# Andy Warhol. Fare arte

Andy Warhol
6 Maggio 2016

*Benjamin H.D. Buchloh: Per cominciare posso farle una domanda riguardo alla serie delle immagini pubblicitarie? Quali erano i criteri in base ai quali lei sceglieva una particolare immagine fra la gran copia di logo e marchi? È possibile descrivere il processo selettivo o tutto avveniva in modo casuale? Le immagini che lei ha scelto sono così significative che si possono considerare archetipi della storia pubblicitaria. Per chiunque sia cresciuto durante gli anni cinquanta, il cavallo della Mobil è un'icona.*

Andy Warhol: Dunque, ho scelto il *Mobil Horse*, perché mi piacevano i ragazzi che lo collezionavano e lo disegnavano, cioè... non so... A Keith Haring il *Mobil Horse* piace molto... Forse pensavo a lui quando l'ho fatto. Quando l'ho scelto mi trovavo proprio in un parco-giochi... Anche le altre immagini sono quasi tutte prese dalla pubblicità degli anni cinquanta.

*Fatta eccezione per l'immagine della Apple che, ovviamente, è degli anni ottanta.*

Forse dovevo fare più immagini pubblicitarie degli anni ottanta e roba del genere...

*Quindi la scelta delle immagini era piuttosto casuale?*

Be', ci sono talmente tante immagini fra cui scegliere e a me piacciono tutte. Comunque ho scelto quelle che mi piacciono. Be', molte le ha scelte Ronald Feldman, ma erano talmente tante, davvero tante.

*Il fatto che attualmente lei scelga di utilizzare quasi sempre immagini pubblicitarie come iconografia delle sue opere, non significa in un certo senso che sta completando il ciclo iniziato come artista pubblicitario? O rappresenta, per così dire, un giudizio nei confronti del mondo dell'arte che si è trasformato in un'industria?*

No, è difficile ricordare... È solo un'altra idea... una buona idea. Solo questo.

*Intende dire che lei non vede alcuna differenza tra scegliere un dettaglio tratto da dipinti rinascimentali – come quelli di Paolo Uccello e Leonardo da Vinci da lei utilizzati in opere recenti – e scegliere il dettaglio di un logo pubblicitario? Sono davvero la stessa cosa?*

Sì, sono la stessa cosa.

*In che senso?*

Per me sono la stessa cosa. Be', possono essere tutti dettagli di immagini pubblicitarie... sono stati fatti nello stesso modo... sono tutti vecchi dipinti, solo che uno era più vecchio dell'altro.

*Ma in un caso si tratta di una citazione dall'arte colta e nell'altro dalla cultura di massa. A proposito, nei suoi primi lavori le citazioni dall'arte colta erano piuttosto rare, unica eccezione è stata la* Monna Lisa *di Leonardo. Per il resto, in tutti gli anni sessanta e settanta, nessun riferimento a tale tipo di iconografia, mentre ora, tutto a un tratto, nei suoi lavori lei utilizza immagini tratte da opere d'arte.*

Be', che cosa era arte colta?

*La* Monna Lisa *di Leonardo è stato l'unico esempio negli anni sessanta. Ma ora lei sta lavorando su opere di de Chirico e su frammenti rinascimentali.*

Ma allora i de Chirico... Be' sì, li ho fatti nello stesso periodo. Non era una mia idea, è stata l'idea di qualcun altro... Erano lavori su commissione.

*Ma ampliare il campo alla storia dell'arte invece di limitarsi alla cultura di massa è tipico degli anni ottanta, non è così?*

No, negli anni sessanta tutti i ragazzi, cioè... Chi era all'epoca quello che dipingeva... cioè, come arte colta? Non ricordo qual è il nome... Uno che faceva lavori con lo stampino, bei lavori di stampino. Sì, bei lavori... Ah... Ivan Karp ha fatto una mostra dei suoi lavori.

*Intende parlare di Malcolm Morley? A quel tempo Morley faceva qualcosa del genere.*

Oh, secondo me Malcolm è molto bravo, ha un grande talento, adesso. Non riesco a capire perché non dipingeva così anche quando ha cominciato.

*Anche i suoi primi lavori sono piuttosto buoni, i cosiddetti quadri fotorealisti, che sembravano cartoline.*

No, erano troppo ricercati, troppo. Be'... voglio dire... c'era altra gente che sapeva dipingere in quel modo meglio di lui. Adesso ha proprio una bella tecnica, la differenza salta agli occhi... Che bella tecnica ha adesso e, invece, come gli era difficile allora fare quelle cose realistiche.

*È sempre stato molto più ambiguo dei fotorealisti. Per esempio, ha fatto una minuziosa rappresentazione fotografica di un ippodromo in Sudafrica e poi sopra l'immagine ha tracciato due pennellate rosse. I suoi lavori hanno sempre avuto un'impronta fortemente dialettica.*

No, quello è stato più tardi, deve essere stato più tardi.

*No, era proprio al tempo del fotorealismo.*

Con sopra una specie di grande X?

*Sì.*

Oh, credo di non aver mai visto quei lavori. O almeno non ne ho visti molti, tutte le volte che Morley faceva una mostra i lavori esposti erano sempre pochi... No, mi piace come lavora adesso, credo che sia veramente grande, davvero!

*Così, secondo lei, scegliere di riprodurre opere del Rinascimento o di de Chirico è la stessa cosa che scegliere immagini pubblicitarie?*

No, penso che chiunque dipinge bene o ha buon gusto, voglio dire, fa arte. E anche chi non dipinge bene fa arte, se l'opera è ben riuscita... se la tecnica è buona.

*Questo vuol dire che per lei la cosa fondamentale è la tecnica?*

Be', sì. Perfino, cioè... quel tipo che faceva cose piuttosto brutte e adesso vanno per la maggiore... ma fa solo una o due opere all'anno... Come si chiama?

Dimentico sempre i nomi... È quello che ha cominciato a fare quel tipo di arte che fanno adesso. Di lui si è occupata Barbara Rose.

*Intende parlare di Neil Jenney? È un pittore molto interessante.*

Sì, proprio Neil Jenney. Ha visto qualcosa di quella roba che fa adesso?

*Sì ho visto qualche opera recente e una retrospettiva di alcuni suoi lavori alla Carpenter and Hochman Gallery. Una mostra davvero splendida.*

Oh, dove? Dove? Ah, qui a New York? È su adesso? Davvero è su adesso? Oh, devo andare a vederla.

*Sì, è al 420 di West Broadway dove un paio di mesi fa c'è stata quella mostra straordinaria dell'ultima installazione di Mondrian.*

Prima quella era la galleria di Mary [Boone].

*Esattamente. Adesso c'è questa bellissima mostra di Neil Jenney... i primi lavori, alcuni ancora precedenti quelli a cui lei accennava prima. Verso la fine degli anni sessanta Jenney ha fatto alcune sculture post-minimal, sono pezzi piuttosto strani in legno, pile di giornali e scritte al neon.*

Ah, davvero? Qualcuno ce l'ho anch'io. Ce n'è qualcuno anche lì? Che cosa?

*Uno si intitola* American Shelf*. È un bel lavoro: tre mensole, fotografie e giornali sul baseball e scritte al neon.*

Oh, davvero!

*Credo che si debba fare una distinzione fra le opere neofigurative di Jenney della fine degli anni sessanta e la situazione attuale in cui stiamo assistendo a questa incredibile esplosione del figurativo. Quello che mi ha particolarmente colpito in questi ultimi anni è il fatto che i suoi nuovi lavori mi appaiono, per così dire, assolutamente* attuali. *Per esempio, le opere che lei ha mandato alla mostra* Zeitgeist *di Berlino rappresentavano l'architettura luminosa fascista di Albert Speer. Poi, al culmine del Neoespressionismo, lei ha scelto di mandare in Germania per* Documenta *gli* Oxidations *e, poco tempo dopo, da Castelli ho visto i dittici* Rorschach. *Tutte opere, queste, che presentano un carattere di attualità piuttosto particolare, in quanto, pur avendo un rapporto preciso con le tendenze dell'arte contemporanea, in realtà non ne fanno parte.*

*Allo stesso modo, per fare un altro esempio, anche la serie dei D*e Chirico *non rientra nel movimento contemporaneo che si rifà a de Chirico, ne prende le distanze. Ciò nonostante, la serie viene interpretata come un contributo alla celebrazione e alla riscoperta di de Chirico. Questa distanza critica è un aspetto che a lei piace enfatizzare oppure la infastidisce il fatto che la sua opera sia erroneamente considerata parte di tale tendenza? O è proprio questa ambiguità che lei vuole creare?*

No... be', non so. Ogni idea era semplicemente qualcosa da fare. Cercavo solo di fare nuove cose e roba così... A New York non ho mai fatto una mostra basata su quelle idee... No, be', non so... sono diventato di nuovo un artista commerciale, perciò devo fare ritratti e roba così. Cioè, uno comincia a fare una cosa nuova e, per farla andare avanti, bisogna che continui a darci dentro.

*Vincent Fremont diceva poco fa che lei ha ricevuto un certo numero di commissioni dalle corporazioni, ritratti o logotipi. La cosa mi sembra molto interessante perché, in un certo senso, rappresenta un ritorno alle origini commerciali del suo lavoro.*

Be’, non è così, voglio fare ritratti, roba del genere, perché... non so... adesso vedo i ragazzi che... che dipingono quello che vogliono e poi lo vendono, come facevo io. Adesso, in un certo senso, è tutto più semplice, ma bisogna farlo senza fermarsi mai. Perciò quelle altre cose erano solo cose che ho continuato a fare per conto mio.

*Questo significa che per lei esiste ancora una differenza tra le committenze commerciali e quelle che lei chiama “altre cose”?*

Sì, la mia prossima idea è per una mostra che farò qui e che si chiamerà *Il peggio di Warhol*, se mai riuscirò a spuntarla con Paige [Powell]... cioè, quella ragazza del nostro reparto pubblicità a “Interview”. Ci sarebbero tutte quelle cose... cioè quei piccoli quadri. Solo che la maggior parte di quei lavori che dovevano far parte della mostra... sono diventati un po’ troppo grandi e allora tutti... In un certo senso l’idea mi piace... i *Rorschachs* sono una buona idea e per farli devo passare un po’ di tempo ad appuntare quello che vedo nei *Rorschachs*. Sarebbe più interessante se potessi prendere appunti di tutto quello che leggo.

*Sì, ma in un certo senso i* Rorschachs *non sono forse la descrizione dello stato attuale della pittura e le* Oxidations *osservazioni molto acute e divertenti a proposito di quanto sta avvenendo? Parlo del ritorno della pittura alla espressività e alla tecnica.*

Oh, a me piacciono tutti i tipi di pittura. È sorprendente che... cioè, che si va avanti e ci sono sempre nuove cose e roba che...

*Il cambiamento in atto negli ultimi cinque anni l’ha infastidita? Il ritorno al figurativo e alla manualità nelle tecniche pittoriche... lo considera in contrasto con il suo lavoro e la sua storia?*

No, perché sto facendo la stessa cosa... Se fossi rimasto a fare le *Campbell Soups...* be’, perché tutti, comunque, fanno solo un quadro. Fare un quadro ogni

volta che uno ha bisogno di denaro è davvero una buona idea, solo quel quadro ancora, ancora, ancora... comunque è questa la ragione per la quale tutti si ricordano di te.

*Per lei rappresenta un problema il fatto che attualmente si esiga di nuovo dalla pittura di essere creativa e realizzata con perizia da un artista preparato?Vale a dire il contrario di tutte le idee che si sono affermate a partire dagli anni sessanta? Mi sembra che i suoi recenti lavori si distanzino nettamente da tutto questo. In effetti, le* Oxidations *e i* Rorschachs *appaiono come una sorta di presa di posizione piuttosto polemica.*

No, ma certo allora sarebbero andati bene fra le opere concettuali o qualcosa del genere.

*È un vero peccato che le* Oxidations *non siano state esposte a New York*.

*Marilyn.*

Be’ quando le ho esposte a Parigi, la forte illuminazione le ha fatte sciogliere... fa uno strano effetto vederli sgocciolare. Sembravano proprio dei dripping... non smettevano mai di sgocciolare perché le luci erano troppo forti. Così si capisce perché i quadri sacri piangono sempre... la cosa deve avere a che fare con la roba su cui sono stati dipinti o qualcosa del genere. Sono piuttosto interessanti, penso, ci devo tornare sopra. Ma la cosa a cui in realtà stavo cercando di lavorare era la pittura invisibile, la scultura invisibile a cui stavo lavorando.

*Lei dice di badare molto al “fatto a mano” o al “ben eseguito” e che si tratta soprattutto di “tecnica”, ma non le sembra che nelle sue* Oxidations *e nella recente serie dei* Rorschachs *l’aspetto tecnico sia del tutto irrilevante? Questi lavori non sono certo un inno alla tecnica!*

No, no. Be’, certi lavori non si può dire che sono belli. Cioè, non so... anche nelle *Oxidations* c’era tecnica.

*Sì, sono d’accordo, ma è un’idea piuttosto diversa di tecnica.*

No, voglio dire, se chiedevo a qualcuno di fare una *Oxidation*, non avrebbe capito e sarebbe venuto fuori un casino, perciò l’ho fatta da solo. Cioè, è un lavoro duro... se uno cerca di progettare qualcosa di buono o roba del genere. Certe volte non diventava verde, non so perché.

*Si tratta di pittura al rame, vero?*

Sì, era pittura al rame e uno si domandava perché mai certe volte diventava verde e certe volte no... diventava nera o roba del genere. Non so che cosa era a fare quell’effetto. Poi ho capito perché sgocciolava... perché c’erano troppi grumi di colore... i grumi dovevano essere di meno... i grumi si seccavano... ma poi, sotto il calore delle luci, succedeva... che i cristalli si scioglievano...

*Questa è una definizione piuttosto insolita di tecnica.*

Ma con i *Rorschachs* succedeva la stessa cosa. Si versa un po’ di colore e certe volte si forma solo una macchia... forse così i *Rorschachs* vengono meglio, non so... devo dare un’occhiata a qualcuna delle mie macchie.

*Le immagini erano tratte dai testi di Rorschach?*

No, cercavo di farle da solo e poi di leggerle per vedere se riuscivo a interpretarle e roba del genere.

*Considera le* Oxidations *e i* Rorschachs *opere di graffitismo?*

Be’, i graffitisti mi piacciono, fanno belle cose. Nessun graffitista è veramente famoso, ma sono molto bravi... cioè sono ragazzi che vengono dalla strada e quelli che ce l’hanno fatta sono quelli che sono andati avanti, che sono usciti dal college e dalle scuole d’arte, buone scuole d’arte. Sanno come fare le cose meglio di quei ragazzi... i ragazzi con quei nomi bellissimi che scrivevano sui muri della metropolitana e roba del genere. Loro hanno vita difficile.

*Tra gli artisti che ora sono famosi, Basquiat è stato pressoché il solo considerato un vero graffitista.*

No, no. Lui non era un graffitista.

*Nemmeno quando lavorava sotto il nome di SAMO?*

No, non era un graffitista. In realtà vendeva solo oggetti e roba del genere.

*Ah, ho sentito dire che stava facendo...*

Non è mai stato un graffitista. No, lui scriveva.

*Un vero e proprio scrittore?*

In realtà lui era un poeta. Sì, lui prima era un poeta, ecco quello che era. Poi abbiamo scoperto che disegnava... e i suoi lavori sono piaciuti a qualcuno che gli ha fatto fare una mostra, roba così. Così lui ha capito che poteva dipingere. Ma io sto parlando di gente che lei nemmeno conosce... si vedono ancora in giro, sono famosi... be', non so... fanno mostre da Harris...

*In un certo senso si tratta di una specie di snaturamento, giusto?I graffiti più belli sono quelli sui treni e se si mettono sulle pareti di una galleria...*

Be' no, caspita... cioè, Mr. Copley ne ha ingaggiati cinque... quando si è trasferito in Park Avenue.

*Bill Copley?*

Sì... ha mai visto quelle cose? Le ha viste, giusto? Quando lui ha ingaggiato questi artisti per fargli dipingere la sala da pranzo... poi ha venduto l'appartamento e ha dovuto lasciare lì i graffiti... era *proprio una bella cosa.* Voglio dire, lui non sa chi erano gli artisti che sceglieva per la strada e quelli hanno scritto su tutto il muro... davvero una cosa grande! Questo significa che bisogna sapere come si fa arte quando uno è capace di farla. Ecco perché questi ragazzi hanno fatto più carriera rispetto a quegli altri. Un sacco di ragazzi adesso devono decidere se vendere fin dal principio i loro lavori a caro prezzo e lavorare poco o farne tanti e farli pagare di meno, appoggiarsi a una sola galleria o a venti...

*Attualmente sto facendo una ricerca sulla ricezione degli artisti Dada e di Duchamp alla fine degli anni cinquanta e vorrei parlarne con lei, se non le dispiace. Credo di aver letto nel libro di Stephen Koch che lei, a metà degli anni sessanta, stava lavorando al progetto di un film su o con Marcel Duchamp, film che – a quanto ne so – non è mai uscito. Si trattava davvero di un progetto?*

No, era solo un’idea. Voglio dire, ho girato qualche immagine, ma insomma... era solo un 16 millimetri. Il progetto sarebbe andato in porto se riuscivamo a trovare qualcuno o una fondazione che ci dava i soldi. Io stavo facendo quei film di ventiquattro ore e ho pensato che sarebbe stato grande riprenderlo per ventiquattro ore.

*A quell’epoca conosceva bene Duchamp tanto da riuscire a fare una cosa del genere?*

No, non lo conoscevo bene. Non lo conoscevo come lo conoscevano Jasper Johns o Rauschenberg. Loro lo conoscevano bene... be’, non proprio bene, ma comunque, era qualcosa che lui avrebbe fatto. Stavamo cercando di trovare qualcuno per... per i soldi delle riprese... riprese di ventiquattro ore. Sarebbe stato grande.

*Così il progetto non si è mai realizzato? Ma lei era in contatto con Duchamp?*

Be’ sì, lo vedevamo spesso... un po’... si vedeva in giro da queste parti. Io non sapevo che era così famoso o roba del genere.

*In quel periodo, alla fine degli anni cinquanta, Duchamp era ancora un personaggio di culto solo per pochi, era semplicemente uno che si trovava a vivere da queste parti.*

Be’, tutti, perfino gente come Barney Newman e tutti quegli altri... e Jackson Pollock e Franz Kline, non erano molto conosciuti.

*Retrospettivamente sembra quasi incredibile che il lavoro di Duchamp abbia richiesto tanto tempo per essere riconosciuto.*

Ma quelli come Rauschenberg che avevano frequentato quella scuola importante... il Black Mountain College... se ne erano accorti.

*Un fatto che mi ha sempre interessato del suo lavoro è l'inizio della serializzazione. Le sue prime opere, come* Popeye *o* Dick Tracy*, erano ancora readymade di singole immagini dai fumetti, solo nel 1961 o 1962 lei è passato alla ripetizione seriale.*

Secondo me è successo perché io... non so... tutti cercavano di fare qualcosa di diverso. Io avevo fatto quei fumetti e poi ho visto i puntini di Roy Lichtenstein che erano davvero perfetti. Così ho pensato che non potevo fare quelle cose lì... i fumetti... perché lui li faceva così bene... così ho cominciato a fare altro.

*A quel tempo aveva già visto le* Accumulazioni di *Arman?Qualche anno prima Arman aveva iniziato a fare le ripetizioni seriali di oggetti readymade simili o identici... mi sembra una strana coincidenza.*

No... be’ non era quella la mia idea. No, non pensavo a niente... stavo solo cercando qualche cosa da fare. Poi è successo che ho fatto un biglietto da un dollaro e poi l’ho fatto a strisce. Ma non era permesso fare dollari che sembrano dollari, non si può fare con la serigrafia. Allora ho pensato: be’ come si fanno queste cose? Il biglietto da un dollaro che ho fatto era come una serigrafia... cioè... era commerciale, lo facevo io. Poi qualcuno mi ha detto che si poteva fare con la fotografia... mettere una fotografia su una matrice... è stato così che ho fatto la mia prima fotografia. Sono partito da lì, ecco come è andata.

*Ma in che modo ha iniziato a usare la ripetizione seriale come una struttura formale?*

Be’, ho fatto una matrice e poi l’ho riprodotta varie volte. Facevo la riproduzione della cosa... delle bottiglie di Coca-Cola e dei biglietti da un dollaro.

*Questo era nel 1962... non aveva alcun rapporto con l’interesse, allora largamente diffuso, per la serialità... non veniva da John Cage e dall’idea di musica seriale... erano temi che non la interessavano?*

Quando ero un ragazzino... è arrivato John Cage e io penso di averlo incontrato quando avevo quindici anni o giù di lì, ma non sapevo che lui faceva cose seriali... di musica non conoscevo niente.

*L’importanza della forma seriale si è andata affermando nei primi anni sessanta, storicamente in coincidenza con l’inizio delle strutture seriali nei suoi lavori, un aspetto questo che non è mai stato preso in considerazione.*

Oh, non so. Ho fatto uno sbaglio, avrei dovuto fare solo le *Campbell Soups* e continuare a fare solo quelle. Perché poi, dopo un po’ mi sono piaciuti tipi come... oh, tipi come quello... che fa i quadrati... come si chiama, quel tedesco... è morto un paio d’anni fa.

*Josef Albers?*

Albers. Mi piaceva, i suoi lavori mi piacciono molto.

*Quando, nel 1962, lei ha fatto la mostra alla Ferus Gallery di Los Angeles e ha esposto le trentadue* Campbell Soups *quasi identiche*, *era a conoscenza della*

*mostra di Yves Klein a Milano nel 1957, dove l'artista aveva esposto undici dipinti azzurri, tutti delle stesse dimensioni, ma di prezzo diverso?*

No, a New York li ha esposti solo molto tempo dopo. No, non lo conoscevo. Ma non erano opere di grandezza diversa, roba del genere? Ma ancora prima Rauschenberg aveva fatto quadri tutti neri e, prima di Albers, quello che a me piaceva davvero... quell'altro che faceva quadri nero su nero...

*Sta pensando ai lavori di Ad Reinhard?*

Giusto. Ha cominciato a lavorare prima di Albers?

*Be', lavoravano più o meno nello stesso periodo, indipendentemente l'uno dall'altro, anche se Albers aveva iniziato prima. C'è un altro aspetto che riguarda il processo storico di ricezione che vorrei chiarire. Sono state fatte congetture sull'origine del suo stile lineare: se viene da Matisse, se è stato influenzato da Cocteau o se viene direttamente da Ben Shahn. Mi ha sempre sorpreso che non si sia mai pensato, per esempio, a Man Ray o a Francis Picabia. Questi artisti hanno influenzato la sua produzione alla fine degli anni cinquanta o lei pensa che a quell'epoca i suoi lavori fossero totalmente commerciali?*

Sì, era solo arte commerciale.

*Così il suo avvicinamento al lavoro di Francis Picabia grazie a Philip Pearlstein è avvenuto molto più tardi?*

Non sapevo nemmeno chi era.

*E prima degli anni sessanta non conosceva i disegni di Man Ray?*

Be’, quando ho conosciuto Man Ray lui era solo un fotografo, mi sembra. Ancora adesso i suoi disegni non li conosco bene.

*Quello di Man Ray è uno stile molto lineare, elegante, leggero. Tutto il Dada newyorkese ha sempre avuto uno stile particolare e io credo che, a partire dalla fine degli anni cinquanta, i suoi lavori siano più vicini al Dada di New York che a Matisse o a Cocteau.*

Be’, lavoravo in quel modo perché mi piaceva ricalcare... la ragione era questa... ricalcavo i contorni delle fotografie.

*Somiglia molto al modo in cui Francis Picabia realizzava i suoi disegni industriali nel periodo cosiddetto meccanico, intorno al 1916. Mi domandavo se il suo amico Philip Pearlstein l’avesse informata sulla tecnica di Picabia, visto che aveva appena finito di scrivere la tesi di laurea su di lui.*

No, quando sono arrivato a New York, ho cominciato subito con la pubblicità e anche Philip voleva farlo, ma a lui riusciva difficile, così ha continuato a fare i suoi quadri. Allora io non ne sapevo molto di gallerie, è stato Philip a portarmici, poi lui si è dedicato a un’arte più seria. Penso che se avessi saputo che fare arte era così semplice, forse avrei fatto anch’io arte da galleria... invece che la pubblicità... ma a me la pubblicità piace. A quell’epoca era difficile fare la pubblicità perché aveva avuto il sopravvento la fotografia e... non so... cioè, di colpo tutti gli illustratori sono stati buttati fuori dal mercato.

*Ma negli anni sessanta si discuteva molto della questione dell'originale... per esempio, l'artista come autore, come inventore o come chi fa oggetti di valore con le proprie mani. Lei è stato sempre al centro di questo dibattito, o almeno era considerato la figura centrale ad aver messo in discussione questa idea... come aveva fatto Duchamp. Ora c'è stata un'inversione di tendenza e sembra che il problema non si ponga più.*

Negli anni sessanta tutto cambiava velocemente. Prima c'era il Pop... poi gli hanno dato nomi diversi, come Arte Concettuale. Facevano sembrare tutto arte moderna o roba così, perché le cose cambiavano velocemente... perciò io non so se la Pop Art ne faceva parte o se era un'altra cosa... perché tutto succedeva velocemente.

*Mi interesserebbe sapere che cosa pensava degli sviluppi successivi alla Pop Art negli anni sessanta, con la nascita dell'Arte Minimal e dell'Arte Concettuale, prima della rapida inversione di tendenza avvenuta all'inizio degli anni ottanta. Pensa di avere qualche rapporto con gli artisti dell'Arte Concettuale?Le hanno fornito qualche spunto? Gli artisti non-pittorici attuali la interessano quanto i pittori?*

Sì, ma non ce ne sono molti. Per qualche ragione ora ci sono in giro meno artisti concettuali.

*Ma nel periodo in cui si faceva Arte Concettuale... gente come Lawrence Weiner, per esempio... quei lavori la interessavano?*

Sì, era grande! Ma lavorano ancora, continuano a fare le stesse cose?

*Sì, lavorano ancora e hanno continuato a farlo nello stesso modo. È opinione generale che lei sia un sostenitore più della pittura che di altre forme d'arte.*

Oh no! Quelle cose mi piacciono... sono tutti bravissimi.

*Allora lei non considera più la pittura antitetica al suo lavoro?*

Be’, certamente mi piacerebbe pensare che posso lavorare solo in quel modo ma, come succede, uno pensa in un modo e poi in realtà non lo fa. Uno pensa di non bere, ma poi beve... qualcosa del genere. Poi ho sentito parlare di quella specie di macchina per dipingere che ha fatto quel ragazzo e allora mi sono messo a fantasticare che macchina straordinaria sarebbe... Tinguely ha fatto una specie di cosa così.

*Sì, alla fine degli anni cinquanta al culmine del* Tachisme*, quando quel tipo di pittura raggiunse i limiti dell’assurdo.*

Penso che c’è un'altra maniera di fare una macchina per dipingere... quel ragazzo l’ha fatta ma cade a pezzi. Io penso davvero che si può fare una macchina che dipinge tutto il giorno al posto tuo e che si può fare come si deve, e intanto tu puoi fare altro... puoi passare a fare tele veramente splendide. Ma è come... non so... questa mattina sono andato nel quartiere dove ci sono quelli... cioè, che fanno borsette e per tutto il giorno attaccano a mano strass... è incredibile, fanno tutto a mano. Se lo facesse una macchina, sarebbe diverso... Lei è andato per gallerie a vedere le novità?

*Sì certo, vado in giro piuttosto di frequente e non ho mai compreso bene il perché di questa inversione di tendenza. A un tratto tutti hanno iniziato a guardare di nuovo i quadri come se certe cose... come l’arte concettuale... non ci fossero mai state.*

È quello che è successo negli anni sessanta quando si sono viste le prime *drag queens* e loro pensavano di essere le prime. Adesso vado a un party e vedo questi ragazzini che sono diventati *drag queens*, sono quelli più giovani che fanno le *drag queens*. Pensano di essere solo loro ad aver pensato di fare le *drag*

*queens*, il che è abbastanza strano. È come se l’avessero inventato loro, e tutto ricomincia e via... davvero interessante. È andato a vedere la mostra all’Area?

*No, ancora no.*

E la Disco? Non ha ancora visto la Disco art? Bella, davvero, dovrebbe andare a vederla, fra un po’ chiude. Ci sono un sacco di cose di una trentina di artisti, davvero interessante.

*Lei che cosa ha portato all’Area?*

La scultura invisibile, ma non è proprio come l’avevo progettata. Ho lavorato con quelle cose elettroniche che fanno tutti quei rumori quando uno si avvicina. Ma quella che sta all’Area è solo qualcosa o niente sopra un piedistallo. Arman ha fatto un bel pezzo con le biciclette, là all’Area. Ha riempito un’intera vetrina... un’intera vetrina con delle biciclette, davvero bello. Secondo me è un grande artista.

*Così lei conosce gli ultimi lavori di Arman, ma non quelli dei primi anni sessanta, le* Accumulazioni. *Non pensa che anche le prime opere di Arman siano interessanti... quelle della fine degli anni cinquanta e la ripetizione seriale degli oggetti readymade?*

Sì, be’ è quello che fa sempre.

*Le prime opere sono più dirette e incisive delle ultime cose, che sono più estetizzanti.*

Nelle prime che ho visto... c’era un’automobile. Voglio dire... che cos’era... un’auto della polizia o cosa?

*Arman aveva messo un pacco di dinamite sotto un’automobile, una MG bianca, e l’aveva fatta esplodere. A Düsseldorf c’era un collezionista, uno della pubblicità, che gli aveva commissionato un lavoro. Così Arman gli ha detto: OK Charles Wilp, dammi la tua MG e l’ha fatta saltare in aria. Si chiama* White Orchid*, un pezzo straordinario.*

Adesso i suoi lavori sono davvero belli.

*Così lei non attribuisce più particolare importanza a un principio unico. Negli anni sessanta l’arte si basava su convinzioni molto radicate.*

Oggigiorno, con tutte queste gallerie e roba del genere, va bene tutto. Insomma, non ha più importanza, tutti hanno gusto o qualcosa del genere. Ci sono talmente tante gallerie... ogni giorno ne aprono una nuova, perciò c’è posto per tutti, è incredibile. Si può andare dove si vuole, tutto è bello e costoso allo stesso modo.

*Allora il suo programma TV e i suoi dipinti rappresentano, in certo senso, i poli opposti della sua attività artistica?*

Sì, stiamo cercando di fare tutte e due le cose... ma dipingere è davvero eccitante... non so... sono davvero entusiasta di tutti questi nuovi ragazzi che stanno venendo fuori, come Keith Haring e Jean Michel [Basquiat] e Kenny Scharf. Sono davvero bravi. Gli italiani e i tedeschi sono abbastanza capaci, ma i francesi no. I francesi hanno solo un pittore bravo, voglio dire il mio artista preferito sarebbe l’ultimo grande artista parigino... come si chiama?

*Un pittore?*

Sì, l’ultimo pittore famoso. Buffet.

*Molti fra i nuovi pittori lo imitano, magari senza rendersene conto.*

Be’, non so... cioè, sembra... non vedo nessuna differenza fra lui e Giacometti. A un certo punto hanno deciso che le sue erano opere commerciali o quel che era. Ma lui continua a dipingere e io vedo ancora le sue cose, i prezzi vanno ancora dai 20.000 ai 30.000 dollari. I suoi lavori sono buoni, la sua tecnica anche, lui è bravo come quell’altro tipo francese che è morto un paio di giorni fa, Dubuffet. Cosa pensa che sia successo? Pensa che non è così bravo?

*Oh be’, penso che Bernard Buffet non fosse veramente così bravo. Molte grazie per questa conversazione.*

Oh, grazie davvero.

In *Andy Warhol. The late work*, Prestel Verlag, New York, 2004. Traduzione di Silvia Lalìa.

andy_warhol_by_jack_mitchell.jpg

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO