

NEVERLAND

BY DAVID LEWIS

Manhattan is a catalyst for projections. But so is Berlin. Perhaps in the powerful wake of Woody Allen's movie, Manhattan has turned into Neverland in the collective imagination. Ken Okiishi goes there to become part of a game that bounces between two artistic universes: Manhattan translated through Berlin and vice-versa. In the interview that follows, David Lewis explores this project and the artist's collaborations with Nick Mauss, discovering why Broadway will be the next stop on the journey.

David Lewis: Can we start by hearing about your most recent project? Where did the idea for *(Goodbye to) Manhattan* come from, and how did it develop?

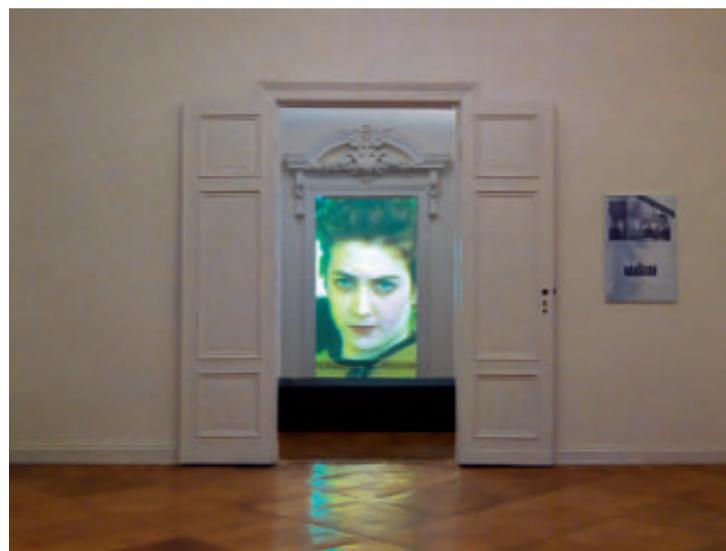
Ken Okiishi: I had done a piece of writing based on two parallel mis-translations of Rimbaud's "Une Saison en Enfer" – a Google digital "translation", and one in which I let my bad French run wild on the original French text. I ended up combining these, or sort of taking "dictations" from these texts, sometimes leaving the odd language untouched from the google translation. Sometimes I would write down some thought that popped into my mind, and sometimes I would play language games with the "repressed", bad, or even flagrantly wrong translation. What appeared from this was a manic, hybrid text where everything is unhinged but not completely random. So your mind attempts to make sense and also spins. Or, at least when I read it, images start to form but then I'm confronted with "just language." Or the problem of language keeps the narratives and images all glitchy...

I was working on this during one of the summers that I was living in Berlin (I think 2006, but maybe 2005). I was also filming different things that struck me for whatever reason, riding my bike all over the city, in this cracked-out headspace that happens here, where language falls away. But there is just also so much empty space where you keep on thinking, where are all the people? And one of my main interests, which I'm only just beginning to be able to talk about, was what happens to discourse when language becomes obfuscated or destroyed (due to not really speaking German at the time, and the harshness of Berlin – but also since Berlin was in this crazy flux with people from all over the place looking to actualize all of these personal fantasies, from the baby-boom in Prenzlauer Berg, to Americans who think it's New York in the 60's/70's/80's, to international party people, to "guest workers" – and the English we all ended up speaking was so bizarre... as well as social interactions, which could be quite baroque... and the emptiness, which really lets one's historical imagination go crazy...) There were all of these complex and fragmentary linguistic glitches that opened up passages into various dissonances and repressions.

I should probably mention that this interest has a very personal genealogy that I don't really speak about but think should be addressed. I've always had the feeling, even though I grew up in America and went to excellent schools and come from a well-educated family, that there is always this sense of mourning for native language. My father and his family, who were 2nd and 3rd generation Japanese in Hawaii, in order to avoid being put into an internment during WWII, had to over-perform Americanness in a way which included throwing all of the family relics in the ocean and refusing to speak Japanese... My grandfather also worked at Pearl Harbor and the entire family was from Hiroshima... But let's not talk about that...

Anyway, Berlin and New York have become sites where I can play with various aspects of a shattered languages and cultures in a way which doesn't feel like a family trap... or like I am some sort of authenticity parade. Although, if you are ever in Berlin during the "Festival of the Cultures of the World", it is just hilarious and INSANE but also, whoa, these people really want to escape the strictures of post-war Germany...

Anyway, what I wanted to do was see what would happen if this process were



expanded to the moving image. Also, I had this idea to completely dislodge language from character and acting and plot. I don't think (*Goodbye to*) *Manhattan* really succeeds in this, but there is a shuttling between incomplete subjectivities that can be witnessed. Especially in Emmelyn Butterfield-Rosen's brilliant performance; she performs this garbage language like it actually makes sense, and ends up coming across as shuttling (or really, bleeding) between at least three distinct subjectivities: her own; the Tracy character from *Manhattan*; and an American in Berlin.

dl: But I do think that what you describe (dislodging language from character and acting and plot; language becoming obfuscated and destroyed, etc.) comes across very clearly throughout the film. For me the whole film steadily drained structures and situations of the kind of presence, and meaning, that one expects, leaving a kind of poetry of traces. And this struck me as almost entirely opposite Allen's *Manhattan*, which was about foibles and traces accumulating, however ironically, into heroic self-realizations and celebrations of various kinds. I.e., (*Goodbye to*) *Manhattan* empties out *Manhattan*. Which leads to: how did you come to Manhattan in the first place.

ko: That's a good question, and it's hard to remember exactly after all of this, but I think I was drawn to it initially because other people seemed to have such a strong emotional connection – some people have even claimed that that is why they came to New York, or that is how they imagine real life, or “I was Tracy in high school, etc.” It is a narrative that has marked the city in real ways. And with this silly tug-of-war between Brooklyn and Manhattan: “Which is better?” Actually – and this is a bit embarrassing – the first time I moved to Berlin in 2001, I had said that I would rather move to Berlin than Brooklyn. And then New York drew me back. Through the movies, actually: watching NY movies in the middle of my first Berlin winter. And this was also right after 9-11, and was just so intense. And that's how the whole split-city thing started. I guess *Sex in the City* would have been more current, but I don't really like that. Also, I wanted something that had permeated the culture so much that an intervention in it would reverberate almost on the level of the unconscious.

I was also trying to come up with a way of thinking Berlin and New York at the same time – but also a way of problematizing the false analogies that have been made, such as New Yorkers coming to Berlin and jizzing all over about the (relatively) cheap real estate with the fantasy that NeuKölln is the next Bed-Stuy; and on the other hand, people coming to New York from Berlin with outdated information, such as freaking out about how “free” they feel in America or how wild New York is. And I found a copy of the German DVD of *Manhattan* that had all of these tracks of dubbed and original dialogue and subtitles in German and English. It seemed like projections could be re-circulated and fractured in all directions.

dl: In what sense is (*Goodbye to*) *Manhattan* a collaboration? I know it's an obvious

question. I was thinking of some of your previous collaborations with Nick [Mauss], like the Rimbaud book. But it's the whole sensibility that interests me. There is a sense that everything in (and around) (*Goodbye to*) *Manhattan* is shared; as if nothing belongs to anyone alone, and never really could; everything is relationship, and in-between. It's for these reasons that I wonder about collaboration, and how it works and what it means for you.

ko: Answering this question is a bit tricky, since there is so much difference between what happens when you are in the middle of making something and then what remains in the end, what can be seen... But if there is a common thread, I think, it is that I like to set up limits (words to be spoken; events; how to move the body; a site to film; a set of references) but then let it happen, really whatever, and edit it based on a mixture of musical score / script / set of social relations. (Of course, this is a linearization, but it gives you an idea of my process.) And I like to see a struggle between various elements. Such as: I will come up with text to be spoken by an individual that I know will create a spark of dislocation. I work with people that I know very well, so I can work with this musical scripting in fairly precise counterpoint. But it is always, when writing the script or figuring out the action, a question of “what if?” – and then watching what happens when it is performed/filmed. I think this leads to a sense of shared everything; but I also see things this way, actually, everything as relationship, everything in-between.

For (*Goodbye to*) *Manhattan* I didn't really write the script in the conventional sense – although I do think of what I did as writing – but with a mutant diagram of production, and a burred registration. Like you are playing something on a pipe organ with some of the stops only partially opened, and in combinations that make the sound have a strange sense of space. But I don't really see a difference between collaborative and “individual” work, in general (except maybe for a dogmatic or marketing emphasis). It's a shift I've made in point of view that leads to a certain aesthetic shift, which for me started while studying at Cooper Union in the late 90's / early 2000's, coming out of but also as a reaction against the obsession with contextual and formal control in certain strains of “institutional critique” and 90's feminism.

dl: But is there a more specific relationship to collaborative work you've made with Nick?

ko: Actually, maybe, well yes. When we did the show in Stuttgart, at the Kunstlerhaus, Axel Wieder really gave us an open platform on which to experiment with whatever, and it became a moment for me and also I think for Nick to reflect on what we had done and open up or “workshop” ideas for the future. I had all of this raw footage that I had shot while wondering around Berlin (which eventually ended up as backgrounds in (*Goodbye to*) *Manhattan*), but also in Marseille and at this airport hotel by the Milan Malpensa airport, where, in the very early morning haze after a totally chaotic flight delay, I was confronted with this fantastic combi-

nation of suburban big-box store landscape, post-modern hotel design, and this totally abandoned Rationalist concrete house that looked like it was stuck in a limbo of historical preservation, there was a fairly new children's playground butted right up to it, but I really have no idea what was going on – but it crystallized that morning this emotional configuration, a floating memory zone of inner experience actualized in physical space... When Nick and I were discussing what could happen in the Kunstlerhaus show with this footage, Nick came up with an expansion of something he had done on a smaller scale in New York: drawings, scraps, found photographs, displayed on these make-shift stands in a meander through the gallery space. We developed a proximate counterpoint, where the video footage and Nick's stands were arrayed to spark physical movement and mental associations and images in the viewer. We also showed a piece where we had walked around Corona park in the ruins of the World's Fairs (1939, 1964) – the leftovers are shockingly still there, falling apart, but also buried underground, and we walked around taking photos of each other in the landscape, sort of like Roger Fenton's landscape photographs where this little body is in the landscape, maybe just to indicate scale, but also something else. I would stand or Nick would stand in a part of the landscape, and then we would switch places. We were also thinking of something like Valie Export's body configurations – but zoomed and flayed out into a melancholy zone, where the landscape/ruined cityscape is overtaking the body, making it small, confused – but also full of potential. And, of course, the landscape in these is ruins and fragments of ideas about future cities, future ideologies – many of which were such horrific utopias... Also, at this time, New York City itself felt completely done, totally depressing and claustrophobic. But there is one of us looking at the other through the camera, having a distant conversation... Anyway, we also recorded each of us sight-reading on the piano a musical “Portrait of Florine Stettheimer” by Virgil Thompson that was printed on pink paper in the Americana Fantastica issue of *View* magazine (1943), which Nick had stumbled upon in the library – And we made an LP which was a soundtrack of this, each clunky first encounter with the written music, one on each side, and the cover looks like someone was holding a blank record sleeve out the window on a windy day in Manhattan, maybe there's a parade swirling by, and a flurry a paper flies through the air and poof, the pink pages from 1943 cling onto it. It's a performative but also conversational relationship to histories – sort of as if the past is actually hanging in the air, ready to be activated and recombined at any moment...

dl: And what are you are you working on at the moment?

ko: I'm trying to bring the subtext – or really this musical substructure that runs through a lot of my work – to the surface. I did a little harpsichord concert (Rameau, Bach) at the end of the summer in the Schinkel Pavillon in Berlin. And I recently had the idea of renting a studio in one of those beehives of Broadway (and hopeful Broadway) musicians practicing and rehearsing near Times Square. What I'm trying to say is that I'm working on a musical.

Opposite – “(Goodbye to) Manhattan”, 2010, installation view, Mehringdamm 72, Berlin. Courtesy: the artist, Alex Zachary, New York and Mehringdamm 72, Berlin.

Next pages – (*Goodbye to*) *Manhattan lobby card (Sonia Rykiel Enfant)*, 2010. Courtesy: the artist and Alex Zachary, New York.

(*Goodbye to*) *Manhattan lobby card (Ku'damm Karree / 86th and Madison)*, 2010. Courtesy: the artist and Alex Zachary, New York.



MANHATTAN



TAN

DI DAVID LEWIS

Manhattan è un catalizzatore di proiezioni. Ma anche Berlino lo è. Forse sulla scia potentissima della pellicola di Woody Allen, Manhattan si è trasformata nell'immaginario collettivo nell'isola che non c'è. Ken Okiishi vi approda per renderla parte di un gioco che fa la spola fra due universi artistici: Manhattan tradotta da Berlino e viceversa. Nell'intervista che segue David Lewis indaga su questo lavoro e sulle collaborazioni dell'artista con Nick Mauss, scoprendo perché Broadway sarà la prossima tappa del viaggio.

David Lewis: Possiamo cominciare dal tuo progetto più recente? Da dov'è venuta l'idea di *(Goodbye to) Manhattan* e come si è sviluppata?

Ken Okiishi: Avevo scritto un pezzo sulla base di due mistraduzioni di *Une Saison en Enfer* di Rimbaud – una traduzione digitale effettuata con Google e una in cui avevo permesso al mio pessimo francese di sfogarsi liberamente col testo originale. Alla fine ho combinato questi testi, in un certo senso lasciandomi “comandare” da loro e, talvolta, mantenendo intatto il bizzarro linguaggio della traduzione di Google. Qualche volta scrivevo dei pensieri che mi balzavano alla mente, altre volte facevo dei giochi di parole servendomi della traduzione “repressa”, cattiva o perfino palesemente sbagliata. Quel che ne è venuto fuori è un testo maniacale e ibrido, dove tutto è scardinato ma non del tutto casuale. La mente cerca in questo modo di trovare un senso a quel che è scritto e, al tempo stesso, continua a macinare pensieri. O, almeno, quando io leggo la traduzione e mi trovo di fronte a quello che è “puro linguaggio”, nella mia mente cominciano a formarsi delle immagini. Oppure il problema del linguaggio fa sì che immagini e narrazioni rimangano difettose...

Ci lavoravo durante una delle estati a Berlino (penso fosse il 2006, ma forse era il 2005). E inoltre me ne andavo in giro in bici per tutta la città, filmando quello che, per una ragione o per l'altra, mi colpiva e lasciava un segno in quello strano stato mentale che si viene a creare quando il linguaggio viene meno. Ma, quando si pensa, c'è anche una quantità di spazio vuoto, dov'è la gente allora? E uno dei miei interessi principali, di cui solo ora sono in grado di cominciare a parlare, era quel che accade al discorso quando il linguaggio diventa confuso e frammentato (a causa dell'incapacità, a quell'epoca, di parlare realmente tedesco, alla crudezza di Berlino, ma anche al fatto che Berlino a sua volta era al centro di un folle flusso di persone che venivano da ogni dove per cercare di realizzare le loro fantasie personali: dal baby boom di Prenzlauer Berg, agli americani che pensavano si trattasse della New York degli anni Sessanta/Settanta/Ottanta, dai *socialites* internazionali ai “lavoratori ospiti”). Così l'inglese che parlavamo era piuttosto bizzarro... e nondimeno lo erano i rapporti sociali, che potevano essere piuttosto barocchi... e il senso di vuoto, che faceva sì che l'immaginazione storica potesse impazzire...). Vi era una complessa e frammentaria moltitudine di difetti linguistici che lasciavano aperti dei varchi di accesso a varie forme di dissonanza e repressione.

Dovrei probabilmente menzionare il fatto che questo interesse ha una genealogia estremamente personale, di cui non parlo mai veramente, ma che credo debba essere affrontata. Sebbene io sia cresciuto negli Stati Uniti, abbia frequentato scuole eccellenti e provenga da una famiglia con un buon livello di istruzione, ho sempre percepito un senso di luttuosa mancanza di una lingua madre. Mio padre e la sua famiglia, giapponesi di seconda e terza generazione che vivevano alle Hawaii, per non essere internati durante la Seconda Guerra Mondiale, dovettero inscenare in modo perfino eccessivo la loro “americanità”, arrivando al punto di gettare nell'oceano tutti i cimeli della famiglia e di rifiutarsi di parlare giapponese... Mio nonno lavorava anche a Pearl Harbor e tutta la famiglia proveniva da Hiroshima... Ma non parliamo di questo...

Berlino e New York sono divenute per me luoghi dove poter giocare con i vari aspetti di lingue e culture frantumate, senza la sensazione di essere imprigionato in una trappola familiare... o di fare sfoggio di autenticità. A dire il vero, se ci si trova a Berlino durante il “Festival delle culture del mondo” si assiste a qualcosa di ridicolo e di FOLLE. Allo stesso tempo, però, questa gente vuole davvero sfuggire alle censure della Germania post-bellica...

Quel che volevo fare era vedere che cosa sarebbe potuto accadere espandendo questo processo all'immagine in movimento. Avevo in mente di staccare completamente il linguaggio dal personaggio, dalla recitazione e dall'intreccio della storia. Non penso che *(Goodbye to) Manhattan* sia riuscito in questo intento; nonostante ciò, in esso, si può assistere a un continuo movimento tra soggettività incomplete. Questo avviene specialmente nella brillante performance di Emmelyn Butterfield-Rosen, quando parla questa lingua-spazzatura come se avesse davvero un senso e finisce per fare la spola (o, in realtà, per perdersi) fra almeno tre soggettività distinte: la sua, quella del personaggio di Tracy nel film *Manhattan*, e quella di un'Americana a Berlino.

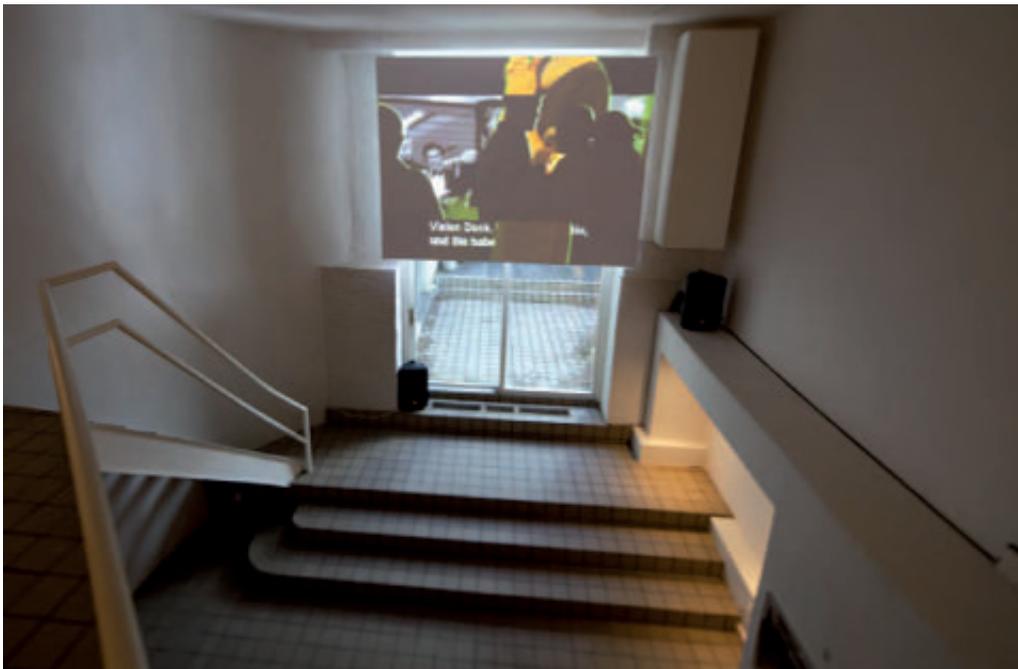
dl: Io credo, però, che quel che descrivi (lo scollamento del linguaggio dal personaggio, dalla recitazione e dall'intreccio della storia; il fatto che il linguaggio sia confuso e frammentato, ecc.) emerga molto chiaramente nel film. Per me, tutto il film attua una costante rimozione del genere di presenza e di significato che le persone si aspettano, lasciando in vita una sorta di poetica delle tracce. E questo mi pare sia quasi l'esatto contrario di quel che avviene in *Manhattan* di Woody Allen, che parla di manie e di tracce che si accumulano, per dare origine, anche se ironicamente, ad autorealizzazioni eroiche e a celebrazioni di vario genere. Quindi *(Goodbye to) Manhattan* rappresenta lo svuotamento di Manhattan. Il che fa sorgere una domanda: come sei arrivato a Manhattan?



ko: Questa è una bella domanda ed è difficile ricordarsene dopo tutto quel che è seguito. Penso di esserne stato attratto perché le altre persone sembravano avere un legame emotivo fortissimo con *Manhattan* – alcuni affermavano addirittura di essersi trasferiti a New York per quel motivo, oppure d'immaginare che la vita descritta nel film sia reale, o ancora dicevano cose del tipo: “Quando ero alle scuole superiori io ero Tracy,” ecc. È una narrativa che ha segnato veramente la città. E poi c'è lo sciocco braccio di ferro su quale parte della città sia migliore, Brooklyn o Manhattan. A dire il vero – e ciò è un po' imbarazzante – la prima volta che mi sono trasferito a Berlino nel 2001 avevo affermato che avrei preferito traslocare a Berlino che a Brooklyn. E poi New York mi ha di nuovo trascinato indietro. È successo attraverso i film, guardando pellicole che parlavano di New York durante il mio primo inverno berlinese. Era anche l'inverno successivo all'11 settembre, per cui il coinvolgimento emotivo era ancora maggiore. È così che è iniziata tutta la faccenda della città divisa. Probabilmente *Sex and the City* sarebbe stato più attuale, ma non mi piace. Inoltre volevo qualcosa che avesse permeato così tanto la cultura che intervenire avrebbe avuto una risonanza a livello quasi inconscio.



Stavo anche cercando un modo per pensare contemporaneamente a Berlino e New York, e per problematizzare parallelamente le false analogie che sono state tracciate tra le due città, come il fatto che i Newyorkesi vengano a Berlino andando in visibilità per il costo (relativamente) basso degli immobili e fantasticando che Neukölln diventi il nuovo Bed-Stuy; e dall'altro lato persone che vengono da Berlino a New York senza essere aggiornate e vanno letteralmente fuori di testa declamando quanto si sentano “libere” in America e quanto sia pazzesca New York. Ho trovato una copia del DVD tedesco di *Manhattan* in cui erano presenti tracce con i dialoghi originali e doppiati e sottotitoli in inglese e tedesco. Ho avuto l'impressione che le proiezioni potessero essere rimesse in circuito e fratturate in ogni direzione.



“(Goodbye to) Manhattan”, exhibition view at Alex Zachary, New York, 2010. Courtesy: the artist and Alex Zachary, New York.

Opposite – “(Goodbye to) Manhattan”, 2010, installation view, Mehringdamm 72, Berlin. Courtesy: the artist, Alex Zachary, New York and Mehringdamm 72, Berlin.

dL: In che senso *(Goodbye to) Manhattan* è una collaborazione? So che è una domanda ovvia. Stavo pensando ad alcune delle tue precedenti collaborazioni con Nick [Mauss], come il libro di Rimbaud. Ma ad interessarmi è la sensazione complessiva. È come se tutto ciò che c’è dentro (e intorno a) *(Goodbye to) Manhattan* fosse condiviso, come se nulla appartenesse a una persona sola e non potesse mai appartenere veramente; tutto è rapporto e territorio intermedio. È per questi motivi che m’interrogo sulla collaborazione, su come funzioni e su che cosa significhi per te.

ko: Rispondere a questa domanda è un po’ complicato, perché c’è molta differenza tra quello che accade mentre sei nel bel mezzo di un lavoro e quel che rimane alla fine, quello che si vede... Se c’è un filo conduttore, allora quello consiste nel fatto che mi piace fissare dei limiti (parole che devono essere pronunciate; eventi; come muovere il corpo; un luogo da filmare; un insieme di riferimenti). Poi lascio che le cose accadano così come vengono, per poi procedere a un montaggio sulla base di un mix di colonna sonora / sceneggiatura / insieme di rapporti sociali. (Ovviamente questa è una linearizzazione, ma ti dà un’idea di come funzioni il processo che metto in atto.) Mi piace osservare la lotta che si viene a creare tra i vari elementi. Per esempio propongo un testo che dovrà essere declamato da un individuo che so che creerà una scintilla di dislocazione. Lavoro con persone che conosco molto bene, in modo da potermi servire di una partitura musicale che funge da contrappunto in modo abbastanza preciso. Quando si scrive una sceneggiatura o si inventa un’azione è sempre una questione di “che cosa accadrebbe se...?” E poi si vede che cosa succede nel momento della performance / delle riprese. Penso che ciò conduca alla sensazione che ogni cosa sia condivisa. E poi è vero che anch’io vedo le cose a questo modo: tutto è un rapporto, ogni cosa àn territorio di mezzo.

Per *(Goodbye to) Manhattan* in realtà non ho scritto una sceneggiatura convenzionale, anche se considero quel che ho fatto scrittura. Mi sono servito di un diagramma di produzione modificato e di una registrazione confusa, indistinta. Come quando si suona qualcosa su un organo a canne in cui alcuni dei registri siano solo parzialmente aperti e secondo combinazioni che fanno assumere al suono uno strano senso dello spazio. Tuttavia, in generale, non vedo una vera differenza tra lavoro collaborativo o “individuale” (eccetto, forse, per un’enfasi

dogmatica o di marketing). È un cambiamento nel punto di vista che conduce a un certo cambiamento estetico. Tutto è iniziato quando studiavo alla Cooper Union tra la fine degli anni Novanta e l’inizio degli anni Duemila, come reazione all’ossessione per il controllo della forma e del contesto in certe correnti di “critica istituzionale” e femministe degli anni Novanta.

dL: Ma c’è un rapporto più particolare con le opere collaborative che hai realizzato con Nick?

ko: Forse sì. Quando abbiamo realizzato la mostra alla Kunstlerhaus di Stoccarda, Axel Wieder ci ha offerto una piattaforma aperta su cui poter sperimentare a nostro piacimento. Quello è diventato per me, e credo anche per Nick, un momento per riflettere su ciò che avevamo fatto e per pensare o “elaborare” le nostre idee per il futuro. Avevo molte ore di girato ripreso vagabondando per Berlino (filmati che hanno finito per fare da sfondo a *(Goodbye to) Manhattan*), ma anche a Marsiglia e in un hotel dell’aeroporto di Milano Malpensa. Qui, in mezzo alla foschia mattutina, dopo il caos per il ritardo di un volo, mi trovai di fronte una fantastica combinazione di superstore suburbani, hotel dal design postmoderno e una casa in cemento armato, completamente abbandonata, di architettura razionalista, che sembrava intrappolata in un limbo di conservazione storica. Proprio attaccato c’era un parco giochi per bambini piuttosto recente. Non ho idea di che cosa stesse accadendo, ma quel che vidi quella mattina servì a cristallizzare una configurazione emotiva, una fluttuante zona della memoria, dove un’esperienza interiore si concretizzava in uno spazio fisico... Quando con Nick abbiamo cominciato a discutere di come avremmo potuto usare questi filmati per la mostra alla Kunstlerhaus, a lui venne in mente di espandere una cosa che aveva realizzato, su scala più piccola, a New York: disegni, ritagli, fotografie trovate, il tutto esposto su supporti improvvisati, disposti in modo labirintico nello spazio della galleria. Abbiamo creato una sorta di contrappunto, dove la prossimità tra i filmati e l’installazione di Nick doveva servire a stimolare il movimento fisico e la formazione di associazioni e d’immagini mentali nello spettatore. Abbiamo anche esposto un lavoro nato da una nostra passeggiata al Corona Park, in mezzo alle rovine delle Esposizioni Universali (1939, 1964). Scandalosamente i resti sono ancora lì, pericolanti oppure sepolti sotto terra. Abbiamo fatto un giro, scattandoci fotografie a vicenda in mezzo a quel-

lo scenario, un po’ come nelle fotografie di Roger Fenton, in cui si vede quel piccolo corpo immerso nel paesaggio, forse semplicemente per indicare la scala o forse per qualche altro motivo. Io mi mettevo in un punto, oppure ci si metteva Nick, e poi ci scambiavamo i posti. Pensavamo anche a qualcosa di simile alle configurazioni corporee di Valie Export, ma trasportate in una zona malinconica, dove il paesaggio naturale o il paesaggio urbano in rovina prendevano il sopravvento sul corpo, rendendolo piccolo, confuso, ma anche pieno di potenzialità. Ovviamente questo paesaggio rappresenta anche le rovine e i frammenti di idee di città future o ideologie future, alcune delle quali erano utopie orribili... A questo punto anche la città di New York appare completamente consumata, deprimente e claustrofobica. Ma c’è uno di noi che guarda all’altro attraverso l’obiettivo della macchina fotografica, come se fossimo impegnati in una conversazione a distanza... Ci siamo anche registrati a vicenda mentre suonavamo al pianoforte, senza averla mai vista prima, la partitura del *Ritratto musia è di Fb-rine Stettheimer* di Virgil Thompson, stampata su carta rosa nel numero “Americana Fantastica” della rivista *View* (1943), in cui io e Nick ci eravamo imbattuti in biblioteca. A partire dalle registrazioni abbiamo realizzato un LP che serviva da colonna sonora e che riportava, uno per ciascuno dei due lati, i nostri goffi approcci con la musica scritta. La copertina è realizzata come se qualcuno, a Manhattan, in una giornata di vento, avesse tenuto una custodia per dischi bianca fuori dalla finestra, magari mentre di lì passava un corteo; ed ecco che è arrivata una folata di vento, ha sollevato un turbine di fogli e le pagine rosa del 1943 si sono appiccicate sulla custodia bianca. È un rapporto performativo ma anche colloquiale con le storie, come se il passato fosse sospeso nell’aria, pronto per essere attivato e ricombinato in qualunque istante...

dL: E a che cosa stai lavorando in questo momento?

ko: Sto cercando di portare in superficie il sottotesto, o questa sottostruttura musicale che si ritrova in molti dei miei lavori. Alla fine dell’estate ho tenuto un piccolo concerto di clavicembalo (Rameau, Bach) allo Schinkel Pavillon di Berlino. Recentemente, inoltre, mi è venuta l’idea di affittare uno studio in uno di quegli alveari di musicisti di Broadway (e della Broadway promettente), che si esercitano e provano nei paraggi di Times Square. Quel che sto cercando di dire è che sto lavorando a un musical.