

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.



ART IS A TRANSLATOR, ART IS A FRIEND

A CONVERSATION BETWEEN
ADAM MCEWEN AND URS FISCHER

Above - Urs Fischer, *Problem Painting*, 2013, installation view at Gagosian Gallery, Rome, 2013. © the artist. Courtesy: the artist and Gagosian Gallery, Rome. Photo: Stefan Altenburger

Opposite, left - Adam McEwen, *Instrument*, 2014. Courtesy: the artist and Art : Concept, Paris. Photo: Claire Dorn

Opposite, right - Adam McEwen, *Conduit*, 2014. Courtesy: the artist and Art : Concept, Paris. Photo: Fabrice Gousset

Urs Fischer & Adam McEwen “Art is a Translator, Art is a Friend,” *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

295

Adam McEwen and Urs Fischer weave a conversation that touches on the more personal and human aspects of the work; on the one hand, the past that intervenes as an element of investigation and comparison with the present,



and on the other the revelation of what is in some ways a manifest truth, though it has been repressed and resurfaces to destabilize things. Art as the maieutic possibility of extracting an upheaval, not to free ourselves from it but to reify it, to make it visible and manageable. Finally, poetry as ultimate, rarified, available and universal expression.

Urs Fischer was born in 1973 in Zurich and studied photography at Schule für Gestaltung, Zurich. He has exhibited extensively all over the globe, and his work is included in many important public and private collections worldwide. His recent solo exhibitions include “Urs Fischer,” Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2013), “Madame Fisscher,” Palazzo Grassi, Venice (2012), “Skinny Sunrise,” Kunsthalle Wien, Vienna (2012), “Oscar the Grouch,” Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut (2010), “Marguerite de Ponty,” New Museum, New York (2009), Cockatoo Island, Kaldor Art Projects and the Sydney Harbour Federation Trust, Sydney (2007), “Mary Poppins,” Blaffer Gallery, Art Museum of the University of Houston (2006), “Paris 1919,” Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, the Netherlands (2006), “Jet Set Lady,” Fondazione Nicola Trussardi, Milan (2005), “Kir Royal,” Kunsthau Zürich (2004), and “Not My House Not My Fire,” Espace 315, Centre Pompidou, Paris (2004). Fischer’s work has been presented in numerous group exhibitions, including the Venice Biennale (2003, 2007, 2011), “Lustwarande 2011 – Blemishes,” Park De Oude Warande, Museum De Pont, Tilburg, the Netherlands (2011), “L’invention de l’oeuvre: Rodin et les ambassadeurs,” Musée Rodin, Paris (2011), “Modern British Sculpture,” Royal Academy of Arts, London (2011), “Unmonumental: The Object in the 21st Century,” New Museum, New York (2007), “Fractured Figure: Works from the Dakis Joannou Collection,” Deste Foundation for Contemporary Art, Athens (2007), “Sequence 1: Painting and Sculpture in the François Pinault Collection,” Palazzo Grassi, Venice (2007), and “Cinq milliards d’années,” Palais de Tokyo, Paris (2006). Fischer lives and works in New York.

Born in London in 1965, **Adam McEwen** lives and works in New York. He studied English literature at Christ Church, Oxford, before attending California Institute of the Arts, where he graduated in 1992. His work moves freely between the disciplines of painting, sculpture, and installation. After writing obituaries for the *Daily Telegraph* in London, McEwen turned the genre into artworks with a series of obituaries of still-living figures, including Kate Moss, Bill Clinton, and Jeff Koons. He is known for his life-size graphite sculptures of such familiar consumer objects as an ATM, a drinking fountain, or a credit card. His “Bomber Harris” series consists of monochromatic paintings covered with chewed gum, and other recent works include prints on oversize sheets of sponge. McEwen’s recent solo exhibitions include “Non-Alignment Pact, Art : Concept,” Paris (2014), “Factory Tint,” Captain Petzel, Berlin (2014), “Sawney Bean,” the Modern Institute, Glasgow (2013), “Rehabilitating the Steinway Tube Ducts,” Rodolphe Janssen Gallery, Brussels (2013), and “The House of Marlon Brando, Art : Concept,” Paris (2011). He has been in the important group shows “Love Story, Sammlung Anne und Wolfgang Titzel,” 21er Haus, Belvedere, Vienna (2014), “Wanted: Selected Works from the Mugrabi Collection,” Tel Aviv Museum of Art (2013), “Haunted,” Guggenheim Museum, New York (2010), the Whitney Biennial (2006), and “Into Me / Out of Me,” MoMA PS1, Long Island City, New York (2006). As a curator he has conceived various projects, including *Fresh Hell: Carte blanche à Adam McEwen* at Palais de Tokyo, Paris (2010).

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.



Above - Adam McEwen, "Factory Tint"
installation view at Captain Petzel, Berlin, 2014.
Courtesy: the artist and Captain Petzel, Berlin.
Photo: Jens Ziehe

Opposite - Urs Fischer, *38 East 1st Street*, 2014,
"Burning Down the House" installation view at
Gwangju Biennale, 2014. © the artist. Courtesy:
the artist and Sadie Coles HQ, London. Photo:
Stefan Altenburger

Urs Fischer & Adam McEwen “Art is a Translator, Art is a Friend,” *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

297

ART IS A TRANSLATOR, ART IS A FRIEND
A. MCEWEN, U. FISCHER



ADAM MCEWEN
When I was at CalArts in the early 1990s, the word “co-opted” was constantly being invoked. Specifically in the sense of how to make art that would resist being co-opted.

URS FISCHER
How much work from that time succeeded in that?

A M That’s what I was just thinking. For a long time, it seemed like a lot of art made then had an indestructible armor. Works by Felix Gonzalez-Torres, Mike Kelley, Richard Prince, Christopher Wool—it all seemed to be perfect. Perfectly made of steel. But now, as time goes on, and for instance Mike Kelley’s no longer around, it doesn’t seem as indestructible anymore. That’s a strange thought; it bothers me. Can Kryptonite drain of its power?

Another, related thought: on a bigger time scale, when I was growing up in the 1970s it seemed like rock and roll, and that culture, was everything. It was *the* defining factor. Now, today, I can actually imagine that rock and roll could simply dissipate.

U F It will be like jazz music. Some people still do it, but it’s not...

A M For instance a 12-year-old someday might know about Jimi Hendrix, or not. Jimi Hendrix could become a niche interest.

Then I was thinking about how any conversation about production has to come back to Warhol as the archetypal producer. But a lot of his late work was rejected when it was first shown. His last shows at Castelli, the knives and guns, didn’t sell a single painting. He was making work that was troublesome, and subversive, and political, and people didn’t want it. He was working in a context of outsider-ness on a certain level. Even though he was still going to every party, he was feeling under siege.

U F He started out as an outsider.

A M We’ve talked before about how the things we really like tend to be subversive in some way. A Mike Kelley teddy bear sitting on a knitted carpet is a fucked-up object. It implicates you.

Then it begins to ripple out and talk about everyone it touches. It’s like a virus. It talks about its context. (This is giving it the most benefit of the doubt.)

U F Like Kelley, you frequently call upon elements that have a relation to your past.

A M Yes, as a way of looking at a situation in the present. I ask myself, “What is the difference between what this thing looks like now and what it looked like then? And what is the blank area in between them?” It’s not about nostalgia in the sense of wishing for the past, but more like wondering about the relationship between the past and the present.

U F You mean the relationship between things that you encountered in the past and how they partially manifest in your memory, and how they manifest in reality now?

A M Well, it’s interesting how you can take what appears in the present and scratch the surface a bit and very quickly reveal a different present or a different reality, which is usually less manicured than you might wish. I think that’s what some of this is about—the way that time refracts and collapses and expands. You scratch the surface and very quickly get to distant places.

U F When I look at what you do, it’s charged emotionally. The memory is emotionally charged, and these things go revisit the charged memory. For instance the Cold War captures a specific feeling that was attached to something, and that feeling sometimes evacuates, like a ghost leaving a body. It leaves this thing that was charged when you were a younger person, and which is now an empty thing in some way. Or, not an empty thing, but *just* a thing. It’s just a can now. It maybe looks old or colorful or cool in this case, but all the things it links to aren’t there anymore.

A M I’m simply looking for motive, trying to keep myself interested. The Tennent’s cans from when I was a kid, they keep me

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.



Adam McEwen, *Taps*, 2013. Courtesy: the artist and The Modern Institute, Glasgow. Photo: Keith Hunter

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen “Art is a Translator, Art is a Friend,” *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

299

ART IS A TRANSLATOR, ART IS A FRIEND
A. MCEWEN, U. FISCHER



Urs Fischer, *Invisible Problem*, 2013. © the artist. Courtesy: the artist and Sadie Coles HQ, London. Photo: Mats Nordman

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

MOUSSE 48
A. MCEWEN, U. FISCHER

300



Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

301

ART IS A TRANSLATOR, ART IS A FRIEND
A. MCEWEN, U. FISCHER



Above - Urs Fischer, *CECILLE / BRENDA / ERICA*
and *Untitled (Floor Piece)*, 2006

Right - Urs Fischer, *FRANÇOIS / RENÉ*, 2013,
and *Untitled (Floor Piece)*, 2006

Opposite - Urs Fischer, *Mr. Flosky*, 2001-2002;
Problem Painting, 2011; *Untitled (Floor Piece)*, 2006

All images: installation view at The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles, 2013. © the artist.
Courtesy: the artist. Photo: Stefan Altenburger



interested. And I do it because I believe, I suppose, that if I stick a chair leg in the can, and it disturbs me and says something, then it will say something to somebody else—to someone I don't even know. I don't really know what the feeling I'm trying to evoke is, but in this case it's not a good feeling.

U F What are these newspaper pieces about?

A M These are two pages from the *New York Times* that appeared opposite each other on the same day in 2012. They were brought to my attention by Dick Hebdige, the English writer. He lives in Los Angeles and wrote that book *Subculture: The Meaning of Style*, about teddy boys and mods and rockers. Anyway, on the left-hand page is an article about Jimmy Savile, the English television personality who throughout the 1960s, 1970s, and 1980s was very much a part of British culture. He was on TV every week and worked with handicapped kids, and it turned out after his death that he was a serial child molester. Even young girls in hospitals. It was something that he subtly kind of boasted about and everybody unconsciously knew it was happening, but nobody wanted to do anything about it. But when it was revealed after his death, nobody was surprised. The article has a photograph of him with a cigar.

And on the right-hand page is an article about the skeleton of a carrier pigeon from World War II, which was found in a barn with a little coded message around its leg. They were trying to decode the message.

Dick Hebdige suggested to me that this was what my work was like, and I thought he was right. Both have to do with scratching the surface and revealing something that is in plain sight. Right in front of you is this guy Jimmy Savile who's smoking a cigar, he's got his arm around little girls and you know he's messing with them. But you don't want to see it. The same with the bird. The past is right there: there's a lot of hidden and coded stuff right in front of us and it somehow seems to say the same kind of thing that my work is trying to say. To put somebody in the position where they feel on uncertain ground, and they don't know why. I like art that does that. I like it when art makes me constantly destabilized.

U F When you look at it, it shifts something.

A M Right. Of course, some art can do that and make you feel great. But for some reason I don't feel equipped to try and do that. Although, don't you think that even when somebody makes you feel uncomfortable, it's a good feeling, ironically? It's good to feel anything.

U F I think sometimes art works as a translator. An interpreter of sorts.

A M You mean translating feelings that you have?

U F Translating an understanding of something through matter into something you can then read again.

A M In order that it can be felt again.

U F Exactly.

A M That it can be felt anew, in a different way. So that you can feel bad again. It's like: “Here, have this, I don't want it anymore!”

U F In your case, you think you can give things away by making art that is connected to your past. The impression I get with a lot of the graphite works is that you have a very particular way of selecting things that interest you, and you go through a long process of evaluating them again and again and again. Many of the things you select reject the viewer. The roll-down gate is clearly rejecting you. Even the air conditioner pushes you away.

Or they contain, like the air conditioner or the safe. They contain something and you would like to have it, but they don't let you in.

A M That's right.

U F The air conditioner contains literally, but the AmEx card is also something that contains. It contains something that is not yours.

A M Well, they all promise. And I feel that they wish to deliver on the promise, but they fail. The air conditioner in theory provides some kind of sustenance, but it cannot deliver. There is something hellish about a machine that blows cold air, artificially refrigerated air, at a human. I remember being eight years old in a hotel room with a window unit, and it was a horrific object.

U F You could say something similar about the installation you did with the fluorescent tubes, where they don't give light. It makes a promise, and then there is nothing.

A M That was about minimalism—the promise of minimalism. When I was in my teens, what I always got from minimalism was this slightly punishing aura of a cleansing.

U F Or a ritual or something.

A M Exactly. By the time it comes to the 1990s and certainly the early 2000s, minimalism didn't seem to be able to deliver on its promise any more.

U F It has a repressive core. It's interesting to me that, say, in Carl Andre's work, the repressiveness of minimalism seems to go with a repressed emotional side. It's very emotional, but it deals with repression and manifests itself with this purity.

A M I believe that was again something that our generation inherited.

U F The absoluteness of it.

A M So the work with the lights is about the promises of minimalism. It's not that I have anything to say about that; I simply don't understand it. I don't have anything to say about anything except trying to point to things that I don't understand.

Somebody told me the other day that my art was absolutely closed and shut down. They used the words “fascism” and “fashion.” In a way I don't think this person was wrong—it was actually astute—but I would then say in my defense that it's very emotional because it's talking about the attempt to deal with a closed-down system.

U F Do you think you can rid yourself of the bad by making works that deal with past memories? When you do something with a thing from your past, is it cathartic?

A M Um, no.

U F No.

[both laugh]

A M I do think it allows me to move on to the next problem. It's like, you take something unpleasant, something from inside yourself, and you don't get rid of it but rather place it outside of yourself, and then you carry it with you. Better to have it sitting next to you and visible. Then in a sense it becomes a companion. The works become friends and they talk to you, to each other, and to other people.

U F I consider art a friend.

A M Exactly.

U F It sounds so terrible.

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen “Art is a Translator, Art is a Friend,” *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.



Adam McEwen, *Safe*, 2011. Courtesy: the artist and Gagosian Gallery, Beverly Hills. Photo: Douglas M. Parker Studio

Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.



Above - Urs Fischer, *fountain and boy w/ tongue*, 2014, "mermaid / pig / bro w/ hat" installation view at Gagosian Gallery, New York, 2014. © the artist. Courtesy: the artist and Gagosian Gallery, New York. Photo: Stefan Altenburger

Below - Urs Fischer, *Melodrama; 2; 8; 4*. All works: 2013, installation view at Sadie Coles HQ, London, 2014. © the artist. Courtesy: the artist and Sadie Coles HQ, London. Photo: Stefan Altenburger

Opposite - Urs Fischer and Georg Herold, *Necrophonia*, 2011. © the artists. Courtesy: the artists and The Modern Institute, Glasgow. Photo: Stefan Altenburger



Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

305

ART IS A TRANSLATOR, ART IS A FRIEND
A. MCEWEN, U. FISCHER



Petzel

Urs Fischer & Adam McEwen "Art is a Translator, Art is a Friend," *Mousse Magazine*, April 2015, p. 294-309.

MOUSSE 48
A. MCEWEN, U. FISCHER

306



Top - Adam McEwen, *Wham-O All American*, 2013. Courtesy: the artist and Galerie Rodolphe Janssen, Brussels

Bottom - Adam McEwen, "Rehabilitating the Steinway Tube Ducts" installation view at Galerie Rodolphe Janssen, Brussels, 2013. Courtesy: the artist and Galerie Rodolphe Janssen, Brussels

A M Well, it's tough. But what might be a problem could be turned into a solution. So an enemy can become a friend. And then you realize that maybe an enemy is not an enemy. It simply has its own problems.

U F Do you consider a lot of your work as dealing with the past, the far past, the recent past, or the present? And do you make works that deal with the future?

A M I think it's all about the present—the constant, ongoing present. But since you constantly fall into the future, moment by moment, it's about trying to make the future closer to the future you wish to see.

U F Based on your past, in some way.

A M Yes. For instance, how can you make art and not acknowledge whatever other art you want to talk about, minimalism and so on? We are inheriting, we have made art in a context, and to ignore context is ignorant.

U F So you can say that art is a language. You didn't invent it, but...

U F One thing I never understand, when I look at an artwork, is why it speaks to me, or not. How can anything be transferred or invested into an object so that it communicates back? When we look at a work that has clear references to the past, for instance the Cold War, it triggers a similar sentiment in other people from the same background. But a bunch of shells, to someone from a culture where shells have a totally different value, maybe as currency, means something other than “vacation.” There are so many different layers. And somehow, as an artist, you believe in something being contained, and your understanding of it, and where it begins and ends. When does your way of dealing with it become more important than what it is? At what point does this happen?

A M Ideally, the common ground actually recedes and fades, and the thing that you make is somehow empowered by your relationship to it such that it can speak to somebody else, even if you have no common ground. Of course, somebody from another culture may never have seen an air conditioner and it probably will mean nothing to them, so maybe that one is a failed artwork for those viewers. But I hope that if you have a slight inkling of what this object was, then there's a kind of iconic quality that I can get to. I think that we *don't* see the world around us. I don't see, I cannot see, the world in front of me, and I think it's possible that I could. And in a way, an odd way, making art is an acknowledgment of the attempt to see reality because I'm putting the feeling that I have in conjunction with an object. And that's a stronger sense of reality than one or the other alone.

U F This morning, while taking a shower, I was thinking about atheists.

A M Atheists?

U F Yes. Then I was thinking about believers. And about religions. The Vatican is the HQ of one religion. For any human being, given the short time you have, it's insane to ever think you're right about anything at all. Sure, people might agree on something, and that's fine. There's a lot of thought to be done, a lot of meditation. But the universe is so incomprehensibly vast, and in time, everything we ever knew will be overtopped. It's ridiculous to insist on anything. Whereas at the Vatican, people have the audacity to think, “We know we're right. We've researched this stuff.”

A M But given the vastness and the incomprehensibility of the universe, the upside of the belief is A) it deals with the problem of the fear of the unknown, and B) it makes you powerful.

U F I think that religion is a great concept. Nowadays, we get to take whatever we want from any religion without being religious.

It helps you, sometimes, as a human being. I understand that part. I'm very indifferent to it. I'm not pro or con.

A M I think that it's inspiring when you see things that include the possibility of pain and failure.

U F Spirituality.

A M Right, because it's inclusive. It's inclusive because it's made on the basis of being human. I aspire to make something out of things that are, maybe, cheap, or even better, nonexistent. No materials, available to everybody, and speaking to everybody's fears.

U F Poetry, reciting poetry. It's good, it works.

A M Poetry is the best, except that nobody has time to read it.

U F I do.

A M Do you?

U F Not a lot, but I like poetry. I like it better than fiction because it's more to the core of things.

A M Poetry is the most rarified of all. For me, I want a context that protects the artwork—that turns the noise down.

U F Your Kryptonite concept.

A M I want to walk into the room and think about the artwork, that's all. If you can perform a sleight of hand, in which—even though the context is compromised and the world is compromised and it's all an illusion—a viewer walks in and only thinks about the artwork, what it might be doing, then it gives the artwork the best chance to do what it can do. It maximizes the possibility. Given that the artwork is flawed and maybe not very good at doing what it's trying to do.

If I make, say, a limousine printed on a sponge, real scale, it's kind of funny and hopefully it's curious and slightly confusing. But it's also about the way people wish to escape their lives—escape a bad week or a bad day or a bad marriage. A limousine, those things that roll around New York, they are like sculptures. Their shape is based on a promise of desire. They talk about sex and glamour and what goes on inside. They have mirrored windows because then you feel, inside the mirrored window, that you're powerful.

U F It means you're happy.

A M The person outside cannot look in and the person inside cannot be seen. And maybe things get turned around: maybe you can live out a fantasy. A sense of relief. Or you might look at a limousine with disgust. And there are all these connections between the limo industry and drugs, prostitution. They trigger all different responses.

But as well as being stupid, I want it also to include peoples' hopes. It's about aspiration and about wishing to be helped, or to be free. It's about being trapped and about escape. Even if it is a slow release, to get to this feeling, that this 15-foot limousine would give this thought. A sense of movement, but it's not really going anywhere. I think, for that to happen, you need a context that is slow, where things are slowed down. I want the melancholia to be included.

*Una conversazione fra
Adam McEwen e Urs Fischer*

Adam McEwen e Urs Fischer intrecciano una conversazione che tocca gli aspetti più personali e umani dell'opera, da un lato il passato che interviene come elemento d'indagine e confronto col presente, dall'altro la rivelazione di una verità per certi versi manifesta, e tuttavia rimossa, che riemerge a destabilizzare. L'arte come possibilità maieutica di estrarre un turbamento non già per liberarsene ma per reificarlo, renderlo visibile e gestibile. Infine la poesia come espressione ultima e raffinata, disponibile e universale.

ADAM MCEWEN Nei primi anni Novanta, quando ero alla CalArts, il termine “cooptato” veniva costantemente chiamato in causa. Precisamente nel senso di come produrre un'arte che avrebbe potuto resistere alla cooptazione.

URS FISCHER Quanto lavoro di quel periodo riuscì in quell'intento?

AM È proprio quello che stavo pensando. Per lungo tempo, sembrò che molte opere prodotte all'epoca avessero un'armatura indistruttibile. I lavori di Felix Gonzalez-Torres, Mike Kelley, Richard Prince, Christopher Wool – tutto sembrava essere perfetto. Perfettamente forgiato in acciaio. Ma adesso, col passare del tempo, e oltretutto in assenza di Mike Kelley, tutto ciò non sembra più indistruttibile. È un pensiero strano, che m'infastidisce. La Kryptonite può esaurire il suo potere? Un'altra considerazione collegata a questa, considerando una scala temporale più ampia: crescendo negli anni Settanta, sembrava che il rock'n'roll e quel tipo di cultura fosse tutto. Che fosse il fattore determinante. Adesso, oggi, posso perfino immaginare che il rock'n'roll possa semplicemente esaurirsi.

UF Come nel caso della musica jazz. Qualcuno ancora la fa, ma non è...

AM Per esempio, un dodicenne un giorno potrebbe venire a conoscenza di Jimi Hendrix. Hendrix potrebbe diventare un interesse di nicchia. Poi stavo pensando a come qualsiasi discussione sulla produzione debba riferirsi a Warhol in qualità di produttore archetipico, tuttavia gran parte della sua produzione tarda è stata respinta la prima volta che è stata presentata. La sua ultima mostra da Castelli – i coltelli e le pistole – non ha venduto un solo dipinto. Stava facendo un lavoro che era difficile, e sovversivo, e politico, e la gente non lo voleva. Lavorava in un contesto di alterità, in un certo senso. Anche se continuava ad andare a tutte le feste, si sentiva sotto assedio.

UF Agli inizi era un outsider.

AM Prima abbiamo parlato di come le cose che ci piacciono veramente tendano, in qualche modo, a essere sovversive. Un orsacchiotto di Mike Kelley, seduto su un tappeto intrecciato, è un oggetto incasinato. Prima ti chiama in causa, poi inizia a propagarsi e a parlare di tutti quelli con cui viene a contatto. È come un virus. Parla del suo contesto. (È questo gli dà il beneficio del dubbio).

UF Al pari di Kelley, anche tu ricordi frequentemente elementi che hanno una relazione con il tuo passato.

AM Sì, è un modo di guardare a una situazione del presente. Mi chiedo: “Qual è la differenza fra il modo in cui questa cosa appare oggi e come appariva allora? E qual è lo spazio bianco che le divide?” Non si tratta di nostalgia nel senso di desiderio del passato, ma piuttosto d'indagine sulla relazione tra passato e presente.

UF Quindi la relazione fra le cose che hai incontrato in passato, il modo in cui si

manifestano parzialmente nella tua memoria, e quello attraverso cui si manifestano attualmente nella realtà?

AM Beh, è interessante come tu possa prendere ciò che appare nel presente e, grattandone un po' la superficie, rivelare velocemente un presente o una realtà diversi, che è di solito meno ordinata di quanto potresti desiderare. Credo che questo sia ciò di cui tratta parte del lavoro – il modo in cui il tempo rifrange, e collassa, e si espande. Scaffisci la superficie e molto velocemente arrivi in posti lontani.

UF Da osservatore, ciò che produci mi sembra emotivamente forte. La memoria è emotivamente forte, e queste cose vanno a rivisitare quella memoria carica di tensione. Per esempio la Guerra Fredda cattura una sensazione specifica connessa a qualcosa, e quella sensazione a volte sparisce, come un fantasma che abbandona un corpo. Lascia questo residuo che era carico di tensione quando eri giovane e che ora è, in un certo senso, vuoto. O, piuttosto che vuoto, semplicemente una cosa. Adesso, è solo una lattina. Potrebbe apparire vecchia o colorata o interessante, in questo caso, ma tutte le cose cui era collegata non esistono più.

AM Sto semplicemente cercando una motivazione, nel tentativo di mantenere vivo il mio interesse. Le lattine di Tennent che appartengono alla mia infanzia, attraggono il mio interesse. E lo faccio perché credo, suppongo, che se conficco la gamba di una sedia nella lattina, e ciò mi disturba e mi dice qualcosa, allora dirà qualcosa a qualcun altro – qualcuno che neppure conosco. Non so proprio quale sensazione io cerchi di evocare ma, in questo caso, non è positiva.

UF Di cosa trattano questi lavori con i giornali?

AM Queste sono due pagine del *New York Times* che sono apparse una di fronte all'altra in uno stesso giorno del 2012. Me le ha fatte notare lo scrittore inglese Dick Hebdige. Hebdige vive a Los Angeles e ha scritto il libro *Subculture: The Meaning of Style*, che parla di teddy boys, mods e rockers. Ad ogni modo, sulla pagina di sinistra c'è un articolo su Jimmy Savile, la personalità televisiva inglese che durante gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta dilagava nella cultura britannica. Era in tv ogni settimana e lavorava con i bambini handicappati, ed è venuto fuori, dopo la sua morte, che era un molestatore seriale di bambini. Anche di ragazzine ospedalizzate. Era qualcosa di cui lui, in qualche modo, sottilmente, si pavoneggiava, e tutti inconsciamente sapevano cosa stesse succedendo, ma nessuno voleva prendere l'iniziativa a riguardo. Ma quando questo fatto fu rivelato, dopo la sua morte, nessuno ne fu sorpreso. L'articolo è illustrato da una sua fotografia con un sigaro. E sulla pagina di destra c'è un articolo sullo scheletro di un piccione viaggiatore della Seconda Guerra Mondiale, che fu trovato in un granaio con un piccolo messaggio cifrato legato alla zampa. Stanno cercando di decifrare il messaggio. Dick Hebdige mi suggerì che il mio lavoro appariva nello stesso modo, e pensai che avesse ragione. Ambedue hanno a che fare con il grattare la superficie e il rivelare qualcosa che era pienamente visibile. Proprio di fronte a te c'è questo tizio Jimmy Savile che sta fumando un sigaro e cinge col braccio delle bambine, e tu sai che le sta infastidendo. Ma non lo vuoi vedere. La stessa cosa con il piccione. Il passato è proprio qui: c'è un sacco di roba nascosta e codificata proprio davanti a noi e, in qualche modo, sembra dire lo stesso tipo di cosa del mio lavoro. Cerca di mettere qualcuno nella posizione di sentirsi su un terreno precario, senza sapere perché. Apprezzo l'arte che agisce così. Mi piace un'arte che mi faccia sentire costantemente destabilizzato.

UF Che quando la osservi, smuova qualcosa.

308

AM Giusto. Certo, c'è anche dell'arte che lo fa pur facendoti sentire alla grande, ma per qualche ragione non mi sento attrezzato a cimentarmi. E tuttavia, non credi che quando qualcuno ti fa sentire a disagio, si tratti ironicamente di una bella sensazione? È bello sentire qualsiasi cosa.

UF Credo che l'arte a volte funzioni come un traduttore, credo che funzioni più o meno come un interprete.

AM Intendi dire traducendo le tue sensazioni?

UF Traducendo la conoscenza di qualcosa attraverso la materia in qualcosa che sia nuovamente leggitto.

AM In modo che possa essere percepito di nuovo.

UF Esattamente.

AM In modo che possa essere sperimentato nuovamente, e diversamente. In modo che tu possa sentirti di nuovo male. È come dire: “Ecco, prendilo, non lo voglio più!”

UF Nel tuo caso, credi di poter rivelare qualcosa producendo un'arte legata al tuo passato. L'impressione che ricevo dalla gran parte dei lavori in grafite è che tu abbia un modo molto particolare di selezionare le cose che t'interessano, servendoti di un lungo processo per valutarle di continuo. Molte delle cose che selezioni respingono lo spettatore. La saracinesca chiusa chiaramente sta respingendo. Persino il condizionatore d'aria ti spinge via. Oppure si tratta di contenitori, come il condizionatore d'aria o la cassaforte. Contengono qualcosa che vorresti avere, ma a cui loro ti negano l'accesso.

AM Sì, è così.

UF Il condizionatore è letteralmente un contenitore, ma anche la carta di credito American Express è, a sua volta, un contenitore. Contiene qualcosa che non è tuo.

AM Beh, si tratta di oggetti che promettono. E sento che desiderano mantenere fede alla promessa, ma falliscono. Il condizionatore, in teoria, fornisce un certo tipo di nutrimento, ma non può dispensarlo. C'è qualcosa di diabolico in una macchina che soffia aria fredda, refrigerata artificialmente, verso un essere umano. Ricordo a otto anni di aver alloggiato in una stanza di hotel con un condizionatore montato nella finestra, si trattava di un oggetto raccapricciante.

UF Potresti dire qualcosa di analogo sull'installazione che hai fatto con i tubi a fluorescenza che non forniscono luce. È un lavoro che fa una promessa e non la mantiene.

AM Quel lavoro trattava del Minimalismo – della promessa del Minimalismo. Da adolescente, il Minimalismo mi evocava un'aura leggermente punitiva di pulizia.

UF Oppure di un rituale o di qualcosa del genere.

AM Esattamente. Arrivando agli anni Novanta, e certamente ai primi anni Duemila, il Minimalismo non sembrò più capace di tenere fede alla sua promessa.

UF Possedeva un'essenza repressiva. M'interessa il fatto che, per esempio, nel lavoro di Carl Andre, la repressività del Minimalismo sembra accoppiarsi con l'aspetto dell'inibizione emotiva. Un'emotività viva, ma affrontata attraverso la repressiva e manifestata attraverso la purezza.

AM Credo che questo sia di nuovo qualcosa che la nostra generazione ha ereditato.

309 **UF** La sua assolutezza.

AM Quindi il lavoro con le luci riguarda le promesse del Minimalismo. Non che io abbia qualcosa da dire sull'argomento; semplicemente non lo capisco. Non ho niente da dire su niente, e quello che faccio è cercare di additare le cose che non capisco. Qualcuno mi ha detto, l'altro giorno, che la mia arte era assolutamente chiusa e spenta. Ha usato le parole “fascismo” e “moda”. In un certo senso non credo che si sbagliasse – in realtà si trattava di una considerazione perspicace – ma, a mia difesa, direi che era anche molto emotiva perché riguardava il tentativo di affrontare un sistema chiuso.

UF Credi di poterti liberare della negatività producendo lavori che riguardano memorie del passato? È catartico produrre un'opera con qualcosa del tuo passato?

AM Beh, no.

UF No.

[ridono]

AM Credo che mi permetta di passare al problema successivo. Si tratta di prendere qualcosa di piacevole, che senti dentro, e piuttosto che liberartene, portarlo fuori da te, e poi con te. È meglio che stia proprio al tuo fianco, visibile. In un certo senso diventa un compagno. I lavori diventano amici e ti parlano, parlano l'un l'altro, e con altre persone.

UF Considero l'arte un'amica.

AM Esattamente.

UF Suona veramente terribile.

AM Beh, è dura. Ma quello che potrebbe essere un problema può trasformarsi in una soluzione. Un nemico può diventare un amico. E poi ti rendi conto che forse un nemico non è veramente un nemico. Ha semplicemente i suoi problemi.

UF Ritieni che molti dei tuoi lavori abbiano a che fare con il passato remoto, prossimo, o con il presente? E crei delle opere che hanno a che fare con il futuro?

AM Penso che tutto abbia a che fare con il presente – l'incessante, continuo presente. Ma dato che ricadi di continuo nel futuro, attimo dopo attimo, ha tutto a che fare con avvicinare il futuro a quello che vorresti vedere.

UF In un certo modo dipende dal tuo passato.

AM Sì. Per esempio, come puoi creare arte e non riconoscere qualsiasi altro tipo d'arte di cui vuoi parlare, il Minimalismo o altro? Noi ereditiamo, e creiamo in un contesto, e ignorare quel contesto è da ignoranti.

UF Quindi puoi affermare che l'arte è un linguaggio. Non l'hai inventato ma...

UF Non capisco mai, guardando un'opera d'arte, il motivo per cui mi comunica qualcosa o non lo fa. In che modo si può trasferire o investire qualcosa in un oggetto così da renderlo comunicativo? Guardando un lavoro che ha riferimenti chiari al passato, per esempio alla Guerra Fredda, si risveglia un sentimento comune nelle persone che provengono dallo stesso background. Ma una manciata di conchiglie, per chi provenga da una cultura in cui le conchiglie abbiano un valore completamente differente, per esempio monete, significa qualcosa di diverso dall'idea di “vacanza”. Ci sono così tanti livelli diversi. In qualche modo, da artista, credi che esista qualcosa di comprensibile e limitato, qualcosa che abbia un inizio e una fine. Quando il modo in cui affronti qualcosa diviene più importante della cosa in sé? A che punto succede?



AM Idealmente, il terreno comune in realtà recede e svanisce, e la cosa che hai creato è in qualche modo rafforzata dalla relazione che hai con essa, così che possa parlare a qualcun altro, con il quale puoi anche non avere cose in comune. Certamente, qualcuno che proviene da un'altra cultura potrebbe non aver mai visto un condizionatore, che pertanto non avrà per lui molto senso, quindi è possibile che quel lavoro sia inefficace per determinati spettatori. Ma io spero che, se hai un vago sentore di cosa sia quell'oggetto, allora ci sia una certa qualità iconica che puoi cogliere. Credo che noi non vediamo il mondo che ci circonda. Il mondo davanti a me, non lo vedo, non lo posso vedere, anche se credo che sia possibile vederlo. In un certo senso, stranamente, creare arte è l'ammissione del tentativo di vedere la realtà perché include la sensazione che ricevo relazionandomi a un oggetto. E le due cose insieme rimandano un senso di realtà più intenso delle due cose singolarmente.

UF Stamattina, facendo la doccia, pensavo agli atei.

AM Gli atei?

UF Sì. Poi ha pensato ai credenti. E alle religioni. Il Vaticano è il quartier generale di una religione. Per qualsiasi essere umano, dato il poco tempo a disposizione, è folle persino pensare di aver ragione su una qualsiasi cosa. Certo, la gente può essere d'accordo su qualcosa, e va bene. C'è molto a cui pensare, molto su cui meditare. Ma l'universo è così incomprensibilmente vasto, e col tempo, tutto ciò che abbiamo conosciuto sarà sepolto. È insensato insistere su qualsiasi cosa. Mentre in Vaticano, la gente ha l'audacia di pensare: “Sappiamo di aver ragione. Abbiamo compiuto ricerche in proposito”.

AM Ma data la vastità e l'incomprensibilità dell'universo, il lato positivo della fede è A) che si occupa del problema della paura e dell'ignoto, e B) che ti rende più potente.

UF Credo che quella della religione sia una grande idea. Oggi, siamo arrivati a prendere qualsiasi cosa vogliamo da ogni religione senza essere religiosi. E qualcosa che a volte ti aiuta in quanto essere umano. E questo lo capisco. Sono imparziale, né a favore né contrario.

AM Credo che sia motivante vedere cose che comprendono la possibilità della sofferenza e del fallimento.

UF Spiritualità.

AM Giusto, perché la spiritualità è inclusiva. E lo è perché prodotta sulla base della nostra umanità. Aspiro a fare qualcosa con oggetti che sono, forse, comuni, o ancora meglio, non esistenti; con qualcosa di smaterializzato, disponibile a chiunque, e che parli delle paure di tutti.

UF La poesia, la declamazione della poesia. È ottima, funziona.

AM La poesia è la modalità migliore, a parte il fatto che nessuno ha tempo di leggerla.

UF Io sì.

AM Ne leggi?

UF Non molta, ma mi piace. Mi piace più della narrativa perché arriva maggiormente al cuore delle cose.

AM La poesia è il mezzo più rarefatto. Per quanto mi riguarda, voglio un contesto che protegga il lavoro – che spenga il rumore.

UF La tua idea di Kryptonite.

AM Voglio percorrere la stanza pensando al lavoro, ecco tutto. Se potessi per magia – e anche se il contesto fosse compromesso e il mondo fosse compromesso e tutto fosse un'illusione – far entrare uno spettatore che si concentri solo sull'opera e sulle sue potenzialità, allora si potrebbe dare a quel lavoro la migliore chance di sviluppare le sue risorse, di massimizzarle. A patto che l'opera sia imperfetta e forse non particolarmente capace di fare ciò che sta cercando di fare. Diciamo, che posso stampare su una spugna una limousine di dimensioni reali, in un certo senso è divertente e forse curiosa e leggermente disorientante. Ma tratta anche del modo in cui la gente desidera sfuggire alla propria vita – a una pessima settimana, o a una giornata terribile, o a un matrimonio fallimentare. Le limousine, quelle cose che si muovono per New York, sono come sculture. La loro forma è basata sulla promessa del desiderio. Parlano di sesso e di glamour e di ciò che succede al loro interno. Hanno finestri a specchio perché tu senta che dietro a quel finestrino sei potente.

UF E quindi felice.

AM La persona che sta fuori non può guardare all'interno e la persona all'interno non può essere vista. E può darsi che le cose si confondano: può darsi che tu possa vivere una tua fantasia e sentirti sollevato. Oppure potresti guardare la limousine con disgusto, dal momento che ci sono diversi collegamenti fra l'industria delle limo, le droghe e la prostituzione. Queste auto scatenano risposte completamente differenti. Ma oltre a cose stupide, voglio anche includervi le speranze della gente. L'ambizione e il desiderio di essere aiutati o di essere liberi. Di fuggire da dove si è intrappolati. Anche se si arriva gradualmente a questa sensazione che una limousine di quattro metri e mezzo possa riflettere tutto ciò. Un senso di movimento, ma non di andare veramente in un luogo preciso. Io credo che, perché ciò succeda, sia necessario un contesto lento, in cui le cose siano rallentate. Voglio che la malinconia ne faccia parte.

Urs Fischer and various artists, YES, 2011-Ongoing, “The Event Sculpture” installation view at Henry Moore Institute, Leeds, 2014-2015. © the artist. Courtesy: the artists. Photo: Jerry Hardman-Jones