

I, TOO, ENJOY BENDING STEEL



A CONVERSATION BETWEEN
MARK DI SUVERO AND MARK HANDFORTH



mark di suvero: You and I were both born in China. How many years did you live there?

mark handforth: I was born in Hong Kong in 1969, and stayed until age five.

m̄ds: I was born in 1933 in Shanghai, which had been bombed the year before by the Japanese Navy, and was invaded in 1937. The city was occupied by Japan until 1945, and my family left for San Francisco during the war. You were born after all of that: after World War II, after the Korean War, in the middle of the Vietnam War.

m̄h: Hong Kong was an interesting and rapidly changing place in the early '70s. When I was growing up, there was a large British population. Then we saw the first waves of Vietnamese refugees called "boat people." As a result of the war, there were also many Americans in Hong Kong, and I attended an American kindergarten. My father is English and my mother is Irish, so I have a British passport, and when I was five years old my family moved back to London. Of course London in the 1970s was rather grim, with Britain as a whole suffering a drawn-out, long-term economic recession. At the same time, punk culture came on the scene, and on a social level things were changing really fast. It was a great time to be there, and I attended the Slade School of Fine Art at University College London.

m̄ds: I know the French cultural establishment much better than I know the British one. I've only had one major show with a dealer in England, at the Norman Foster-designed Albion Gallery in 2004. The building looks like an enormous spaceship that landed on the bank of river Thames.

m̄h: I don't think I know that building. I know London really well from my childhood, but I haven't lived there in a long time.

m̄ds: Where are you now?

m̄h: Right this very minute I'm sitting in a mangrove swamp in Miami. I moved to Florida in 1992 with my American girlfriend, who I had met at the Städelschule in Frankfurt am Main during the year that I studied there, and where she studied film. Kaspar König was the director at the time. Kaspar was really active, always working on multiple projects. He would sort out jobs for his students, hiring us to help with all these exhibitions he was working on. He kept us all alive in that way. And by doing this, he also tied us into the artistic life of the city.

m̄ds: Were you there when they built that triangular museum, the Museum für Moderne Kunst?

m̄h: Yes, the building that's like a big slice of cake. It opened in 1991 in that interesting moment right after the reunification of Germany. Frankfurt had been booming, and in the early '90s we experienced those first moments of downturn for West Germany. After that, my girlfriend and I were living in London, where it was very expensive, and when I finished art school she came up with the idea of moving to Miami Beach. It sounded great to me, so we found somebody who was selling tickets and got on a plane. We just arrived here and stayed.

m̄ds: It's a shame you never had a chance to meet Dick Bellamy. He and his Green Gallery in New York were so influential for my life. The Green Gallery, way back in the '60s, really opened everything up. When you got to Florida, what kind of job did



Mark di Suvero and Mark Handforth have a lot more in common than their given name and Chinese birthplace. The two artists both love the power of craftsmanship and the presence of sculpture, and share the idea that it is possible to shake off the provincialism of a closed system only by living and working in different countries. Their respective biographical notes are full of movement, and they like to overlook the boundaries of exhibition space. They both believe in the force of cooperation and...



This page, from top – Mark di Suvero, *Etoile Polaire*, 1973, and *Mon Père. Mon Père*, 1973-75. Courtesy: the artist, Spacetime C.C., and Paula Cooper Gallery, New York. Photo: George Bellamy

Mark di Suvero, *Peace Tower*, 2006. Courtesy: the artist, Spacetime C.C., and Paula Cooper Gallery, New York. Photo: J. Price

Opposite, from top – Mark di Suvero, *Lao Tzu*, 1991. Courtesy: the artist, Spacetime C.C., and Paula Cooper Gallery, New York. Photo: George Bellamy

Mark Handforth, *Lamppost*, 2003, installation view, Public Art Fund, New York, 2003. Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow. Photo: Aaron Diskin

you get? At that point, were you able to show your work and live from it?

m̄h: I didn't have a work visa, so I couldn't get a proper job, but I met someone who was opening an art gallery and I was able to work for cash. In the early '90s in Florida, it was really cheap to live here. There were old deco apartments in Miami, which were essentially just square white boxes. I was able to make stuff in my flat—not that anyone was looking at it—but it was great just to be able to make things.

m̄ds: I left the country because of the Vietnam War. In 1966, as a statement of protest I built a large peace symbol, *The Peace Tower*, in Los Angeles. (I rebuilt it for the Whitney Biennial in 2006 because here we are, in another war.) During that colonialist war against the Vietnamese, I could see clearly what was going on. Those peasants that they were bombing had been invaded by French, the Japanese, and the Chinese, and so the Americans were just another war, *huh?* It all made me sick, so I just had to leave. My self-imposed exile started in Holland, where in cooperation with the municipality I organized an all-city show, an exhibition that took place all around town. Then I moved on to teach in Venice, which is where my family comes from, centuries back. Finally, I moved on to France where they really gave me a chance. In Burgundy, I met this guy Bernard who was just magnificent. I lived there in a trailer through the winter. Then I ended up on a ship—a complete ruin—on the Saône River. I was able to do this all because of the all-city show I had organized. I was also able to have a show in the Jardin des Tuileries in Paris in 1975, something that had never been done before. What I took from all these experiences is that by leaving California, by going out of my natural base, I and my vision were finally accepted, people became interested in my work, and it made it easier for me to come back to the States. One has to live and work in different countries to avoid becoming a provincial artist. Whether you start in New York, London, or Berlin, it takes moving into other cultures to make it in the art world. Then you can come back to your roots with a different kind of support group.

m̄h: There's a kind of provincialism that's endemic to all closed systems. You start to feel that acutely if you get stuck in one place, even in the most cosmopolitan of cities. I have studios both in the US and Germany, and I work with several different foundries, metal shops, and suppliers. This diversity gives me access to particular quirks, concerns, and styles. Traces of the process are often visible in my work. I embrace those particularities.

m̄ds: The all-city show that I initiated really opened things up for me. You'll probably get involved in this kind of exhibition form at some point. Sometimes you might exhibit the work of many people, at other times it can be a solo show. In 1997, I was invited to Paris, where they let me install my work all over the city. The show, "Mark di Suvero in Paris," consisted of nine large-scale works at various sites including Esplanade des Invalides, which is where Napoleon's tomb is, Bibliothèque nationale, Parc de la Villette, and St. Germain. They let me create works for all these locations, and in this way the show really took place throughout the city in many different places. It seems to me that you're moving in that direction with your work, like with what you just did for your museum show in Chicago.

m̄h: I love to open—or plainly ignore—the walls of the museum or gallery and blow the thing out. Landscapes created by the works inside are just ex-



This page – Mark Handforth, *Tintin and Snowy*, 2011, installation view, “Mark Handforth: Rolling Stop”, MoCA North Miami, 2011. Courtesy: the artist and Gavin Brown’s enterprise, New York. Photo: Steven Brooke Studios, © MoCA North Miami

Opposite, from top – Mark di Suvero, *Neruda’s Gate*, 2005. © Mark Di Suvero / Spacetime C.C. Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York

Mark di Suvero, *Gnarly*, 2005. © Mark Di Suvero / Spacetime C.C. Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York





This page – Mark Handforth, *The Making of Silver Wishbone*, 2010. Courtesy: the artist

Opposite – Mark Handforth, *Platz*, 2007. Courtesy: the artist; Galerie Eva Presenhuber, Zurich; and Gavin Brown's enterprise, New York. Photo: Stefan Altenburger

tensions of the wider landscape outside. I've known the curator Michael Darling for a while, and when he took the position of chief curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago he thought that it was the right time to do a project together. The exterior of the building is somewhat hardcore and unfriendly, and I felt that through my work I could draw people into the museum. My entire show was out front—on the steps, on the plaza, and far out onto the sidewalk. At MOCA North Miami the works spill further out into the broader city, into that huge banyan tree in the park and the neon downtown. The big light pieces on the walls always imply that the walls of the building are only momentary boundaries as the work radiates beyond them. It's the nature of light and geometry; a line is never ending. Those rays and planes go on forever. And that's why we love stars, right? I'm currently working on a commission for Porte de Bagnolet in Paris, where Avenue Charles de Gaulle enters the city, near the two tall towers. Right there, in the middle of all that connectivity, I'm making a huge stadium lamp that is crumpled into a star. I made a similar one in 2003 for Central Park called *Lamppost*, a five-point street lamp lying on its side. This one in Paris will stand upright, and when it gets to about five meters high, it will fold over, creating a massive star, and then one part will shoot out into the sky. I used the same kind of aluminum pipe last summer for *Lamppost Snake* in Chicago. It's an urban street lamp that's been twisted into the form of a coiled snake.

mds: In addition to the lamp, you made several works for the MCA plaza, including *PhoneBone*, *BeatProp*, and the oversized coat hanger sculpture *Blackbird*. Your work really comes out of Dadaism in a way that is fresh and humorous without that feeling of moral condemnation. Dada is totally accepted now as an art movement, and Duchamp has been made into some kind of an admiral. It's all become so orthodox, like what happened with Andy Warhol and the art market. But artists are still making art, which is great. Despite all the inflections, politics, art markets, where one can show, how one is recognized—art is still being done. In your work, you take everyday objects and then transform them.

mh: I look to these things that are around me as components of a quotidian formal language. The coat hanger is a thing that is in everyone's closet. It's something that I'm constantly folding up, and so it was natural that I should make a work based on it. Even after I enlarge that form, it's still just this prosaic bent coat hanger. On the one hand, one could completely dismiss it—it's hardly even there—but of course it's huge at the same time. I like to fold and crumple the pipe, so in my next project I'm doing that again. In Paris the lamp form will be much taller, and because it's an octagonal pipe it's difficult to fold, but ultimately it holds itself together.

mds: I, too, enjoy bending steel. You have to realize that I'm almost eighty years old and I still do most of the welding, cutting, and crane work on my sculptures. These days I often work with a team, composed mostly of young artists. Where do you build your works?

mh: I have a studio on the Miami river in an old lobster warehouse. I'll make some things elsewhere; I built the hanger, which is steel on the bottom and aluminum on the top, in my back yard. *PhoneBone* is cast aluminum, which was made at a foundry in Oklahoma.

mds: Do you go there, or do you just send them the model?

mh: I go there and I work with them on everything. The forms are made up in foam. For instance, *PhoneBone* was based partly on a bone I found on a beach in Scotland. I had to wrestle it away from this dog who had already chewed it up, so all the big dents and teeth marks were still visible on its surface. I had parts of it digitally scanned, and some of it was hand-made. I like to work on all of those aspects. The sand molded casting is also a really rough, beautiful, and enjoyable process. You see all the screw bars and holes, and when the metal pulls in it scorches, and I really love all that physicality to the work, all the welds and everything. I work in a very hands-on way. There are a lot of unknowns in the making of the work, bends and twists and crumples that only become knowable through exertion, through action. That action, that very physical manual force, is like a kind of dance; the works



carry the index of the convulsions that made them. I don't see this as a battle, but more as my harmonization with matter—I take the substance of our world and have my way with it, but only if that's what it chooses to do.

mds: At Socrates Sculpture Park in Queens, which I started in 1986 with a coalition of artists, we really value the handmade. Over the quarter century that we've been building the program and the park, we have hosted over eight hundred artists. Recently we started a grant program to support emerging artists, who are invited to come build their works right on site. I've been disappointed to see that a whole lot of artists take their grant and immediately go to their fabricator, bring back a finished piece to install in the park, and that's their show.

That's very much not my way, but it's the way some people work. Things keep changing.

mh: *Dreambook* (University of California Press, 2008) is a beautifully illustrated volume of your most important works, interspersed with your own texts, as well those of Walt Whitman, Geoffrey Chaucer, and other writers who influenced you.

mds: I love poetry. *Dreambook* was forty years in the making, and although it didn't end up being exactly what I had in mind, at least I was able to manifest the idea. When I was a young sculptor at twenty years old, my big idols were people who were really pushing the edges of the abstract world: Constantin Brancusi, Pablo Picasso, Julio González, and David Smith. Then there were the crazier Dada artists, and that's what I was part of. We were striving to affirm what in America they despise; "junk," "shit," and "no value" are all in all chucked into the same box.

mh: In the book you talk about ego, collaboration, and how capitalism is all about competition. Could you elaborate that idea?

mds: We really don't thrive through competition. We thrive by cooperation. As you drive down the road, you depend on the other people understanding that the dotted line down the center of the road means that they're to stay to the right. You stay to the right also, and everyone lives through cooperation. This idea about cooperation among artists was central to the meaning of Park Place Gallery in the '60s, the first artist-run space in SoHo. We organized invitational exhibitions, hosted poetry readings, made music together, and swapped lovers. We were engaging in an ethos of sharing that was not a part of the art world at the time. There's still a big part of the art world that doesn't believe in it.

mh: I love that. Making art is about a kind of belief in the entire artistic project, that this really does all change the world somehow. You have to be a True Believer. Otherwise, what's the point?

This page, from top – Mark Handforth, *Beatprop*, 2011. Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow. Photo: Gareth Brown

Mark Handforth, *Telephone Bone*, 2010. Courtesy: the artist and Gavin Brown's enterprise, New York

Opposite – Mark Handforth, *PhoneBone*, 2011, installation view, MCA Chicago Plaza Project, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2011. Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow. Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago



C'è molto più della nascita cinese e di un nome di battesimo ad accomunare Mark di Suvero e Mark Handforth. I due artisti amano la potente artigianalità e la presenza della scultura, e condividono l'idea che solo vivendo e lavorando in diversi paesi ci si libera del provincialismo di un sistema chiuso. E ambedue hanno biografie movimentate e amano ignorare i confini dello spazio espositivo e credono nella forza della cooperazione e...

Mark di Suvero Tu e io siamo nati entrambi in Cina. Quanti anni hai vissuto là?

Mark Handforth Sono nato a Hong Kong nel 1969 e ci ho abitato fino ai 5 anni.

Mds Io sono nato nel 1933 a Shanghai, che era stata bombardata l'anno prima dalla Marina giapponese e invasa nel 1937. La città fu occupata dai giapponesi fino al 1945 e la mia famiglia è emigrata a San Francisco durante la guerra. Tu sei nato quando tutto questo era già finito: dopo la seconda guerra mondiale, dopo la guerra di Corea, a metà della guerra del Vietnam.

MH All'inizio degli anni '70, Hong Kong era un posto interessante e in rapido cambiamento. Quando ero giovane, c'era una nutrita popolazione britannica; poi assistemmo alle prime ondate di rifugiati vietnamiti, chiamati "boat people". In conseguenza della guerra, a Hong Kong si trovavano anche tanti americani, e io frequentai un asilo americano. Mio padre è inglese e mia madre irlandese, quindi ho il passaporto britannico e, quando avevo 5 anni, la mia famiglia tornò a Londra. Certo, negli anni '70 Londra era piuttosto lugubre, con tutta l'Inghilterra che pativa le conseguenze di una prolungata recessione economica. Allo stesso tempo, si stava affacciando sulla scena la cultura punk e a livello sociale le cose stavano cambiando molto in fretta. Era un'epoca fantastica per stare là e io frequentai la Slade School of Fine Art allo University College di Londra.

Mds Conosco l'establishment culturale francese molto meglio di quanto non conosca quello inglese. Ho tenuto una sola mostra importante per un dealer, in Inghilterra, nel 2004, alla Albion Gallery, quella progettata da Norman Foster. L'edificio ha l'aspetto di un'enorme nave spaziale atterrata sulla sponda del Tamigi.

MH Non credo di conoscere quell'edificio. Conosco bene Londra, perché ci ho trascorso l'infanzia, ma non ci vivo da tanto tempo.

Mds Dove sei adesso?

MH In questo preciso momento, me ne sto seduto in una palude di mangrovie a Miami. Mi sono trasferito in Florida nel 1992, con la mia fidanzata americana, che avevo conosciuto alla Städelschule di Francoforte durante l'anno di studi che vi avevo trascorso. Lei studiava cinema. All'epoca, il direttore era Kaspar König, una persona molto attiva, sempre impegnato su svariati progetti. Era solito trovare dei lavori per i suoi studenti, ingaggiandoci per aiutarlo nelle mostre cui lavorava. In quel modo, ci dava da vivere e, così facendo, ci legava alla vita artistica della città.

Mds Eri là quando costruirono quel museo triangolare, il Museum für Moderne Kunst?

MH Sì, quell'edificio che somiglia a una grossa fetta di torta. È stato inaugurato nel 1991, subito dopo la riunificazione della Germania, un momento molto interessante. Francoforte era in piena fioritura e all'inizio degli anni '90 sperimentammo le prime avvisaglie di recessione nella Germania Occidentale. In seguito, io e la mia ragazza ci trasferimmo a Londra, dove la vita era davvero molto cara, e quando finii la scuola d'arte lei suggerì di spostarci a Miami Beach. L'idea mi piacque, quindi trovammo qualcuno che ci vendette i biglietti e salimmo su un aereo. Semplicemente, siamo arrivati qui e qui siamo rimasti.

Mds È un peccato che tu non abbia mai avuto la possibilità di incontrare Dick Bellamy: con la sua Green Gallery di New York ha esercitato una grande influenza sulla mia vita. La Green Gallery, nei lontani anni '60, ha davvero aperto tante strade. Quando arrivasti in Florida, che tipo di lavoro trovasti? A quel punto della tua vita, eri già in grado di esporre

le tue opere e di viverci?

MH Non avevo un visto di lavoro, quindi non potei trovare un vero impiego, ma incontrai una persona che stava aprendo una galleria d'arte e fui in grado di lavorare per denaro liquido. All'inizio degli anni '90, la vita in Florida era davvero economica. A Miami c'erano vecchi appartamenti in stile art déco, essenzialmente delle scatole bianche squadrate. Nel mio appartamento potevo realizzare delle opere – non che ci fosse qualcuno a vederle – ma era bello anche solo poterle fare.

Mds Ho lasciato il paese a causa della guerra del Vietnam. Nel 1966 ho costruito, come dichiarazione di protesta, un grande simbolo della pace, *The Peace Tower*, a Los Angeles. (L'ho ricostruito per la Biennale di Whitney nel 2006, perché siamo di nuovo allo stesso punto, anche se con modalità diverse.) Durante la guerra colonialista contro i vietnamiti, capivo chiaramente cosa stava succedendo. Quei contadini che stavano bombardando erano stati invasi da francesi, giapponesi e cinesi, quindi quella con gli americani era soltanto un'altra guerra, no? Tutto questo mi faceva stare male, quindi dovevo andarmene. Il mio esilio auto-imposto iniziò in Olanda, dove organizzai – in collaborazione con l'amministrazione comunale – un evento pan-cittadino, una mostra che si teneva in tutta la città. Poi ottenni una cattedra a Venezia, la città dalla quale ha avuto origine la mia famiglia, secoli fa. Alla fine mi trasferii in Francia, dove mi hanno dato davvero un'opportunità. In Borgogna conobbi un uomo di nome Bernard, persona semplicemente stupenda. Per tutto l'inverno vissi in una casa mobile, poi finii su una barca – un disastro completo – sul fiume Saona. Potei fare tutto questo grazie all'evento pan-cittadino che avevo organizzato e che potei replicare ai Giardini delle Tuileries di Parigi, nel 1975, una cosa che non era mai stata fatta prima. Ciò che trassi da tutte queste esperienze è che, lasciando la California, andandomene dalla mia base naturale, io e la mia visione delle cose venimmo finalmente accettati, la gente cominciò a interessarsi al mio lavoro, e questo facilitò il mio ritorno negli Stati Uniti. Bisogna vivere e lavorare in diversi paesi per evitare di diventare un artista provinciale; che s'inizi a New York, Londra o Berlino, per farcela nel mondo dell'arte occorre muoversi in altre culture. Poi puoi tornare alle tue radici con un diverso tipo di sostegno.

MH C'è una specie di provincialismo endemico a tutti i sistemi chiusi. Inizi a sentirlo distintamente quando ti trovi bloccato in un posto solo, anche nella più cosmopolita delle città. Io ho studiato negli Stati Uniti e in Germania, e lavoro con diverse fonderie, commercianti di metalli e fornitori. Questa varietà mi dà accesso a particolari manie, interessi e stili. Nel mio lavoro si trovano spesso tracce di questo processo. Accolgo queste peculiarità.

Mds Il mio progetto pan-cittadino a cui ho dato inizio mi ha davvero aperto la strada. Probabilmente, arriverà un momento in cui sarai coinvolto anche tu in questo genere di mostra. A volte potresti esporre le opere di molte persone, altre volte potrebbe essere una personale. Nel 1997 sono stato invitato a Parigi, dove mi hanno lasciato esporre i miei lavori in tutta la città. La mostra "Mark di Suvero in Paris" consisteva in nove opere di grande scala in diversi siti, fra cui la Spianata degli Invalidi, dove c'è la tomba di Napoleone, la Biblioteca Nazionale, il Parco de la Villette e Saint Germain. Mi hanno lasciato realizzare delle opere per tutti questi luoghi, e in questo modo la mostra si è tenuta davvero in tutta la città, in molti posti diversi. Mi sembra che, con il tuo lavoro, tu ti stia muovendo nella stessa direzione, come con l'opera che hai appena realizzato per l'esposizione museale di Chicago.

MH Adoro aprire – o ignorare completamente – le pareti dei musei o delle gallerie e far esplodere le cose all'esterno. I paesaggi

creati con le opere all'interno sono solo estensioni del più ampio paesaggio esterno. Conosco da un po' il curatore Michael Darling e, quando è diventato curatore capo al Museo di Arte Contemporanea di Chicago, ha pensato che fosse il momento giusto di realizzare un progetto insieme. L'esterno dell'edificio è in un certo senso duro e ostile, e ho sentito che attraverso il mio lavoro avrei potuto attirare la gente al suo interno. L'intera mostra si è svolta in primo piano: sui gradini, sulla piazza antistante e, più in là, sui marciapiedi. Al North Miami MOCA, le opere si sono allargate ancor di più in giro per la città, sull'immenso fico del Banian nel parco e nei neon del centro. Le grandi luci sulle pareti presuppongono sempre che i muri degli edifici siano solo dei confini temporanei, mentre l'opera si irradia oltre. È la natura della luce e della geometria, una retta infinita. Quei raggi e quei piani continuano per sempre. È proprio per questo che amiamo le stelle, no? Al momento sto lavorando a una commissione per Porte de Bagnolet a Parigi, dove l'Avenue Charles de Gaulle entra in città, vicino a due torri molto alte. Proprio là, al centro di tutte quelle connessioni, sto realizzando un'immensa luce da stadio accartocciata a creare una stella. Ne ho fatta una simile nel 2003 per Central Park, si chiamava *Lamppost* ed era un lampione stradale a cinque luci coricato su un fianco. Quello di Parigi starà dritto e, a circa 5 metri di altezza, si piegherà, creando un'immensa stella, una parte della quale si proietterà verso il cielo. Ho usato lo stesso tipo di tubo di alluminio la scorsa estate, per *Lamp-post Snake* a Chicago. È un lampione stradale piegato a forma di serpente arrotolato.

Mds Oltre al lampione, hai realizzato diverse opere per la piazza antistante l'MCA, fra cui *PhoneBone*, *BeatProp*, e la scultura di un'enorme grucciona *Blackbird*. La tua opera deriva proprio dal Dadaismo, nel senso che è fresca e ironica, ma senza quella nota di condanna morale. Oggi, il Dada è pienamente accettato come movimento artistico e Duchamp è assurto al ruolo di ammiraglio. Tutto è diventato molto ortodosso, come ciò che è accaduto con Andy Warhol e con il mercato dell'arte. Ma gli artisti fanno ancora arte, il che è ottimo. Nonostante tutte le seccature, la politica, i mercati dell'arte, i luoghi dove puoi esporre, il modo in cui si viene riconosciuti – l'arte viene sempre prodotta. Nella tua opera prendi oggetti di uso quotidiano e poi li trasformi.

MH Guardo le cose che mi circondano come componenti di un linguaggio formale quotidiano. La grucciona è qualcosa che tutti hanno nell'armadio, è qualcosa che piego continuamente e quindi è stato naturale realizzare un'opera basata su di essa. Anche dopo aver allargato la forma, resta comunque una prosaica grucciona piegata. Dall'altra parte, la si potrebbe ignorare del tutto – è a malapena presente – ma ovviamente è gigantesca. Mi piace piegare e torcere il tubo, quindi nel mio prossimo progetto lo farò di nuovo. A Parigi, la forma del lampione sarà molto più alta e siccome è un tubo ottagonale è difficile da piegare, ma resta comunque insieme.

Mds Anche a me piace piegare l'acciaio. Devi pensare che ho quasi 80 anni e ancora mi occupo in prima persona della maggior parte delle saldature, dei tagli e dei lavori con la gru necessari per le mie sculture. Oggi lavoro spesso con un team composto per lo più da giovani artisti. Tu dove costruisci le tue opere?

MH Ho uno studio sul fiume di Miami, in un vecchio magazzino per le aragoste. Faccio alcune cose anche altrove; ho costruito la grucciona, che ha la base d'acciaio e la sommità di alluminio, nel cortile sul retro. *PhoneBone* è alluminio colato, realizzato in una fonderia in Oklahoma.

Mds Ci vai di persona o mandi il modello?

MH Ci vado e lavoro con loro a tutto. Le

forme vengono realizzate con la schiuma. Per esempio, *PhoneBone* era basata in parte su un osso che avevo trovato su una spiaggia in Scozia. Dovetti contendermelo con il cane che aveva già cominciato a masticarlo, quindi le grosse ammaccature e i segni di denti erano ancora visibili sulla superficie. Alcune parti sono state scansionate in digitale e altre sono state fatte a mano. Mi piace lavorare a tutti questi aspetti. Anche la colata con la sabbia è un processo davvero impegnativo, splendido ed entusiasmante. Vedi tutte le barre a vite e i fori, e quando il metallo vi penetra, brucia... amo davvero la fisicità del lavoro, le saldature e tutto il resto. Lavoro in un modo molto pratico. Nella realizzazione dell'opera ci sono molte incognite, piegature, torsioni e grinze, che si arrivano a conoscere solo attraverso la pratica, l'azione. Questa azione, quella stessa forza manuale e fisica, è una specie di danza; i lavori registrano su di sé le contorsioni che li hanno plasmati. Non la considero una battaglia, quanto piuttosto un'armonizzazione con la materia: prendo la sostanza del nostro mondo e so cosa farne, ma solo se lei me lo lascia fare.

Mds Al Socrates Sculpture Park, nel Queens, che ho iniziato nel 1986 con una coalizione di artisti, diamo grande valore a ciò che è fatto a mano. Nel quarto di secolo che abbiamo dedicato alla realizzazione del programma e del parco, abbiamo ospitato oltre 800 artisti. Di recente, abbiamo iniziato un programma di borse di studio per sostenere gli artisti emergenti, che invitiamo a venire a costruire le loro opere, direttamente sul posto. Sono rimasto deluso nel constatare che tanti artisti, quando ricevono il finanziamento, vanno dritti dal loro fabbricante, riportano un pezzo finito da installare nel parco, e questo è tutto. Di certo non è il mio stile, ma è così che molte persone lavorano. Le cose cambiano.

MH *Dreambook* (University of California Press, 2008) è un volume splendidamente illustrato delle tue opere più importanti, inframmezzate con testi scritti da te, ma anche opere di Walt Whitman, Geoffrey Chaucer e altri scrittori che ti hanno influenzato.

Mds Amo la poesia. La realizzazione di *Dreambook* ha richiesto quarant'anni e, sebbene non sia esattamente ciò che avevo in mente, almeno ho potuto rendere manifesta l'idea. Quando ero un giovane scultore ventenne, i miei grandi idoli erano persone che stavano davvero forzando i limiti del mondo astratto: Constantin Brancusi, Pablo Picasso, Julio González e David Smith. Poi c'erano i più folli artisti dadaisti, di cui facevo parte. Ci sforzavamo di affermare ciò che in America disprezzano: "spazzatura," "merda," e "senza valore" vengono tutti buttati nella stessa scatola.

MH Nel libro parli di ego, collaborazione e del modo in cui il capitalismo sia tutta questione di competizione. Potresti spiegarmi meglio?

Mds Attraverso la competizione non si fiorisce. La prosperità arriva dalla cooperazione. Quando guidi la macchina, dipendi dall'altrui comprensione del fatto che la linea di mezzeria significa che devono stare a destra. Ed è la stessa cosa che fai tu, quindi tutti vivono grazie alla cooperazione. Questa idea della cooperazione fra artisti era essenziale per capire la Park Place Gallery negli anni '60, il primo spazio gestito da artisti a SoHo. Organizzavamo mostre a invito, ospitavamo reading di poesia, facevamo musica e ci scambiavamo gli amanti. Credevamo in un'etica della condivisione che, all'epoca, non apparteneva al mondo artistico. C'è ancora un'ampia fetta del mondo artistico che non crede alla condivisione.

MH Adoro tutto questo. Fare arte consiste praticamente nel credere che l'intero progetto dell'arte possa davvero, in qualche modo, cambiare il mondo. Devi essere un Vero Credente. Altrimenti, che senso ha?