sì, la risposta è che sono rimasto molto colpito dal Dada e poco dopo è uscita la grande storia del futurismo italiano. Fu una rivelazione per me. Poi cominciarono a essere pubblicati gli studi sul Bauhaus, cominciarono ad apparire libri sugli esperimenti russi... tutto questo era una novità. E bisogna anche capire che nel momento in cui tutte queste nuove possibilità venivano pubblicate, io non ero più un ragazzino. Insegnavo come professore all'università. Quindi, è stata una vera sorpresa scoprire tutto questo lavoro che era stato fatto in passato. Ma c'era un'altra parte della domanda.

*Domanda dal pubblico:* Sì, volevo saperne di più sul tuo rapporto non solo con il movimento dadaista, ma con il neo dadaismo. Intendo Jasper Johns, Rauschenberg, e così via.

*Allan Kaprow:* Ero in ottimi rapporti con Jasper Johns e Robert Rauschenberg nei primi anni '50 perché, come me, nessuno sapeva chi fossero, tranne un piccolo gruppo di persone intorno a John Cage. Devo aggiungere che anche i miei studi con John Cage sono stati estremamente liberatori. E mi piaceva molto il lavoro sia di Jasper Johns che di Rauschenberg. E una riflessione interessante è che pensavo che Jasper Johns fosse un grande artista classico del passato. Mi sembrava un vecchio maestro. Rauschenberg invece mi sembrava più moderno. E penso che se si guarda il lavoro di entrambi gli artisti oggi, si vede esattamente questo contrasto. L'altro punto che forse dovrebbe essere un po' più approfondito è che probabilmente è stato John Cage più di Johns o Rauschenberg ad essere un grande liberatore. L'insegnamento di Cage per me era l'insegnamento dello Zen, non quello della musica. E come ho capito in quel periodo - non benissimo in verità - lo zen riguarda la vita, non l'arte.

*Domanda dal pubblico:* In che modo il buddhismo ha influenzato le sue opere collettive, come gli happenings, fino a quelle auto realizzate, come quelle in cui si cimenta ora?

*Allan Kaprow:* Da quello che ho capito a quei tempi, lo zen non riguarda tanto il modo in cui si è artista, quanto piuttosto il modo in cui si vive. E certamente questo cambiamento nel modo di pensare - dal pensare a sé come artista al pensare a sé come persona - è un cambiamento molto profondo. Perché io non penso in termini di carriera. Penso in termini di coscienza. Quindi la cosa deve rimanere paradossale, perché qui siamo un piccolo gruppo di professionisti che si occupano di arte e, allo stesso tempo, siamo tutti esseri umani che si occupano della propria vita. E io cerco semplicemente, per me stesso, di ridurre il lato professionale e di amplificare il lato umano.

*Domanda dal pubblico:* Non voglio chiederle nulla riguardo all'arte. Vorrei sapere che importanza attribuisce alla memoria. Non in senso artistico, ma nella sua vita.

*Allan Kaprow:* Questa è una buona domanda. Man mano che invecchio, la mia memoria peggiora, anche se ho sempre avuto una pessima memoria. All'università avevo difficoltà a ricordare nomi e date. Oggi è anche peggio. Così ho sempre cercato di vivere al meglio il momento presente. E naturalmente ho una collezione frammentaria di ricordi, che mi danno un sacco di problemi.

*Domanda dal pubblico:* Pensavo ai riferimenti artistici di cui parlava prima. Se penso a quei nomi - che in un certo senso sono stati davvero il punto di partenza per il suo lavoro - quegli artisti, hanno lasciato ricordi, hanno lasciato immagini che possiamo ricordare. Invece, se penso al suo lavoro, soprattutto a quello dell'ultimo periodo, non ne rimane nulla, nulla che noi, come giovani artisti, possiamo utilizzare per costruire la nostra esperienza, la nostra carriera, il nostro progetto. Non pensa che dovrebbe essere un atto di responsabilità necessario verso i giovani artisti - soprattutto perché ora lei è qui, a condurre questo workshop per la Fondazione Ratti e sta insegnando a loro - non pensa che sarebbe necessario lasciare dei ricordi?

*Allan Kaprow:* Tutto quello che facciamo si traduce in un qualche tipo di ricordo. E io non mi sto imponendo, spero, a voi o agli studenti del workshop. Se c'è qualcosa di valore in questa esperienza, loro lo ricorderanno. Non so cos'altro dire.

*Domanda dal pubblico:* Lei non pensa che le sue opere, per esempio, come la raccolta dell'ombra, non lasciano alcun tipo di documentazione, quindi diventa difficile, per i giovani artisti, riferirsi alle sue opere come di solito fanno i giovani artisti con altri artisti.

*Allan Kaprow:* Devo ripetere quello che ho detto prima. Io non so offrendo una forma d'arte, solo un modo di vivere. E non mi preoccuperei di questo. Dopotutto, sono solo tre settimane di workshop. Se non ti rimane nulla dopo tre settimane, non è una perdita così grande.

*Domanda dal pubblico:* La mia domanda è anche una piccola spiegazione. Perché prima di tutto, insegno agli studenti dell'Accademia di Brera, e spiego ai miei studenti le opere di Kaprow di altri artisti. Per esempio, quando ha parlato di Jasper Jones, lei ha detto di aver percepito il suo lavoro come l'opera di un vecchio maestro. Ma, in un certo senso, anche il suo lavoro sulle ombre, per fare un esempio, mi è sembrato il lavoro di un vecchio maestro. Perché se pensi a Caravaggio o Vermeer, anche loro hanno lavorato sulle ombre. Ma lei ha cercato di lavorare sulle ombre in modo diverso, in modo contemporaneo. Sta a noi capire, utilizzare la nostra esperienza per percepirla in modo diverso. Per esempio al Victoria Albert Museum, alcuni anni fa, Gombrich ha fatto una grande mostra sull'ombra. Quindi, lei non si considera un vecchio maestro?

*Allan Kaprow:* No, non mi considero un vecchio maestro. Sono vecchio, ma non un maestro. Ma, quell'associazione molto libera con Caravaggio e con gran parte del mondo dell'arte del XVII secolo - a quel tempo, si occupavano dell'ombra come di una questione filosofica, non solo come una questione di illusionismo. La loro domanda era filosoficamente molto simile alla mia stessa domanda. Qual è il rapporto tra il proprio io e la propria ombra? Se è la stessa relazione che c'è fra positivo e negativo o se è un altro mondo, un mondo diverso. E se è impossibile rispondere a questa domanda. Io penso che sia impossibile.

*Domanda dal pubblico:* Vorrei farle una domanda molto materialistica. Come riesci a sopravvivere? A fare soldi per vivere?

*Allan Kaprow:* È una domanda a cui è facile rispondere. Fino a poco tempo fa ero professore di storia dell'arte e sono stato pagato da varie università per fare l'insegnante. Ora che sono in pensione ricevo un piccolo stipendio dal mio governo. E in aggiunta a questo, c'è qualche lavoretto, come questo, che si aggiunge al mio reddito normale. Spero che questo risponda alla tua domanda.

*Domanda dal pubblico:* Volevo sapere perché è tornato a reinterpretare le prime opere degli anni '60 negli anni '90?

*Allan Kaprow:* Perché ho pensato che fosse più facile capire cosa è venuto dopo, presentando un'immagine di ciò che è venuto prima in una cornice storico artistica. Per esempio, se questo fosse un incontro di cowboy - io ero un cowboy quando ero ragazzino, in Arizona - non presenterei mai il mio lavoro in questo modo. Farei qualcosa riferito ai cavalli.

*Domanda dal pubblico:* Vorrei sapere se nella sua esperienza, dopo quasi un secolo di sperimentazione artistica, possiamo dire di aver ottenuto qualcosa da questa sperimentazione?

*Allan Kaprow:* Che cosa rimane? Questa è una domanda che continuerà sempre a tornare. E la risposta che darei è: delle belle storie.

## Allan Kaprow

Allan Kaprow (Atlantic City, 1927 - Encinitas 2006) fu una figura di massimo rilievo per la teoria e la storia dell'arte del dopoguerra. Il suo contributo più importante al linguaggio artistico è stata la definizione dell'happening, "una convergenza di eventi che si realizzano in più di un'unità di tempo e luogo". Kaprow si forma studiando pittura e storia dell'arte con Hans Hofmann e Meyer Schapiro, e composizione musicale con John Cage. Tiene numerose mostre personali e le sue opere sono rappresentate nelle collezioni dei più importanti musei americani ed europei. Ha realizzato Happenings ed Environments patrocinati da gallerie private, musei ed istituzioni accademiche nelle principali città americane ed europee. Nel 1966 viene pubblicato il suo testo cardine *Assemblage, Environments and Happenings*. Kaprow ha anche insegnato a Rutgers, Pratt Institute, State University di New York a Stony Brook, ed è stato vice rettore del California Institute of Arts, Los Angeles e della University of California, San Diego.

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

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.