

# Dennis Oppenheim

intervista di Luca Venturi

*Il tuo lavoro ha svolto un ruolo di protagonista nel corso degli eventi artistici che a partire dal 1965 hanno operato una riflessione sulle articolazioni operative, funzionali e sociali dell'opera d'arte. Esiste una motivazione costante nel tuo lavoro e quali sono le tue preoccupazioni salienti?*

La mia arte non costituisce un sistema tangibile, cristallizzato. Non ritengo che nel mio lavoro esista una sola direzione, piuttosto quel che mi interessa costantemente è mantenere una tensione, focalizzare problemi estetici di fondo tralasciando dati estetizzanti secondari. Considero solo situazioni che abbiano un carattere «duro», che siano cioè in tensione continua. Molti dei miei pezzi coinvolgono la mia famiglia, i miei genitori, la morte. Sono situazioni in tensione che cerco di approfondire, anche per trovare una via di uscita. Pur senza seguire una sola e assoluta linea di ricerca, ho sempre posto l'accento su progetti che paiono oltrepassare dei parametri considerati come fissi, mi sono occupato di fenomeni che vanno contro certe leggi immutabili; gran parte del mio lavoro può senz'altro essere considerato come contro le leggi di natura.

*Ripercorrendo le tappe essenziali del tuo lavoro, come e quando si è operato il distacco dalla minimal art?*

Esiste una serie di lavori che, al tempo della loro realizzazione, nel 1967, non rendevano immediatamente apparente alcun brusco distacco dal lavoro di scultura precedente. I lavori del 1967 infatti non costituivano in se stessi una cesura verso la minimal art, ma preludevano al rifiuto dell'oggetto scultoreo. Alcuni di questi pezzi sono da considerarsi essenziali in funzione della land art. Si tratta di strutture geometriche semplici da usare come pedane dalle quali osservare lo spazio circostante, elementi costruiti all'interno di gallerie che chiamo 'viewing stations'. Il trattamento del materiale era di tipo 'post-Judd', nel senso che la necessità di un lavoro manuale e artigianale per la realizzazione di opere d'arte era già stato contestato da Don

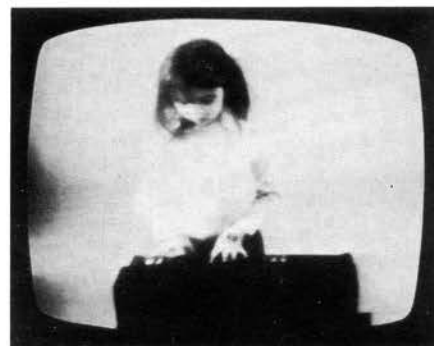
Judd e Robert Morris nel loro lavoro. Questi sono gli artisti responsabili di aver scatenato gli stimoli ad operare in modo alternativo alla *impasse* della negazione dell'oggetto come era sino ad allora considerato. Da quel momento i problemi sono radicalmente mutati. Quel che da allora, nel 1967, non costituisce più un argomento in discussione è se operare all'interno di una galleria o all'aperto; se porre in discussione idee generate da una cristallizzazione o da una proliferazione del linguaggio; se usare oggetti o no; e tutto questo ha aperto una vasta arena entro la quale operare.

*In conseguenza di questo spostamento dei centri di interesse, di questa emancipazione dell'operare, quali sono stati i problemi inerenti ai lavori di land art?*

I problemi sono nati nel momento stesso in cui si poneva piede all'aperto. La situazione nuova da affrontare era considerata come un'arte post-studio, in cui tutto si apre e nulla pare essere in relazione ad una condizione artistica possibile e nota. Gli stimoli precipitavano e in maggior parte nascevano da spunti e situazioni di non-arte. Nel mio caso il problema è stato lo sbocco verso opere di grande estensione che dunque richiedevano un vocabolario del tutto diverso da quello usuale. La situazione era un po' quella di gesti e interventi astratti sulla terra che richiedono un coinvolgimento totale e sono molto ardui da affrontare. Si era di fronte a sistemi complessi, serie di decisioni quali i luoghi da scegliere, dimensioni inconsuete, tutti problemi che non hanno nulla a che fare con un'arte da studio che era in fondo il confine precedente.

*Quando hai esteso il tuo interesse alle esplorazioni del corpo?*

Intorno al 1969 ho cominciato ad occuparmi della dimensione propriamente fisica. Iniziai cioè ad occuparmi del mio corpo, di me stesso. Sentivo di esplorare così quegli elementi di mistica del corpo, quel fluido magico che sembra essere l'ingrediente indefinibile dell'arte. Mi trovavo ad operare con sistemi complessi di

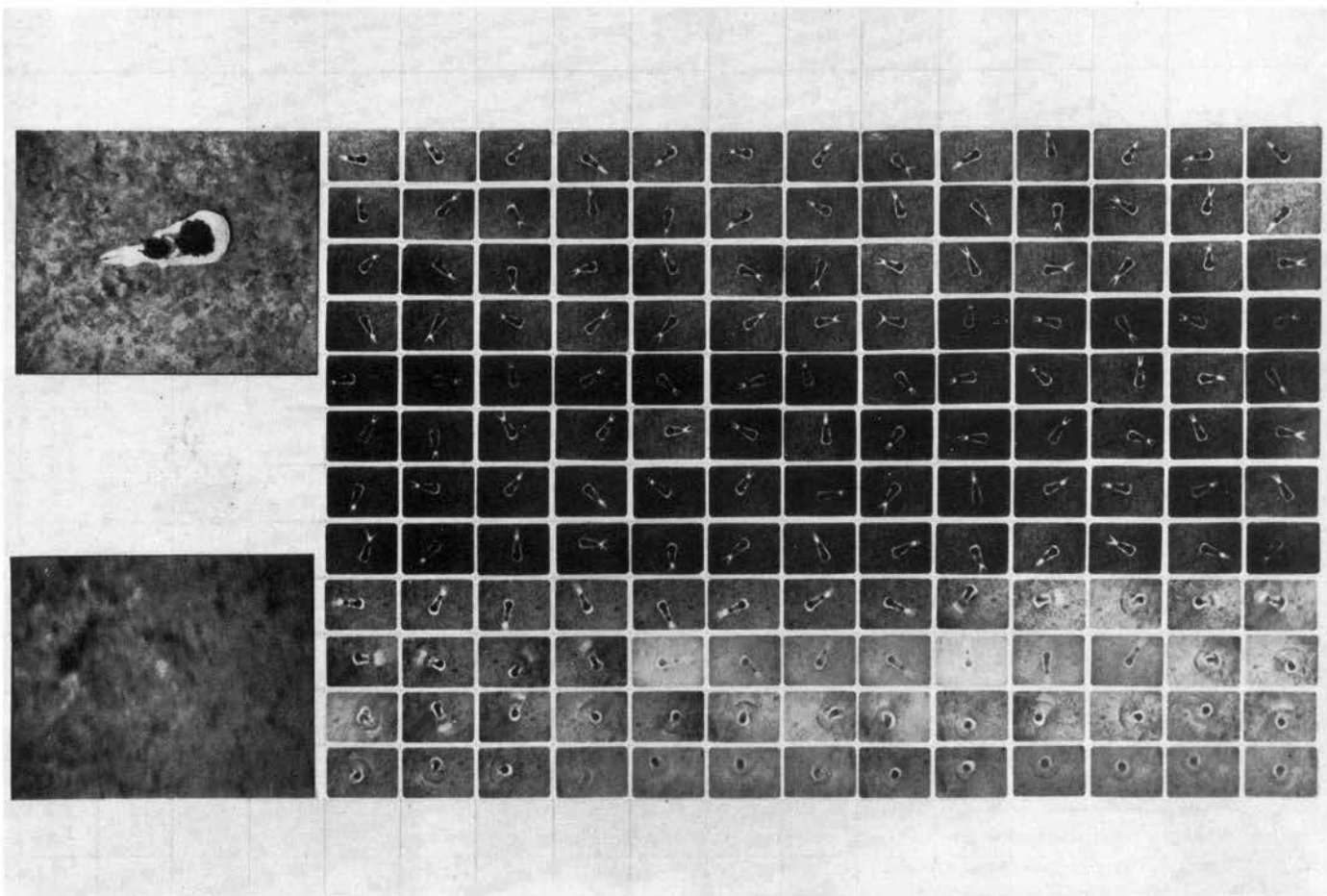


Dennis Oppenheim, *Towards the continued emission of sound, after death*, 1973, Chandra Oppenheim, organo elettrico. Documentazione per: *Rehersal for five hour slump*.

fronte ai quali si è operata l'evoluzione da lavori impersonali, esteriorizzati, sistematici verso opere introspettive, interiorizzate, integrali e strettamente personali.

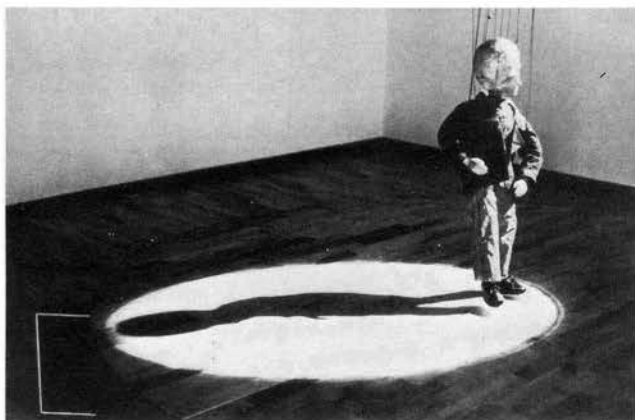
*La presentazione della massima parte dei tuoi lavori è fotografica, cinematografica, video. Che importanza hanno per te queste tecniche che spesso cadono in un facile formalismo di genere?*

Da 5 o 6 anni si parla con insistenza di questi 'nuovi' strumenti che comunque rimangono solo un mezzo logico di documentazione, senza che debba imporsi una mistica fotografica. Si considera ormai scontata una tecnica di ripresa 'alla Warhol' nella documentazione dei lavori. Questo può tarare varie realizzazioni. Nel mio caso non mi sento cosciente in grado particolare di eseguire un lavoro in funzione della foto o del videotape, e non mi ritengo un artista 'da' videotape. Sono classificazioni senza motivo, co-

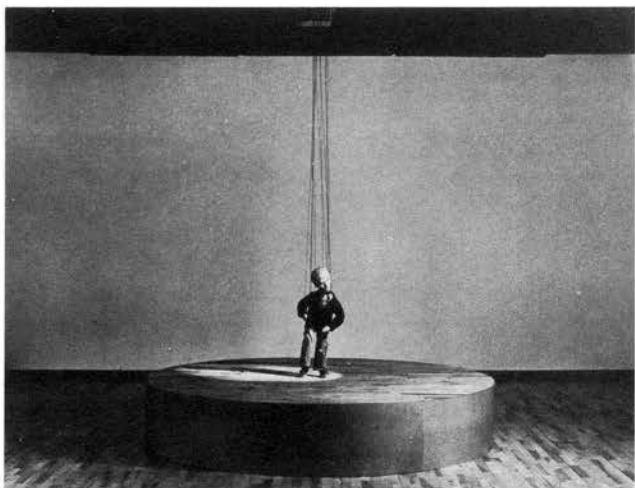


▲ Dennis e Chandra Oppenheim, *Ground Gel*, sequenze del film a colori 35 mm. con sonoro, 1972.

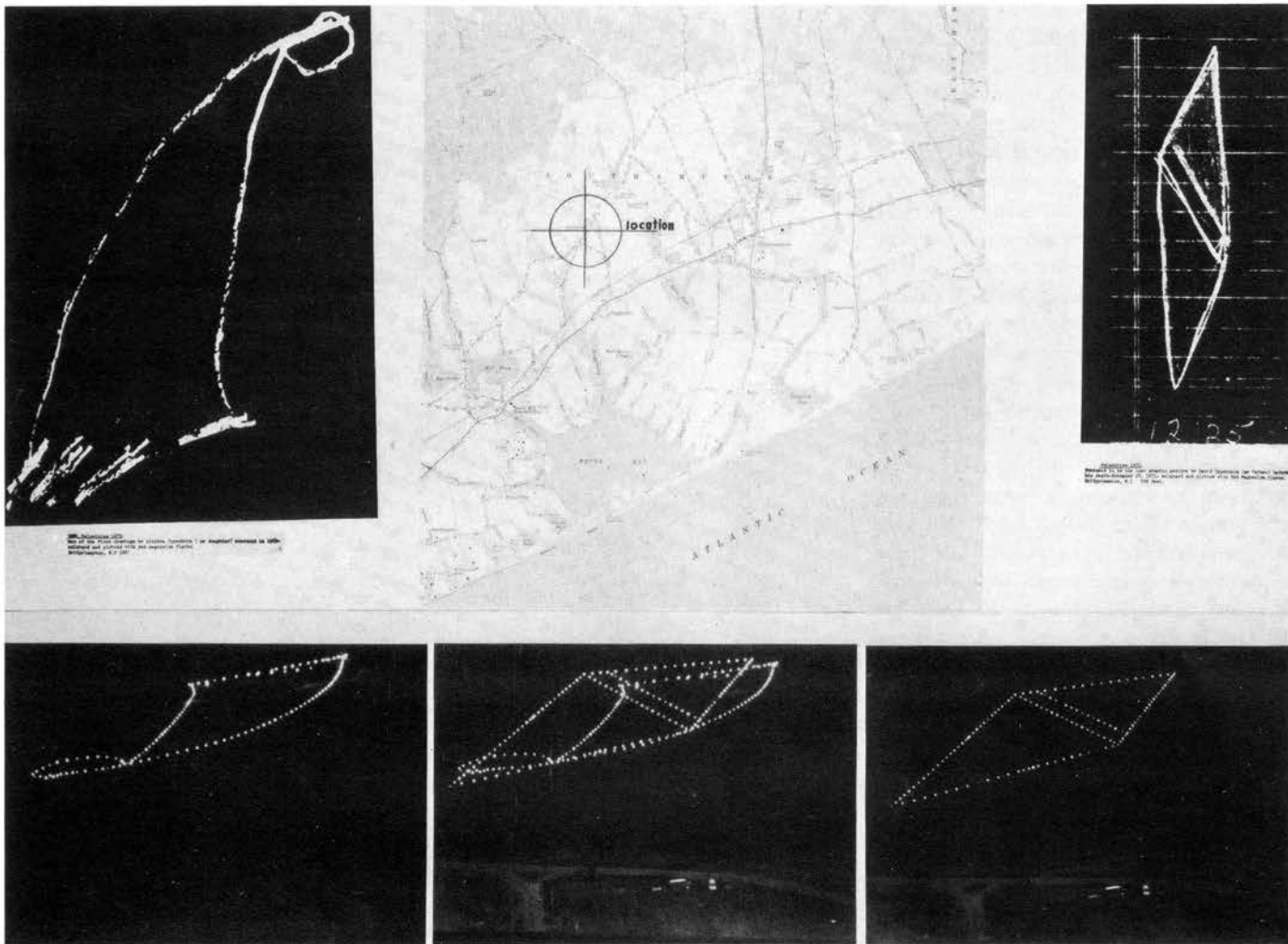
Colonna sonora: « Io non voglio vederti... io non voglio poterti vedere... non voglio poterti vedere. Voglio che tu vada avanti di 160 fotogrammi rispetto a me... io voglio che ora tu sia più avanti di me di 160... io voglio andare con te. Voglio uscire là e toccarti... voglio poterti toccare là fuori. Tu presto mi supererai. Tu presto mi supererai di 160... tu mi porterai a superare me stesso... sto andando con te. Tu ora stai andando fuori. Sto andando con te. Io non posso vederti... io ora non posso vederti. Io voglio uscire là fuori e toccarti. Ora ti sto toccando là fuori io posso toccarti là fuori. Ora posso stare con te. Tu mi hai portato con te. Ora mi stai superando. Sto andando con te tu mi stai portando con te. Ora io sono là fuori con te. Là fuori io posso toccarti. Ora io posso toccarti. Io sono là fuori con te tu mi hai portato con te. Tu mi hai portato ora al di là di me stesso ».



Dennis Oppenheim, *Theme for a major hit. (It ain't what you make it's what makes you do it)*, 1974. Marionetta meccanica, sonoro registrato di 2 ore, palcoscenico, luci.



Voci . . . . .	Jim Ballard, Connie Beckley, Christa Maiwald
Tamburi . . . . .	Roger Welch
Chitarra solista . . . . .	John Shole
Organo elettrico . . . . .	Diego Cortez
Chitarra/voce . . . . .	Bill Beckley
Versi . . . . .	Dennis Oppenheim



Dennis Oppenheim, Documentazione di *Polarities*, 1972. (Disegno a destra): si presume sia l'ultimo gesto grafico di David Oppenheim (mio padre) prima della sua morte avvenuta il 28 novembre 1971, ingrandito e tracciato con strisce di magnesio rosso. Bridge Hampton, N. Y., m. 153 c.

(Disegno a sinistra): uno dei primi disegni di Chandra Oppenheim (mia figlia) eseguito nel 1969, ingrandito e tracciato con strisce di magnesio rosso. Bridge Hampton, N. Y., m. 153 c.

me quelle di artista 'body' o 'land'. Nell'impiego di tecniche nuove esistono senz'altro aspetti formalistici, comunque il mio modo di usare tali strumenti è molto evidente, diretto, nel senso di spontaneo, non tradizionale. L'importanza risiede nell'idea che sta alla base del lavoro, nella sua natura stessa. Le tecniche vanno considerate come residue.

*Alcuni considerano la tecnologia e la biologia, campi di estensione dell'arte. Che ne pensi?*

Non considero queste discipline una estensione dell'arte in quanto non è dato distinguere quale campo derivi da quale altro. In passato mi sono pericolosamente avvicinato a queste discipline, ma ho sempre avvertito una spinta ad allontanarmene. Pare che esista una specie di membrana invisibile intorno agli impulsi artistici, e la si vorrebbe infrangere per raggiungere altri domini, così nascono strani fenomeni, l'arte viene demistificata nel confronto con la tecnologia e la scienza, e nel confronto appare piuttosto

infantile, e debole.

*Si è molto speculato sul termine concettuale. Quale ritieni sia la tua posizione al riguardo?*

Il termine concettuale secondo me definisce meglio le ricerche che si basano su radici linguistiche. Il termine viene usato troppo vagamente oggi; mentre si adatta a ben pochi individui. Certo, il mio lavoro nasce da attività fortemente cerebrali, per esplicitarsi in varie forme che, d'altronde, datano da almeno 15 anni. Gli aspetti concettuali del mio lavoro fanno dunque parte di un metodo che non esige classificazioni e che risale a quel tempo, prima cioè che l'obiettivo fosse focalizzato sul termine concettuale e sugli interventi così definiti.

*Come ti sei rivolto ai lavori più recenti connotati dall'interesse per il tema della morte?*

Mi riferisco al mio interesse per cose che provocano una serie di interrogativi, temi ambigui, apparentemente misteriosi.

Mi pare di informare intuitivamente i miei lavori verso questo genere di problemi. Uno di questi è da almeno due o tre anni proprio quello della morte. Una introduzione in regioni che nessuno ha potuto penetrare. Ritengo che alcune delle mie opere che coinvolgono la morte di mio padre, o, per contro, la nascita dei miei bambini, tendano a considerare naturale un'esplorazione di questo campo. La radice di tali problemi è individuabile, per me, in particolari considerazioni formali che alla luce di un contesto artistico solitamente esulano dall'estetica. I miei motivi sono uniti a questo interesse verso i fenomeni reali e la loro mistica. I lavori con i miei figli compendiano l'estensione di me stesso, attraverso di loro, per entrare in un altro ordine di tempo, in un'altra cronologia, in una regione di transfert, oltre la morte. E' un tipo di estetica vitale che può considerare la mia energia trasmessa a loro e dunque ad altre regioni. Il mio lavoro è ora quello di considerare queste regioni in quanto artista.