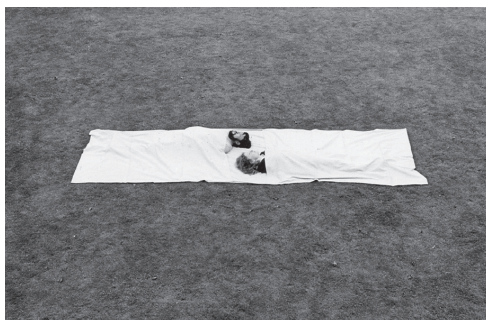
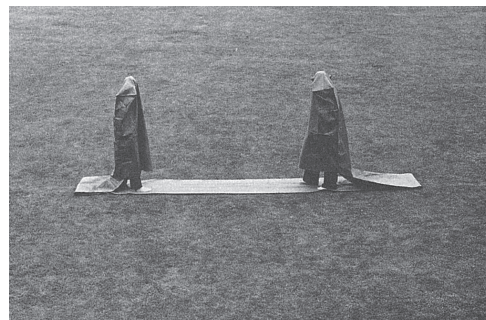
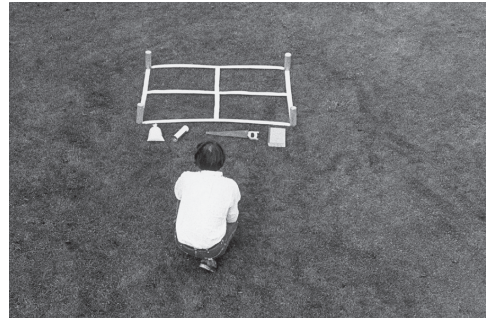
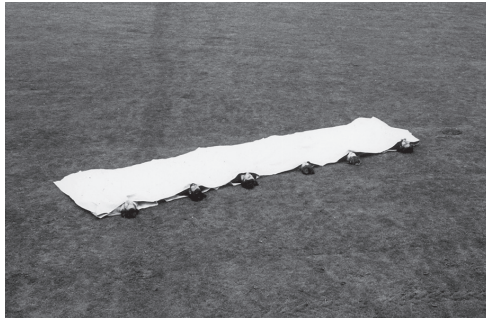


Contemporary Art Magazine ~ Issue 43 ~ April – May 2014

MOUSSE



* Available in the international edition
and for subscription only.

IN THIS ISSUE

Terry Adkins, Kai Althoff, Art After Art, Art Against the Net, Art and Appropriation, Josh Bitelli and Felix Melia, Elaine Cameron-Weir, Paul Chan, Liz Deschenes, João Enxuto and Erica Love, Hallucination Museum, Alex Olson, Laura Owens

and Lisa Williamson, A Pedagogy of Invention, Sean Raspet, Cameron Rowland, Ben Schumacher and Jared Madere, A.L. Steiner, Stylometry, Franz Erhard Walther, The Work of Images in the Age of Digital Reproduction, Worldly Worlding, *The Artist as curator**

ATTEMPT TO BE A SCULPTURE

BY HANS ULRICH OBRIST

HANS ULRICH OBRIST

I'm so happy to be doing this interview in the midst of your wonderful retrospective exhibition. In the spirit of taking a chronological look back, let's start at the beginning: How did art come to you, and how did you come to art?

FRANZ ERHARD WALTHER

When I was very young, perhaps eight years old, everybody told me that I drew well—not like a child would, but like a grown-up. I was very proud of that. At 13 or 14, I thought I should become an artist. It was not my idea, but rather it was suggested to me.

But of course, as a condition to study, one was expected to draw narratively, to depict things one sees, in the conventional sense. I was not satisfied with this. I started to experiment. First, I took portraits of my surroundings, and made outlines of them, with the idea that the spectator would fill in the subject using their imagination, thus taking part in the creation of the work. I'm often asked how I came to this idea, and I don't know. Maybe because I could draw so well already, I lost interest in it.

Then in 1957, I entered the School of Applied Art, at Offenbach, a town near Frankfurt, and there I discovered a lot of things, separate from what we were supposed to learn. In my lettering class, I found that I was fascinated by constructing letters. Not in the sense of calligraphy, but constructing letters, which I related to architecture.

I thought about travel posters advertising London, Italy, Spain. I wondered if I could lift the images away and just retain the word, "Italy," and still provoke an imagination of Italy. So I chose, carefully, the

At the time of the exhibition at the Drawing Room in London entitled "Franz Erhard Walther: DRAWINGS - Frame / Line / Action / Drawn Novel," Hans Ulrich Obrist conversed with the German artist known for his radical reformulation of the relationship between art and action, done by transforming the body, space and time into materials of an original practice that powerfully engages the viewer in the guise of an artistic medium. The interview traces back through Walther's career, starting with his outline drawings and inflated paper cushions, passing through the *Work Demonstrations* and the exhibition "First Work Set" (1963-69) at MoMA, all the way to his activities of architectural design.

color yellow to evoke the land of the sun, lemons. And gray, to refer to the historical buildings. I trusted in the imagination of the spectator that the colors, the proportion of the paper, and the letters would provoke the imagination of Italy. Again, they would take part in the creation of the work.

HUO You were something like 18 years old at that time. And I know that somehow within the word works you discovered action. How did that happen?

FEW Well, when I did this word work, my professor said, "You are such a gifted man. Why don't you *do* something with your talent? Having just one word in the center of a sheet like this—any billboard painter could do it." To describe what I was doing as an undertaking of art was, at that time, very strange. Even the Concrete poets, the Futurists, the Dadaists, their work still had pictorial qualities, or qualities of composition. Then I went to II. documenta in 1959, and for the first time I saw the contemporary work of Jackson Pollock. I loved the openness of his work concept: no composition, just rhythm and action. And then at the end of the day, I climbed up the stairs—it was a hot summer day, I'll never forget it—and saw three medium-size works in which the artist had simply perforated the canvas. All existing ideas regarding how to describe the artwork failed. They failed. I thought, "Hm, this is what young artists are doing today. This artist must be about 35." Then I read: "Lucio Fontana, born 1899." He was 60 years old! I thought, this can't be possible!

I was really puzzled, I tell you. For the first time, the idea of a painting, a picture as an entity, was broken up. The sentence "This is a painting" didn't function anymore. What was it? It was not sculpture, not painting, not drawing.

HUO What would you call the beginning of your catalogue raisonné? Do you consider the word works your first "real" works? It's interesting to ask this question here, in the midst of a physical history of your work.

FEW Well, of course at the art academy I made drawings. Most of them are lost, but some of the outline drawings have survived. Some of my early drawings were published, but I don't count them as part of my work.

I made some 15 photographs in my studio in 1958 in which I posed with elements for the camera. I called this series "Attempt to Be a Sculpture." The idea was that the sculpture would exist for a short time, and would persist only in the photograph. Can you imagine doing this at the age of 19, in a small town, without any knowledge of contemporary art or art history? It was even before I'd seen documenta. How did I come to it? I really cannot explain. Perhaps because I was thinking about becoming an artist, I was also thinking about sculptural things. But sculpture was so heavy, so slow, and I didn't like this slowness, this heaviness.

HUO You mentioned before that in the word works, there was already action. The year 1963 was very important for you, with the idea of sculpture going into action. And I know you don't call it "performance" per se, but rather working in a performative way.



Gelbe Modellierung (Yellow Modeling), 1985 from the series "Wall Formation". Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation

FEW I had been making these paper pillow shapes. I would glue large sheets of paper together with paste around the edges and leave the center empty. Then poke in a straw while the glue was still wet, and blow it up. It was a funny idea to use air as a material. It hadn't been used before, I thought, in art history. I wanted to leave art history, and that required the discovery of new materials.

So, when the pillow is stacked on the floor, what is it? A sculpture? When I put it on the wall, that changes its meaning. It now represents picture, image. So, two states.

One thing that felt wrong was the gluing. It reminded me of collage. I had to get rid of this technique, this remembrance of collage. And then by chance I found in a tailor shop this kind of pillow shape they used to iron sleeves in a suit. It was, for me, Eureka! All of the sudden I realized, that's it: sewing.

HUO So that was it?

FEW I have to say, I'm glad I didn't know that Claes Oldenburg was doing it at the same time. I would have hesitated, had I known.

HUO Today, we don't understand how sewing was really taboo. I read that Joseph Beuys was very skeptical.

FEW He said, "Franz is becoming a tailor, ha ha." Craftsmanship was never to be used in art, in his estimation. But I used it for the sake of stepping out of art history.



Grosse Papierarbeit, 16 Lufteinschlüsse (Large Paper Work: 16 Air Enclosures), 1962. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Hartmut Seidel



"Franz Erhard Walther: The Body Decides" installation view at WIELS, Brussels. Courtesy: WIELS, Brussels and The Franz Erhard Walther Foundation.
Photo: © 2014 Sven Laurent - Let me shoot for you

HUO I want to come back to this distinction between "performance" and "the performative." I think it's very interesting that you made this point very early on, very insistently.

FEW It is a question of status. A work on the table, on a plinth, on the floor, whatever, can be addressed as a kind of sculpture. But when you take it into your hands, you change its status. You turn *yourself* into a pedestal, into a plinth, by holding the piece. Then, putting it back turns it into a traditional sculpture again. That brought me to the idea of working with the body.

I developed works to be used, to be acted with. Not as performances, but as Work Demonstrations. I did a large-scale show at the Museum of Modern Art in New York that lasted from the end of 1969 until March of 1970, and within the show I was doing a kind of demonstration to show how the works functioned. But I always made a distinction between work-action, or work-in-action, versus demonstrating the use of a work.

This acting with pieces happened in real space. It was not imagined space, or projected space, or allegoric space. That was important. I had to define space in acting. I also had to think about what the material is. To be an artist, I have to have material. So I started to think about whether it's plausible to say that when you act with your own body, your body becomes a kind of material. The space you are acting in and with also becomes a material. Also the time you are working in and with becomes a material.

HUO It was also in 1963 that you increasingly encouraged people to engage with your work very directly. And also you did work with frames. Marcel Duchamp said that the person who looks at a work does half the work, and that's definitely true here.

FEW This idea of having a frame started with the outline drawings. First on paper, then with these material processes, the air enclosures. Then it entered real space. The original idea was to have a frame with nothing in it. It asked the spectator to project his or her idea, image, object, whatever. So, a projection field. Through the decades, it's a main theme for me, working with a frame, and the idea of projection, filling the frame by imagination.

HUO Your magnum opus, where it all seems to come together, all these years of experimentation, is the *Werksatz*, or *First Work Set* (1963–69). It's actually 58 different works. That's what you showed at MoMA.

FEW I had to make definitions of what I thought in relation to history. How do you make something real? How do you make it concrete? If it just exists in time, there's a start and an end. Many serious people told me, "These are not matters for the so-called fine arts. It's a matter of theater or music to try to activate real time. In art, you must transform it into allegory, illustration, symbolism."

I persisted in thinking that it was also possible to do this in the fine arts, in sculpture. But how to show experience to people? I decided: through a large corpus of so-called Work Drawings. I tried to formulate all these experiences, ideas, projections.

HUO It's interesting that you made the Work Drawings *after* you made the works. Usually the drawing comes before the work.

FEW Some of them are more conceptual, like a score to follow. But it's not very interesting, I thought, to have a score to follow, to interpret. It's more interesting, I thought, to formulate the experience, the idea's projections. The Work Drawings look so simple, but I had to invent the form. The form didn't exist before. What could I rely on? I couldn't rely on Art Informel, or Abstract Expressionism, or the formula of Fontana, or Yves Klein.

It sounds funny, but I had to fight for this type of drawing. Because artist friends, for instance Joseph Kosuth, would say, "With your sculptural work, you are so far ahead. With your drawings, you are so far behind. So classical, so traditional, so *European*."

HUO Tell us about your move to New York. You decided to go into exile.
FEW I was a realist. There were three or four galleries showing contemporary art in Germany, and I saw that I had no chance with them. It was the time of Pop Art, but I didn't go to New York for that. Rather, I wanted to meet Barnett Newman, because he stood for wideness, grandness, greatness, openness.

FEW Did you meet him?

FEW Well, when I had my show at MoMA, he came to the reception, and Jennifer Licht, the curator, introduced me to him. To my surprise, he asked me specific questions about my work; he had seen it and thought about it. Then he invited me to visit his studio. I was really touched, I can tell you. Unbelievable.

HUO Then you did this legendary book, which was actually not only your first book, but the first book Walther and Kasper König ever published. It was actually my first exposure to your work. Books are so impor-



The New Alphabet, 1990-96, "Franz Erhard Walther: The Body Decides" installation view at WIELS, Brussels. Courtesy: WIELS, Brussels and The Franz Erhard Walther Foundation.
Photo: © 2014 Sven Laurent - Let me shoot for you

tant, partly because that they travel to the most unlikely places. Much farther than exhibitions. I'm also interested in the book as a medium because artists give so much time, passion, and energy to them. They are as important as very big installations.

FEW Kasper König had an idea to do a catalogue showing my pieces as they were in action, as information. I thought, ah, that's too conventional. The work drawings were too conventional, too classical. So I transferred them into typography, like news in magazines and newspapers. And I added empty sheets for readers to formulate their own ideas and drawings. This book, within a short time, made my work known. It came out at the first art fair in Cologne in 1968. Kasper made sure everybody important had the book in their hand.

HUO One of the things you point out very regularly in interviews is the distinction between the *Handlungsform* and the *Lagerform*. Could you explain that?

FEW *Lagerform* means storage situation, and *Handlungsform* means action situation. When you see something on a pedestal, on a plinth, on a table, as I was saying before, you can address it as a traditional work, as a sculpture, even if it looks strange. But when you act with it, if it's meant to be acted with, this alters its status. It is related to my idea of "storage situation" versus "action situation." Storage situation means the work is packed away, but even this necessarily still has a form and a shape. When exhibiting a storage situation, I count on spectators developing ideas of acting with the pieces by looking at them.

HUO The Wall Formations were another very important invention for you.
FEW A Wall Formation asks you to incorporate your body. When you look at it, you address it as a sculptural painting, or a pictorial sculpture. And it's a fragment because there is a spot where you should incorporate your body. But when you step into it, what is it then? You complete the work with your body, yet it's still a fragment because you can't see it anymore. It becomes a matter of imagination.

HUO In one interview you talk about Caspar David Friedrich and the idea of seeing figures from the back, and how that helps one really get immersed in the pictorial space.

FEW With Friedrich, there's no central perspective, just projection space, this large painting with a small figure in front. You are, as a spectator, expected to project yourself into the tiny figure. Friedrich actually had a large impact on Mark Rothko. The idea of openness, no compo-

sition, no relation of space; because there's no real foreground, you're immediately *in* the painting. Also I am fascinated by the late work of Paul Cézanne in which the paintings are not finished. You see a part of the canvas, and imagine the process. As a spectator, you complete it by imagination.

HUO This idea of immersion brings us to architecture. One is completely physically immersed in a building. It's an aspect of your work that is little known. How did you come to design the Ritter Kunsthalle in Klagenfurt?

FEW I have to say, I never wanted to realize actual architecture. I was forced to. So I did my best. The best architecture is not realized.

HUO There are many differences between the world of art and that of architecture. One difference is that we hardly know anything about the unrealized projects of artists, but we know a lot about the unrealized projects of architects. Even very well known architects who actually build quite a lot tell me that maybe 80 or 90 percent of their work is unrealized. I was very lucky to spend so much time in your structure in Klagenfurt, which later got destroyed. What have been your other architectural projects?

FEW About 10 years later, I was persuaded to do an ensemble of architecture, including a park and residences, and it worked out. But then I decided, that's it.

HUO Where is this?

FEW It's in Northern Germany, in a small town called Meppen.

HUO Have you had any art projects that were too big to be realized, or too small to be realized, or maybe forgotten projects, or utopic projects, or censored projects, or public commissions you didn't win, or partially realized projects?

FEW I just follow my development of the work. In 1969 I stopped making work for a time because all of the pieces that could be made were made. I didn't want to make varieties. But then I came to another concept, and that has kept on, until today.

Of course, I've had many ideas that were not interesting enough to execute. Maybe if I had realized them, it would have turned out to be interesting. I don't know. There are piles of drawings, of ideas, that I could do. But my lifetime is just too short to realize them all. So I leave them as concepts.

Spread from *OBJEKTE, benutzen (OBJECTS, to use)*, Kasper König, Cologne / New York, 1968.
Courtesy: WIELS Contemporary Art Centre, Brussels. Photo: Filip Vanzieleghem



Franz Erhard Walther with *Den Körper Hinzu (The Body Added)* from "Wall Formation" series, 1983.
Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation



Werksatz (First Work Set) at MoMA, New York, 1969.
 Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Virginia Bell



P. 93, Clockwise From Top, Left -

Werksatz (First Work Set) at Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1971. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Timm Rautert

“Spaces” installation view at MoMA, New York, 1969-70. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Claude Picasso

Werksatz (First Work Set) at Kunsthalle Tübingen, 1972. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Timm Rautert

Werksatz (First Work Set) at CAC Brétigny, 2008. Courtesy The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: CAC Brétigny

Werksatz (First Work Set) at documenta 5, Kassel, 1972. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Timm Rautert



Körperformen WEINROT (Body Shapes BORDEAUX RED), 2013, installation view at KOW, Berlin, 2013. © Franz Erhard Walther / VG Bild-Kunst, Bonn. Courtesy: KOW, Berlin. Photo: Alexander Koch



Body Shapes (Ochre, Four Elements), 2011, installation view at Peter Freeman, Inc., New York, 2013. Courtesy: Collection of The Franz Erhard Walther Foundation



Body Shapes (Brick Tone, Eight Elements), 2013, installation view at Peter Freeman, Inc., New York, 2013. Courtesy: Collection of The Franz Erhard Walther Foundation



24 Gelbe Säulen (24 Yellow Columns), 1982, installation view at KOW, Berlin, 2013. © Franz Erhard Walther / VG Bild-Kunst, Bonn. Courtesy: KOW, Berlin. Photo: Alexander Koch



First Work Set, 1963-69, "Franz Erhard Walther: The Body Decides" installation view at WIELS, Brussels. Courtesy: WIELS, Brussels and The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: © 2014 Sven Laurent - Let me shoot for you



"Franz Erhard Walther: The Body Decides" installation view at WIELS, Brussels. Courtesy: WIELS, Brussels and The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: © 2014 Sven Laurent - Let me shoot for you

ATTEMPT TO BE A SCULPTURE

di Hans Ulrich Obrist



In coincidenza con la mostra alla Drawing Room di Londra “Franz Erhard Walther: DRAWINGS - Frame / Line / Action / Drawn Novel”, Hans Ulrich Obrist ha tenuto una conversazione con l’artista tedesco, noto per la sua radicale riformulazione del rapporto fra arte e azione, attuata trasformando il corpo, lo spazio e il tempo nei materiali di una pratica inedita che chiama potentemente in causa lo spettatore in qualità di medium artistico. L’intervista ripercorre la carriera di Walther a partire dai suoi disegni a contorno e cuscini di carta gonfiati ad aria, passando per le Work Demonstrations e la mostra “First Work Set” (1963-69) al MoMA fino alla sua attività di progettazione architettonica.

HANS ULRICH OBRIST: Sono felice intervistarti mentre è ancora in corso la tua splendida retrospettiva. Al fine di tracciare una cronologia, iniziamo dal principio: in che modo l’arte ti ha raggiunto o in che modo tu sei arrivato a lei?

FRANZ ERHARD WALTHER: Da giovanissimo, forse intorno agli otto anni, tutti mi dicevano che ero un ottimo disegnatore – disegnavo non come un bambino, ma come un adulto. Ne andavo molto orgoglioso. A tredici o quattordici anni, ho pensato che sarei potuto diventare un artista. Non era stata una mia idea, piuttosto mi era stata suggerita.

Ma ovviamente, ci si aspetta che una persona, come pratica di studio, disegni in maniera narrativa, ritraendo in modo convenzionale ciò che vede, ma la cosa non mi soddisfaceva. Ho iniziato a sperimentare. Per prima cosa, ho ritratto il mio circondario; ne ho fatto dei disegni a contorno con l’idea che lo spettatore avrebbe inserito il soggetto, usando la sua immaginazione, prendendo così parte alla creazione del lavoro. Mi è stato spesso chiesto come mi sia venuta l’idea, non saprei. Forse, dal momento che potevo disegnare già così bene, avevo perso interesse nel disegno.

Poi, nel 1957, ho iniziato a frequentare la Scuola di Arti applicate a Offenbach, una cittadina nei pressi di Francoforte e lì ho scoperto diverse cose, distanti da quelle che si suppone uno studente debba imparare. Frequentando il corso di calligrafia,

ho scoperto quanto fosse affascinante costruire le lettere. Non in senso calligrafico, ma in un modo che collegavo all’architettura. Ho pensato ai manifesti di viaggio che pubblicizzavano Londra, l’Italia, la Spagna. Mi sono chiesto se avrei potuto rimuovere le immagini e mantenere solo la parola “Italia”, e ancora riuscire a trasmettere un’immagine dell’Italia. Così ho scelto attentamente il colore giallo per evocare la terra del sole, dei limoni. E il grigio, per riferirmi agli edifici storici. Ho confidato nel fatto che i colori, la proporzione della carta, e le lettere avrebbero prodotto nella mente dello spettatore l’immagine dell’Italia. E di nuovo, quindi, egli avrebbe preso parte alla creazione del lavoro.

HUO: Avevi all’incirca diciott’anni all’epoca. E so che, in qualche modo, producendo i lavori con la parola hai scoperto l’azione. Com’è successo?

FEW: Beh, quando ho realizzato questi lavori con le parole, il professore mi ha detto: “Hai del talento, perché non lo *metti a frutto*? Scrivere una parola al centro di un foglio come fai tu è qualcosa che qualsiasi pittore di cartelloni pubblicitari potrebbe fare”. All’epoca era molto strano descrivere ciò che stavo facendo come un’impresa artistica. Persino nei lavori dei poeti concreti, dei futuristi, dei dadaisti c’erano ancora delle qualità pittoriche o compositive. Poi, nel 1959, ho visitato Il. documenta e, per la prima volta, ho visto il lavoro contemporaneo di Jackson Pollock. Ho amato l’apertura della sua idea di opera: mancava qualsiasi composizione, c’erano solo ritmo e azione. Al termine del giorno, sono salito su per la rampa di scale – era una torrida giornata estiva che non dimenticherò mai – e ho visto tre lavori di media dimensione in cui l’artista aveva semplicemente perforato le tele. Tutte le idee esistenti riguardo il modo in cui era possibile descrivere un’opera fallivano davanti a questi lavori. Ho pensato “Hmm, ecco cosa stanno facendo i giovani artisti di oggi. Quest’artista deve avere all’incirca trentacinque anni”. Poi ho letto: “Lucio Fontana, nato nel 1899”. Aveva sessant’anni! Ho pensato “Ma non è possibile!”

Ti dirò: ero veramente confuso. Per la prima volta crollava l’idea del dipinto, di una pittura in quanto entità. La frase “questo è un dipinto” non funzionava più. Che cos’era? Non era una scultura, né un dipinto e nemmeno un disegno.

HUO: Con che cosa faresti iniziare il tuo *catalogue raisonné*? Consideri i lavori con le parole i tuoi primi “veri” lavori? È interessante porre questa domanda adesso, mentre stiamo tracciando una storia analitica del tuo lavoro.

FEW: Beh, ovviamente all’Accademia d’Arte disegnavo. La maggior parte dei disegni sono andati persi, ma alcuni di quelli a contorno sono sopravvissuti. Alcuni dei miei primi disegni sono stati pubblicati, ma non li considero parte del mio lavoro.

Nel 1958, ho scattato circa quindici fotografie in studio, posando con vari elementi di fronte alla macchina fotografica. Ho intitolato questa serie “Attempt to Be a Sculpture”. L’idea era che la scultura sarebbe esistita per un breve tempo, e sarebbe sopravvissuta solo nella fotografia. Puoi immaginarti fare questo a diciannove anni, in una piccola città, senza nessuna conoscenza dell’arte contemporanea o della storia dell’arte? È stato persino prima che vedessi documenta. Come c’ero arrivato? In realtà non sono in grado di spiegarlo. Forse a causa del fatto che stavo pensando di diventare un artista, stavo anche pensando a oggetti scultorei. Ma la scultura era così pesante, così lenta, e non mi piaceva questa lentezza, questa pesantezza.

HUO: Prima hai ricordato che nei lavori con la parola, c’era già l’azione. Il 1963 è stato molto importante per te, hai concepito l’idea di una scultura che si trasforma in azione. E so che non la chiami in sé e per sé “performance”, ma piuttosto lavorare in modo performativo.

FEW: Stavo producendo delle forme a cuscino in carta. Incollavano insieme grandi fogli di carta sui bordi e lasciavo il centro vuoto. Poi infilavo una cannuccia mentre la colla era ancora bagnata, e soffiavo. Era un’idea curiosa quella di usare l’aria come

materiale. Pensavo che non fosse mai stato fatto prima nella storia dell’arte. Volevo abbandonare la storia dell’arte, e questo comportava la scoperta di nuovi materiali. Così, quando il cuscino è sistemato sul pavimento, che cos’è? Una scultura? Posizionarlo sul muro ne cambia il significato. Adesso rappresenta un dipinto, un’immagine. Quindi possiede due stati. Una cosa che percepivo come sbagliata era l’azione di incollare. Mi ricordava il collage. Dovevo liberarmi di questa tecnica, di questa rievocazione. E allora, per caso, trovai in una sartoria questa specie di forma a cuscino che usavano per stirare le maniche dei completi. Per me fu: “Eureka!” All’improvviso capii che era ciò che mi serviva: il cucito.

HUO: Si trattava di quello?

FEW: Devo dire, che sono felice di non aver saputo che Claes Oldenburg stava facendo la stessa cosa nello stesso momento, avrei esitato se l’avessi saputo.

HUO: Oggi, non possiamo capire il motivo per cui il cucito era veramente un tabù. Ho letto che Joseph Beuys era molto scettico.

FEW: Disse: “Franz sta diventando un sarto, ah ah”. A suo giudizio, l’artigianato non avrebbe mai dovuto contaminare l’arte. Ma io l’ho usato al fine di prendere le distanze dalla storia dell’arte.

HUO: Voglio ritornare alla distinzione fra “performance” e “performativo”. Credo che sia molto interessante che tu abbia sollevato questa questione molto presto e con grande insistenza.

FEW: È una questione di status. Un lavoro su un tavolo, su un plinto, sul pavimento, o in un qualsiasi altro modo, può essere considerato un tipo di scultura. Ma se lo prendi nelle tue mani, ne cambi lo status. Reggendo il lavoro, trasformi *te stesso* in un piedistallo, in un plinto. Poi, rimettendolo a posto lo trasformi nuovamente in una scultura tradizionale. Tutto ciò mi aveva fatto venire l’idea di lavorare con il corpo.

Sviluppai lavori che potevano essere usati, lavori con cui si poteva interagire. Non come performance, ma come Work Demonstrations (dimostrazioni del lavoro). Feci una grande mostra al Museum of Modern Art di New York che durò dalla fine del 1969 al marzo del 1970, e nell’ambito della mostra compivo una sorta di dimostrazione su come funzionassero i lavori. Ma ho sempre distinto fra lavoro-azione, o lavoro-in-azione, versus la dimostrazione dell’uso di un lavoro. Queste interazioni con i lavori avvenivano nello spazio reale. Non si trattava di uno spazio immaginato, proiettato o allegorico. Era un dettaglio molto importante. Dovevo definire lo spazio nell’azione. Dovevo anche pensare a quale fosse il materiale. Per essere un artista dovevo avere un materiale d’elezione. Così ho iniziato a pensare se poteva essere plausibile dire che quando agisci col tuo stesso corpo, questo diventa un tipo di materiale. Lo spazio in cui agisci diventa a sua volta un materiale, così come il tempo durante cui stai lavorando.

HUO: È stato ancora nel 1963 che hai incoraggiato sempre più le persone a entrare in contatto in modo molto diretto con il tuo lavoro. Hai fatto anche un lavoro con delle cornici. Marcel Duchamp diceva che la persona che guarda un’opera realizza metà del lavoro, e questo è assolutamente vero nel tuo caso.

FEW: L’idea di avere una cornice è iniziata con i disegni a contorno, prima sulla carta, poi con i procedimenti materiali, come l’incapsulamento dell’aria. Poi la cornice è entrata nello spazio reale. L’idea originaria era di avere una cornice che non contenesse niente, che chiedeva allo spettatore di proiettarvi idee, immagini, oggetti, o qualsiasi altra cosa. Si trattava, quindi, di un campo di proiezione. Attraverso i decenni, lavorare con una cornice, l’idea della proiezione, di riempire una cornice attraverso l’immaginazione è diventato il mio filo conduttore.

HUO: La tua opera magna, dove tutto sembra riunirsi, l’opera che sembra raccogliere l’esito di tutti questi anni di sperimentazione è *Werksatz*, o *First Work Set* (1963–69). Si tratta in realtà di cinquantotto diversi lavori che hai presentato al MoMA.

FEW: Dovevo fornire degli enunciati su ciò che pensavo della Storia. Come rendi qualcosa reale? Come lo rendi concreto? Se questa cosa esiste nel tempo, allora c’è un inizio e una fine. Molti professionisti mi dicevano: “Queste questioni non riguardano ciò che definiamo Belle Arti. Si tratta di questioni vicine al teatro, o alla musica, questioni circa l’attivazione del tempo reale. In arte è necessario trasformare tutto in un’allegoria, in un’illustrazione, o in maniera simbolica”. Io continuavo a pensare che fosse possibile farlo anche nelle Belle Arti, nella scultura. Ma come mostrare l’esperienza alla gente? Avevo deciso che avrei usato un ampio corpus di cosiddetti Work Drawings (disegni del lavoro). Avevo provato a elaborare le esperienze, le idee, le proiezioni.

HUO: È interessante che tu abbia fatto i Work Drawings *dopo* che avevi realizzato i lavori. Di solito il disegno viene prima del lavoro.

FEW: Alcuni di essi sono più concettuali, come un copione da seguire. Ma non credo che sia molto interessante avere un copione da seguire, da interpretare. Credo che sia più interessante elaborare l’esperienza, le proiezioni dell’idea. I Work Drawings sembrano così semplici, ma ho dovuto inventare una forma che prima non esisteva. Su cosa avrei potuto basarmi? Non sull’arte informale, né sull’espressionismo astratto, e nemmeno sulle formule di Fontana o di Yves Klein. Può sembrare strano, ma ho dovuto lottare per questo tipo di disegno. Perché artisti amici, per esempio Joseph Kosuth, mi dicevano “Col tuo lavoro scultoreo, sei così avanti. Con i tuoi disegni, sei così antiquato. Così classico, così tradizionale, così *europeo*”.

HUO: Parlaci del tuo trasferimento a New York. Hai deciso di esiliarti.

FEW: Sono stato realistico. C’erano tre o quattro gallerie che presentavano arte contemporanea in Germania, e non intravedevo alcuna possibilità con loro. Era l’epoca della Pop Art, ma non me ne sono andato a New York per questo. Piuttosto, volevo conoscere Barnett Newman, perché rappresentava la vastità, l’imponenza, la grandezza, l’apertura.

HUO: Come l’hai incontrato?

FEW: Beh, quando fatto la mostra al MoMA, lui è venuto alla reception, e Jennifer Licht, la curatrice, me lo ha presentato. Con mia sorpresa, mi ha fatto domande specifiche sul mio lavoro; lo aveva visto e vi aveva riflettuto sopra. Poi mi ha invitato a visitare il suo studio. Ero veramente toccato, te lo assicuro. Era incredibile.

HUO: Poi hai fatto un libro leggendario, che in realtà non era solo il tuo primo libro, ma il primo libro che Walther and Kasper König abbiano mai pubblicato. Ed è stato, di fatto, il mio primo contatto col tuo lavoro. I libri sono molto importanti, in parte perché viaggiano fino ai posti più improbabili. Molto più lontano delle mostre. M’interessa il libro anche come medium perché gli artisti gli dedicano molto tempo, passione ed energia. I libri sono importanti al pari di enormi installazioni.

FEW: Kasper König aveva avuto l’idea di fare un catalogo che mostrasse le mie opere come azioni, come informazioni. Ho pensato “Ah, ma tutto ciò è troppo convenzionale”. I disegni del lavoro erano troppo convenzionali, troppo classici. Così li ho trasformati tipograficamente, come se fossero notizie di rivista e di giornale. E ho aggiunto delle pagine bianche perché i lettori ci appuntassero le loro idee e ci disegnassero sopra. Questo libro, nell’arco di breve tempo, ha fatto conoscere il mio lavoro. È uscito alla prima fiera d’arte di Colonia nel 1968. Kasper si è prodigato affinché tutte le personalità più importanti avessero il libro in mano.

HUO: Una delle cose che evidenzi regolarmente nelle interviste è la distinzione fra *Handlungsform* e *Lagerform*. Potresti spiegarcela?

FEW: *Lagerform* significa situazione di posa e *Handlungsform* significa situazione attiva. Quando vedi qualcosa su un piedistallo, un plinto, o un tavolo, come dicevo prima, puoi leggerlo come un lavoro tradizionale, come una scultura, anche se appare strano. Ma quando interagisci con esso, presumendo che lo si possa fare, questo altera il suo status. Tutto ciò si lega alla mia idea di

“situazione di posa” versus “situazione attiva”. Posa significa che il lavoro è impilato, ma anche in questo caso possiede necessariamente una forma e una condizione. Quando presento una situazione di posa, conto che gli spettatori sviluppino, nel guardare i lavori, idee d’interazione.

HUO: Le Wall Formations sono state un’altra invenzione molto importante per te.

FEW: Una Wall Formation chiede d’incorporare il tuo stesso corpo. Guardandola, la affronti come un dipinto scultoreo, o come una scultura pittorica. E si tratta anche di un frammento perché c’è un punto che dovrebbe incorporare la tua persona. Ma quando vi accedi, cosa succede? Completi l’opera con il tuo corpo, tuttavia si tratta ancora di un frammento perché non puoi vederla più nella sua interezza, e diviene una questione d’immaginazione.

HUO: In un’intervista parli di Caspar David Friedrich e dell’idea di vedere le figure di spalle, di come questo aiuti lo spettatore a immergersi nello spazio pittorico.

FEW: Con Friedrich, non c’è una prospettiva centrale, solo uno spazio proiettato, questo grande dipinto con una figurina in primo piano. Ci si aspetta che tu, in quanto spettatore, ti proietti in quella minuscola figura. Friedrich, di fatto, ha avuto un grosso impatto su Mark Rothko grazie all’idea di apertura, alla mancanza di composizione e di coordinate spaziali; dal momento che non c’è un vero primo piano, tu sei immediatamente nel dipinto. Mi affascina anche l’opera tarda di Paul Cézanne, i suoi dipinti non finiti nei quali puoi vedere parti di tela viva, e immaginare il processo. In qualità di spettatore, completi il dipinto con l’immaginazione.

HUO: Quest’idea d’immersione ci riporta all’architettura. Una persona è completamente immersa fisicamente in un edificio. È un aspetto del tuo lavoro poco noto. Come sei arrivato a progettare la Ritter Kunsthalle di Klagenfurt?

FEW: Devo premettere di non aver mai voluto realizzare veramente qualcosa di architettonico. Sono stato spinto a farlo, e quindi ho fatto del mio meglio. La miglior architettura non è stata realizzata.

HUO: Ci sono molte differenze tra il mondo dell’arte quello dell’architettura. Una è che conosciamo a mala pena qualcosa dei progetti non realizzati degli artisti, ma sappiamo molto di quelli non realizzati degli architetti. Persino architetti molto noti che hanno costruito parecchio mi dicono che forse l’80 o il 90% del loro lavoro è irrealizzato. Sono stato molto fortunato a passare così tanto tempo nella tua struttura di Klagenfurt, che poi è stata distrutta. Quali sono stati i tuoi altri progetti architettonici?

FEW: Circa dieci anni dopo, sono stato persuaso a progettare un complesso architettonico, che comprendeva un parco e delle residenze, e ha funzionato, ma ho deciso di finirla lì.

HUO: Dove si trova?

FEW: Nella Germania del Nord, in una piccola città chiamata Meppen.

HUO: Hai concepito progetti artistici che erano troppo grandi da realizzarsi, o troppo piccoli, o dimenticati, o utopici, o che sono stati censurati, o che sono il risultato di commissioni pubbliche che non hai vinto, o parzialmente realizzati?

FEW: Ho solo seguito lo sviluppo del mio lavoro. Nel 1969, per un certo periodo, ho smesso di lavorare, perché tutti lavori che avrei potuto fare, li avevo realizzati, e non intendevo farne delle ulteriori versioni. Ma poi sono pervenuto a un’altra idea, che ha retto fino a oggi. Ovviamente, ho avuto molte idee che non sono state abbastanza interessanti da essere messe in atto. Forse se le avessi realizzate, si sarebbero dimostrate interessanti. Non lo so. Ci sono mucchi di disegni, di concetti che avrei potuto mettere in atto. Ma la mia esistenza è semplicemente troppo breve per realizzarle tutte. Così le lascio lì, allo stadio di idee.

Opposite - “Versuch, eine Skulptur zu sein” (“Attempt to Be a Sulpture”) series, 1958. Courtesy: The Franz Erhard Walther Foundation. Photo: Egon Halbleib