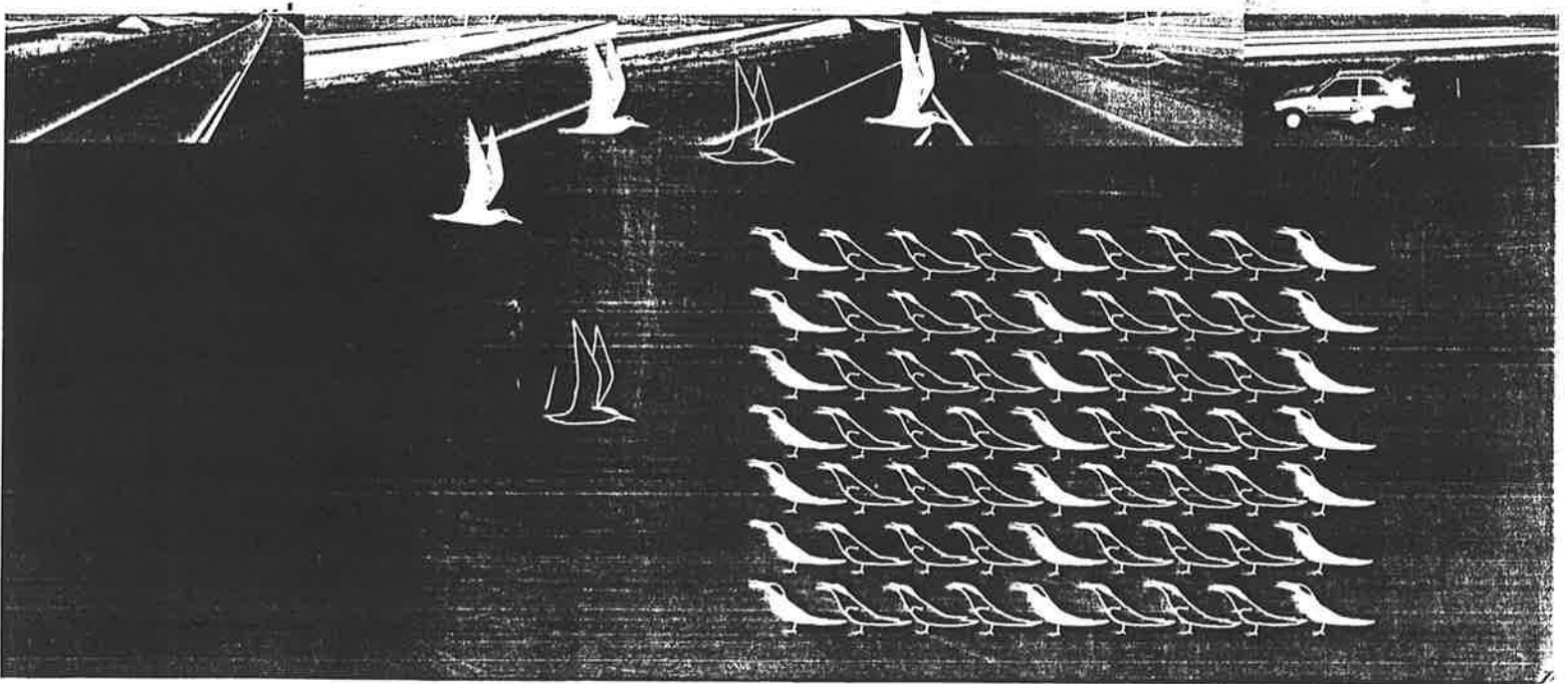


LOTUS 88

Lotus
international

Rivista trimestrale
di architettura

Electa



Spring 1996

Christian Zapatka

Intervista a Mary Miss

Interview with Mary Miss

Christian Zapatka: *Quali erano le sue intenzioni con il lavoro sul paesaggio degli anni settanta, i progetti diventati celebri come Perimeters/Pavilions/Decoys o Staged gates?*

Mary Miss: A quel punto una delle cose a cui tenevo di più era sbarazzarmi della qualità monolitica della scultura contemporanea. Fu una delle ragioni per cui iniziai ad andar fuori a costruire cose: sentivo di poterle integrare in un contesto. Gli artisti minimalisti, Donald Judd e Robert Morris, era con personaggi del genere con cui si parlava, a cui si ribatteva, come giovani artisti. Una delle cose che stavano a cuore ai minimalisti era il rapporto dell'oggetto con lo spettatore e il ruolo importante di quest'ultimo in rapporto alle cose nell'ambiente. Io finii per interessarmi in particolare all'idea dello spettatore e al tipo di rapporto stabilito con lui. Nel caso del progetto del 1973, con cerchi ritagliati in tavole che scendono gradualmente nel terreno, quello che m'interessava era che non si vedeva realmente il pezzo finché non lo si aveva di fronte, perché era allora che si materializzava. Arrivavi sul posto dal lato, e quando ti ci mettevi davanti vedevi all'improvviso i cerchi scendere nel terreno in sequenza. Così, muoversi per il luogo diventava una responsabilità della persona che era lì.

Il soggetto, insomma, era importante quanto l'oggetto.

Esatto. E, anche qui, questo desiderio di vedere il paesaggio aperto viene dal fatto che sono cresciuta nel West.

Sentivo, comunque, che artisti come Donald Judd, Robert Morris e anche Richard Serra erano ancora molto presi dall'idea del monolito. Erano ancora legati a questa tradizione della scultura. Con il progetto del 1973 m'interessava vedere il corpo della cosa tagliato fuori. Il pezzo a reticolo del 1973 all'Oberlin College era in effetti sotto la superficie del terreno.

C'è anche un aspetto psicologico in questo – è una sorta di minaccia ma nello stesso tempo non lo è: è labile.

E' di questo elemento di mistero che vorrei ci dicesse qualcosa.

Di certe cose è difficile parlare in modo diretto, ma fin dalla mia primissima opera ho sempre tentato di coinvolgere lo spettatore su un piano emotivo, psicologico e fisico; non è soltanto un'esperienza didattica, quindi, di insegnamento, ma una situazione in cui c'è qualche altro livello di coinvolgimento.

Gran parte della sua opera di questo periodo sembrava come la cassaforma di qualcos'altro. Di che si trattava?

In effetti, sul finire degli anni settanta, tenni una mostra intitolata *Falsework*; "falsework" è proprio il termine adoperato per "definire" l'armatura di una costruzione. Si trattava dell'idea di sorreggere l'esperienza di qualcosa. Era l'implicazione di quella particolare parola a interessarmi.

Fin quasi dall'inizio guardavo all'ambiente costruito e cercavo di immaginarmi quale fosse il suo rapporto con l'ambiente naturale, si trattasse dei confini delle città o dei campi petroliferi o del modo in cui le autostrade incontrano il paesaggio. Le cose progettate e costruite su larga scala sono sempre state estremamente interessanti per me. Sembrava che fosse lì che il nostro rapporto con la terra veniva definito.

La scala delle infrastrutture del ventesimo secolo è così enorme e sembra così estranea alla città che conosciamo, il reticolo urbano del diciannovesimo secolo.

Con tutti i pezzi da esterni si opera, direi, una spinta nell'area, un tentativo di esplorarla o definirla. Le strutture ingegneristiche sono qualcosa che riguarda il nostro tempo.

Proprio così. L'estetica dell'ingegneria che Le Corbusier celebra in Verso una nuova architettura esalta l'infrastruttura quale parte integrante del nostro ambiente, da non ignorare ma da emulare – perché la nostra architettura, per esempio, non può essere altrettanto avanzata e avere la stessa integrità e la stessa potenza formale – le infrastrutture e le automobili sono parte del nostro ambiente e, in un certo senso, sono la parte più importante, che fa sembrare altre cose un po' preziose e troppo fragili.

Non sono sicura che il tentativo di emulare strutture del genere m'interessi. Ma m'interessa capire, studiare la collisione tra il costruito e il naturale ovunque attorno a noi. In un certo senso, si tratta di come riconfigurarla.

Con il progetto *Perimeters/Pavilions/Decoys* conto sullo spettatore quale connettore che mette insieme i pezzi e condensa il posto nella sua immaginazione. C'è una fisicità, qui, estremamente presente – si arriva nel posto scendendo una scala e a un certo punto si cammina sottoterra. C'è qualcosa di molto viscerale in questo atto. E il titolo del pezzo implica che si tratta di una situazione ambigua – non si sa davvero quali siano i propri limiti.

E' un po' come un campo minato.

Penso che il tempo passato nel West mi abbia influenzata. Ci fermavamo nei luoghi storici e, invece di trovarvi grandi rovine, vedevamo resti molto modesti di strutture. Guardavi quelle cose e cercavi di metterle insieme, di immaginare che rapporto potesse esserci stato tra le strutture. Un'altra cosa a proposito di *Perimeters/Pavilions/Decoys* è che ci

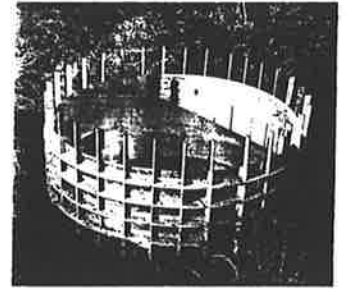
veniva gente cui non sarebbe interessato entrare in un museo, ma che traeva un evidente piacere dall'esplorare il posto. Erano molto coinvolti in quelle cose, ma se avessi detto che si trattava di scultura o di arte, probabilmente non sarebbero riusciti a stabilire un rapporto con quest'idea. Così, se non avevano una definizione per quello che vedevano, vi erano realmente coinvolti. Tutta questa questione del coinvolgimento spaziale, del catturare l'attenzione della gente, divenne estremamente importante. Penso che l'importanza del fatto che una cosa funzioni in un ambito pubblico e di come si possa ottenerlo si definì davvero per me in questo progetto. Le prime idee di in-

tegrare l'opera nel contesto e di concentrare l'attenzione sullo spettatore si erano lentamente trasformate in un interesse più specifico.

Vorrei cercare di considerare questo problema storicamente: pensa di essere stata una dei primi a fare "arte pubblica"?

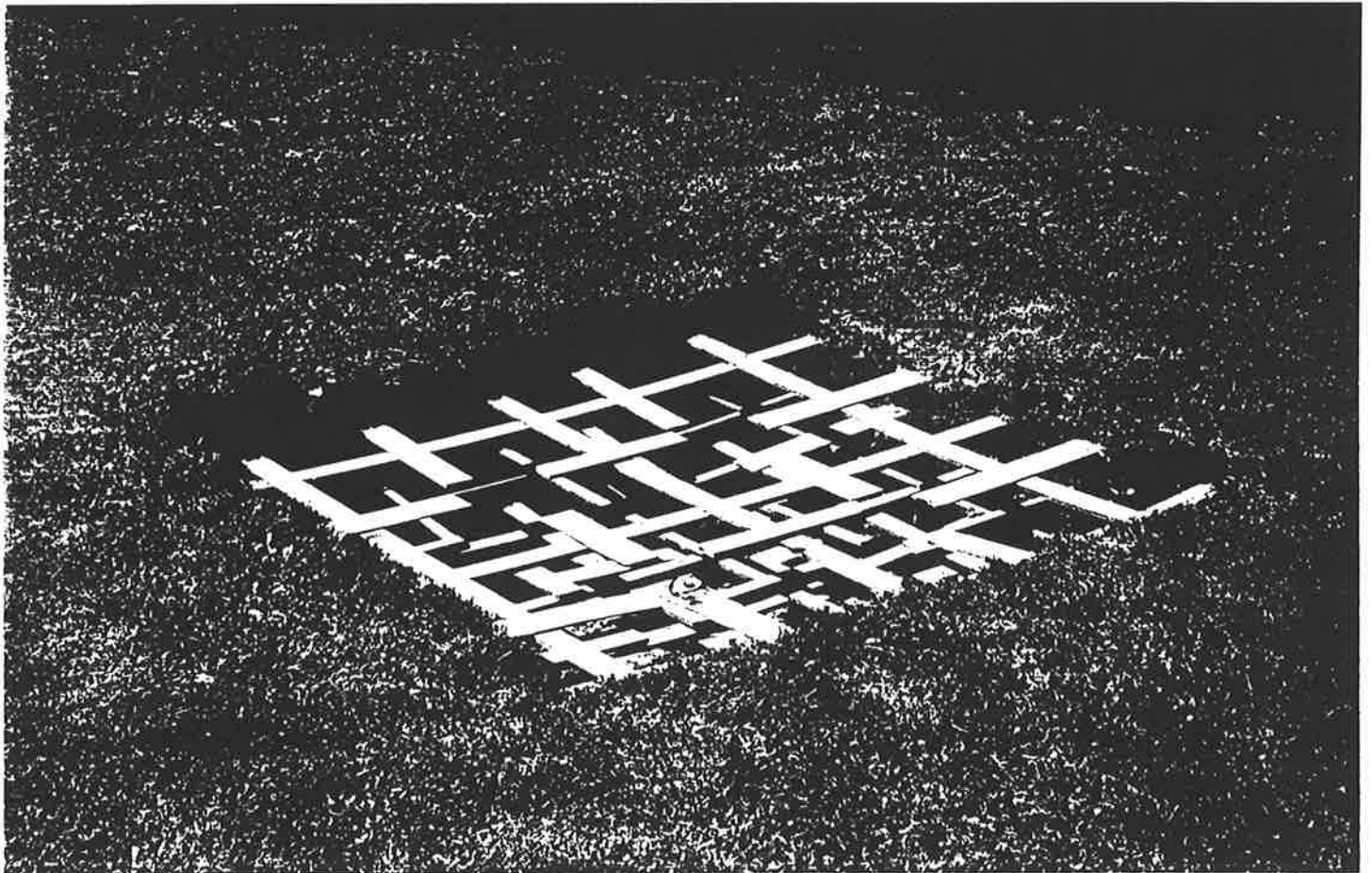
Credo che questo sia decisamente qualcosa che io e pochi altri iniziammo a ridefinire a partire dai primi anni settanta. All'epoca in cui cominciammo c'era gente come Robert Smithson e Michael Heizer che facevano, nel deserto, opere situate su grande scala, ma era quasi come se il loro pennello fosse il bulldozer. Era un gesto di grande eroismo

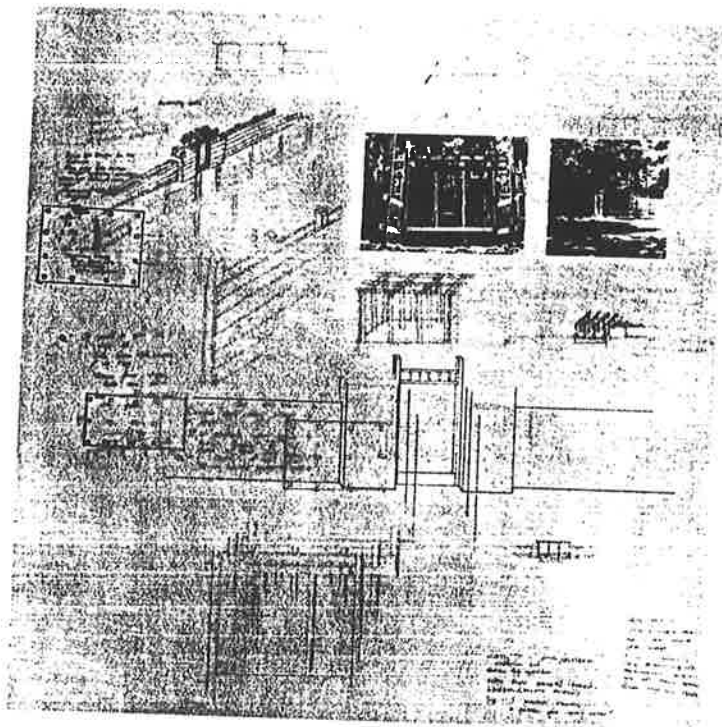
mentre, d'altro canto, l'arte pubblica all'epoca era qualcosa di risibile, che nessun artista che avesse rispetto di sé avrebbe confessato di fare. Si trattava di oggetti come le insegne o le decorazioni preziose sulle facciate degli edifici. Molto interessante, per me, era tuttavia l'idea dell'artista integrato nella cultura, capace di incidere su spazi e luoghi all'interno della nostra società, di avere qualche sorta di dialogo con la gente, invece di nascondersi semplicemente in un museo o in una galleria dove non ci si trova esposti in nessun modo. Il punto chiave della ricerca, allora, era definire come fare delle cose con cui la gente potesse mettersi in rapporto.



"Sunken Pool", Greenwich, Connecticut, 1974.

Oberlin, Ohio, 1973.





"Staged Gates", Dayton, Ohio, 1979.

E' chiarissimo che la sua opera è profondamente architettonica. Penso che molti architetti vi si identifichino e la amino perché ha una grande semplicità, è lo scheletro o la nuda struttura di qualcosa di immaginato. Ed è questo, a mio avviso, che esercita tanta attrazione sui progettisti: è l'armatura prima d'essere contaminata dal rivestimento. Definirebbe il suo lavoro puramente intuitivo e astratto o vi sono degli architetti, dei progettisti di cui sente l'influenza?

Credo che non ci sia quasi nulla di puramente astratto nella mia opera.

In realtà essa si basa su frammenti di esperienze che ho avuto o su cose che ho guardato combinati con le specifiche in-

formazioni raccolte nel posto in cui mi trovo a lavorare.

Quando lavoro a un progetto tiro fuori idee che ho messo insieme nei miei libri o guardando.

Nel progetto *Lake Placid*, per esempio, m'interessava il concetto del paesaggio preso in prestito o di una veduta lontana trovata in giardini giapponesi. Il mio uso dell'incorniciatura è un modo molto occidentale di fare le cose, di catturare o salvare la veduta come fa una fotografia. Ma in definitiva vi sono frammenti di idee che metto insieme in questi progetti, persone che sono state interessanti o influenti per me, immagini rimaste nel ricordo...

E' una sorta di collage di tante impressioni e pensieri diversi, una serie di immagini.

Ogni volta che lavoro a un progetto, stratifico cose. Passo molto tempo a guardarmi in giro sul luogo, a studiarlo, a parlare con la gente e a chiedere loro di portarmi a vedere strutture degne di interesse nei dintorni, cose d'ingegneria o montate alla bell'e meglio da qualcuno nel suo cortile. Vado alla società storica, in biblioteca, raccolgo mappe e poi scatto molte fotografie, facendo attenzione alla natura fisica del luogo; dopo di che torno in studio e analizzo il tutto: richiamo questa o quella veduta lontana di cui ricordo di aver letto o quella struttura mineraria che ho visto.

Una cosa dopo l'altra, lo stratificarsi di tutte queste informazioni determina il modo in cui il progetto finisce per essere realizzato.

E' una stratificazione, insomma, piuttosto che una qualche interpretazione diretta, che genera la forma.

Non si tratta di progetti analitici.

E' qualcosa di più artistico che scientifico?

Chissà, forse è un po' di tutti e due. E' un processo difficile da spiegare. Una volta ho tenuto un ciclo di lezioni in uno studio di architettura a Yale; è stato davvero difficile. Mi chiedevano: "Come arriva all'idea, all'immagine?" E io trovavo decisamente difficile far sviluppare a quegli studenti un'immagine o un'idea, perché ci si mettevano da un punto di vista puramente analitico. Sì, nei miei progetti mi trovo immersa fino al collo in molte analisi, ma articolare il passo successivo non è facile.

Capisco benissimo il bisogno degli studenti di architettura di analizzare e render conto di tutto: è quello che viene loro insegnato. E noi architetti siamo addestrati a essere logici e ad avere una giustificazione per ogni singolo gesto. D'altro canto, se si è rigidi in questo, se non c'è mai un salto intuitivo, il rischio è che l'opera risulti un fallimento, una noia.

Ma in quello che faccio io ogni cosa

dev'essere lì per un'ottima ragione. Non possono esserci mosse che non siano giustificabili; esattamente come quando si costruisce una struttura: dev'esserci tutto. Però non mi baso in prima istanza su un senso pragmatico delle necessità, come si fa per un edificio. Mi baso in gran parte su una direzione intuitiva, il che non rende affatto le cose più facili. Quando non si ha nulla contro cui sbattere, si devono fissare tutti i limiti da soli.

Certo. Bisogna porsi dei limiti.

Nei primi progetti all'esterno ondeggio tra arte, architettura e architettura del paesaggio. Nessuno mi creava dei problemi per questo. In alcuni, per esempio, non avevo barriere, e non c'erano vincoli *Ada* a fermarmi. Ma adesso mi hanno messo le manette, e in qualche caso mi impongono norme con rigore maggiore di quanto farebbero con un architetto.

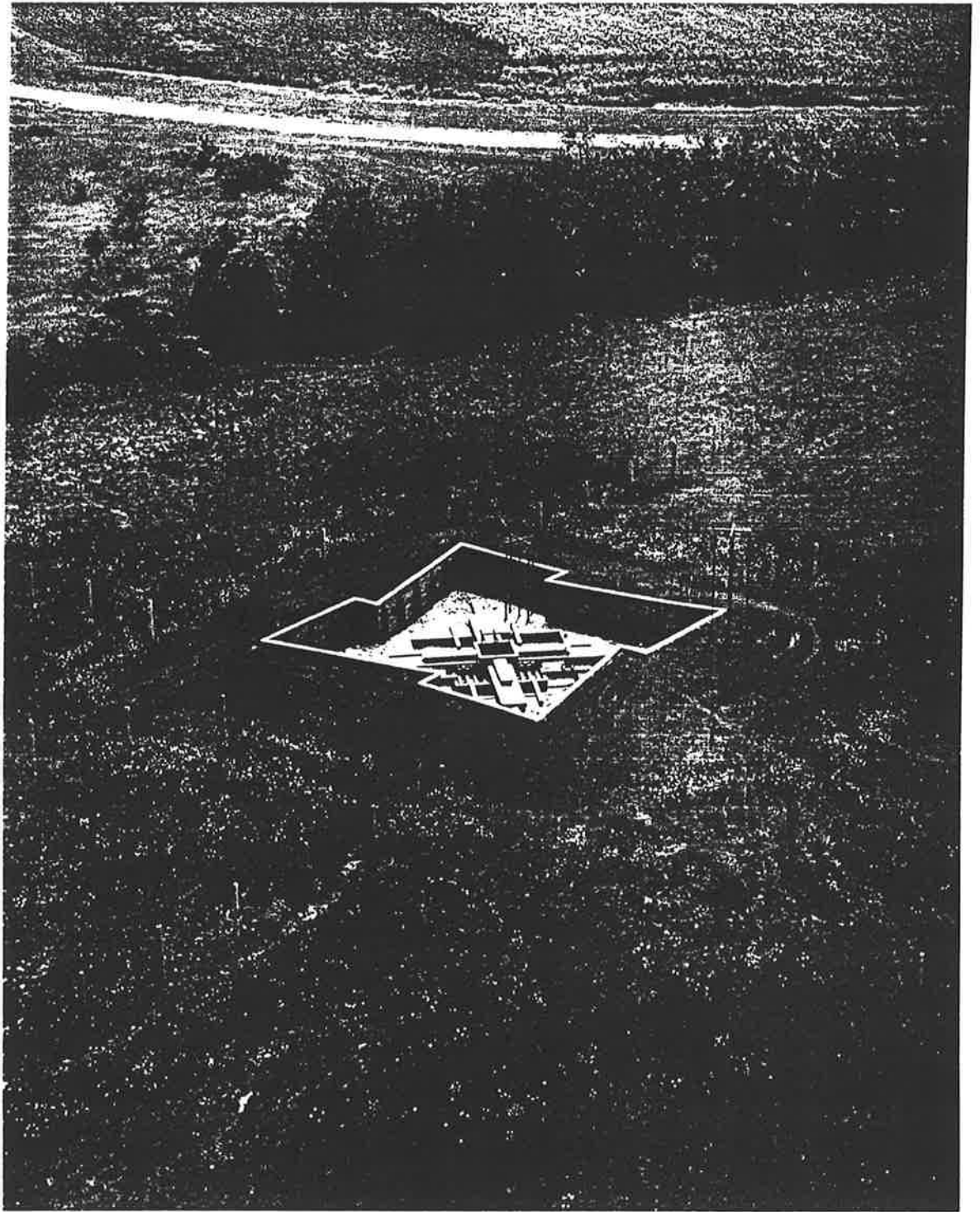
In tutte le opere, direi, c'è questo tentativo di realizzare qualche sorta di luogo d'incontro, di luogo pubblico che sia accessibile alla gente, ma nello stesso tempo di sostenere o riconoscere l'esigenza di tempo e spazio per la riflessione. C'è sempre questa importante giustapposizione tra esperienza pubblica ed esperienza privata.

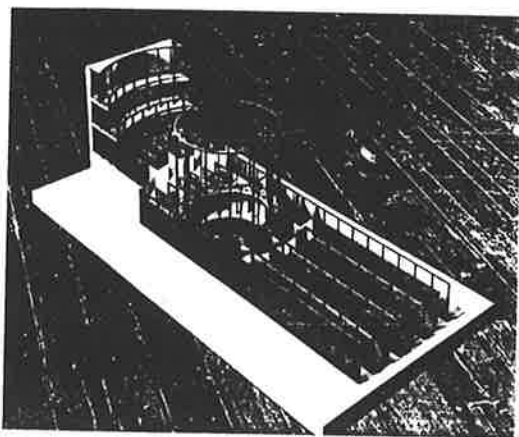
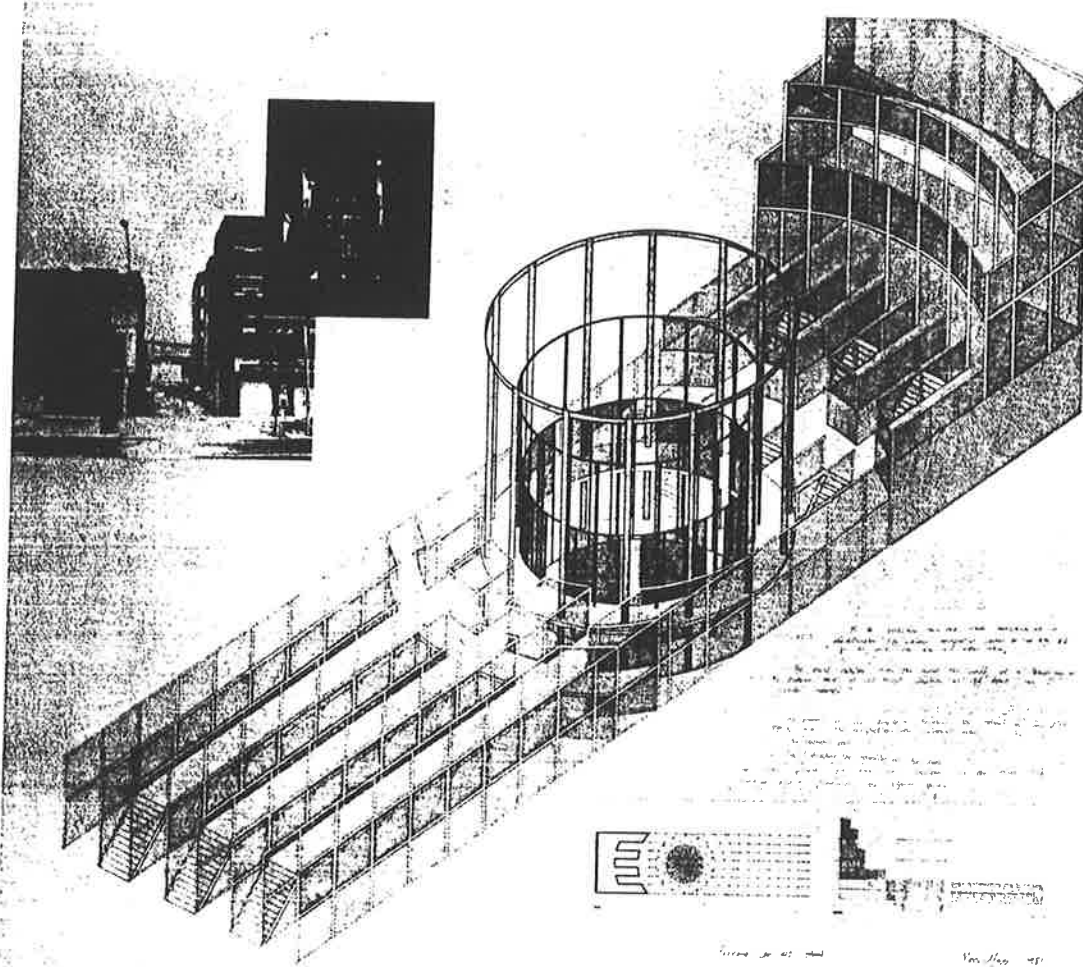
Ha parlato di questi progetti come di "arte pubblica", però nelle fotografie non si vedono mai persone.

Mi è stato chiesto spesso di spiegarlo, ma questi progetti sono in larghissima misura esperienze di luogo e di spazio, qualcosa di molto difficile, quasi impossibile, da trasmettere in una fotografia. Quello che alla fine tento di fare, credo, è mostrare che cosa vedresti se fossi lì e non che cos'è guardare altre persone che guardano il posto.

C'è sempre qualcosa di molto suggestivo nel suo lavoro. Lo si vede in tutti i suoi progetti, e forse è un segno che si tratta di buona arte. C'è tanta evocazione, ci sono tanti riferimenti possibili. Nel progetto in Finlandia, ad esempio, sembra quasi che

"Field Rotation", Park Forest
South, Illinois, 1981.





42nd Street Project,
New York, 1981.

un chirurgo degli alberi sia andato lì a fare qualcosa con gli alberi. Ci sono doppie e anche triple implicazioni. E' soprattutto questo che è affascinante per me nella sua opera, e che sia o meno nel paesaggio è secondario. Non so se ne sia consapevole o se sia qualcosa che lei fa intenzionalmente, ma la sorta di molteplici significati che sembra uscirne è stupefacente.

Devo dire che questo è un aspetto molto importante, per me, anche se non posso dire esattamente che cosa ci leggerà un altro. L'idea di guardare qualcosa che viene letto in modo diverso da come viene letto un segno è per me importante. In origine io reagivo contro qualcosa nella scultura – qualcosa come l'opera di David Smith, dove si vedevano forme totemiche che erano quasi insegne – per cui camminavi e guardavi ora da questo ora da quel lato e poi te ne andavi via. Nella nostra cultura, è chiaro, ogni cosa è come leggere un segno piuttosto che ottenere informazione in altro modo. Quello che mi ha sempre interessata è un altro modo di fare esperienza di una situazione – devi passare del tempo in un posto, muovertici dentro –, la stratificazione delle informazioni che risulta da questo processo è molto importante. Se c'è qualcosa in cui sono lontana mille miglia dalla generazione più giovane, quella che viene dopo di me, è che in tanto del lavoro che stanno facendo c'è un'insistenza su una lettura esplicita, spesso con un contenuto politico, un contenuto storico, cose del genere. Il contenuto interessa anche a me, certo, ma la lettura singola mi è estranea.

Si, si tratta spesso di segni lampanti - un messaggio scritto, e nient'altro.

Io vado decisamente contro la corrente della nostra stessa cultura, perché quello che dico è: d'accordo, è bello, ma c'è questo modo alternativo di fare esperienza delle cose, e penso che possa dar molto, che valga la pena di sforzarsi. E' importante che l'artista sia là fuori, parte di questo dialogo. Ci sono artisti come Barbara Kruger e Cindy Sherman

che prendono il linguaggio della cultura popolare e lo usano, lo manipolano; io invece dico: no, non voglio prendere quel linguaggio, voglio offrire quest'altro come alternativa. Forse non sarà altrettanto avvincente perché non ha a che fare con lo spettacolo o con la lettura di segni, ma continuo a pensare che valga la pena tentare di creare luoghi che catturano. Qualcosa come Battery Park City a South Cove è il massimo che posso fare. Se riesco a creare un posto in cui la gente può andare, passarci del tempo, con il quale può mettersi in relazione in modo diverso di quando si va allo Shea Stadium o al Madison Square Garden, ebbene per me ne vale la pena.

Sono contento che lei abbia tirato fuori questo discorso, perché porta a un'altra domanda che volevo farle: crede ancora nella validità della forma e della creazione formale? Penso che questo sia un aspetto che si sta perdendo nell'arte più recente.

Non sono sicura che sia del tutto vero che lo si stia perdendo. Si portano sempre le cose agli estremi, forse per controbattere qualcosa che era sbagliato. E' un vero peccato che non si scriva più spesso criticamente intorno all'arte pubblica: credo che si facciano degli errori, ora, che sono simili a quelli che si facevano prima, anche se per ragioni diverse. Prima c'erano artisti che collaboravano con architetti a progetti su larga scala, e quando questi progetti erano realizzati sembrava che ci avesse lavorato solo l'architetto - lo studio c'era, ma dov'era l'arte, dov'era quell'altro strato di significato o di contenuto? Sembrava sparito. Adesso ci sono molti artisti che fanno un lavoro decisamente orientato verso la collettività, o un lavoro da attivisti, e a mio parere è uno sviluppo molto interessante di questo settore dell'arte pubblica; ma a volte fanno cose che potrebbe benissimo aver fatto qualcuno del servizio sociale: dov'è la parte avvincente del progetto? Io davvero penso che lo spazio, il luogo, la forma siano assolutamente essenziali per mettere le idee in pratica. Quello che sto dicendo, è

chiaro, è che voglio caricare le cose.

Voglio che ci sia quella sorta di coinvolgimento psicologico, sessuale, fisico, e che sia estremamente avvincente. Non m'interessa la forma astratta, distante. Non si tratta d'una singola, specifica lettura, della lettura testuale d'un luogo.

Ha parlato del segno totemico dell'opera di David Smith - l'abbiamo avuto con Learning from Las Vegas, la messa in valore del tabellone per le affissioni in nome del suo carattere di segno, ma in questo senso c'è anche quella perdita dell'esperienza d'un posto che può derivare solo dall'occuparlo da vicino.

Non penso sia superato. Credo che abbiamo tutti la capacità di metterci in rapporto con le cose al livello di cui sto parlando, solo che a nessuno viene chiesto di usare queste opportunità di osservazione...

Penso che questo sia qualcosa che varrebbe proprio la pena di proporre. Che cosa significa fare un progetto a base testuale, in spagnolo o in inglese? Un quartiere spagnolo tra cinquant'anni sarà magari filippino. Questa è New York; le cose, qui, non durano a lungo. L'America è una gran confusione. Chi si mette in rapporto con questo? E' la storia di chi? Chi si metterà in rapporto con questa storia? Quello che a me interessa è la geologia di un posto, la storia di un posto, le strutture che ci sono. E' avvincente come si possono reperire le informazioni e fare qualcosa che cattura visceralmente l'attenzione di qualcuno. E' proprio questo che io continuo a ricercare, che tento di ridefinire, di elaborare.

Vuole dire, insomma, che questo processo non può essere verbale o testuale?

Per me è qualcosa di più. Del progetto in Finlandia posso mostrare delle immagini, ma fotografarlo è impossibile. E non solo non si può fotografarlo, ma quando si è lì e lo si guarda è difficile anche definirlo.

D'accordo, l'esperienza non è verbalizzabile. E' chiaro che tutti questi progetti espri-



"Study for a courtyard",
London, 1983.

mono tante molteplici letture e sensazioni. Il nuovo progetto in Finlandia, infatti, mi ricorda un mio sogno, di una macchina per trasmettere onde cerebrali. Il progetto Perimeters/Pavilions/Decoys ha molto a che fare con il bisogno universale, basilare di incidere, di scavare nel terreno – che è quello che fanno i bambini, in effetti.

Una delle cose che mi hanno interessato è stata andare a guardare le strutture e fotografarle, tutto qui. Se qualcun altro impara da Las Vegas, io imparo da ogni cantiere lungo la strada o in un paese del terzo mondo.

Già, quel bisogno di sbirciare dalle fessure nella palizzata e guardare lo scavo.

Una cosa che davvero m'interessa è prendere i resti di strutture o situazioni precedenti e costruirci sopra. Per un progetto che ho fatto a Saint Louis mi sono trovata a lavorare con i resti di un'enorme forma ondulata di cemento che qualcuno aveva costruito come piscina a forma di stagno naturale, il che ne spiegava la strana sagoma. Finii per costruire su quei resti varie strutture. Non puoi vederle tutte di colpo, devi spostarti da una parte all'altra.

So che ha passato un periodo a Roma, e in questa stratificazione, mi viene da pensare, c'è molto di romano. Nelle incisioni di Piranesi si vede il barocco sopra il Rinascimento sopra il Medioevo sopra l'antico...

Una delle proposte più infami in cui sono stata coinvolta è stata quella dei venti acri del parco a Riverside South, uno sviluppo Trump. In questo caso mi sono messa a guardare l'autostrada, le strutture delle banchine, tutti i resti. Invece di sgombrare il terreno, bisogna limitarsi a costruire in cima a quello che c'è, permettere a quell'altra voce di esserci. Questo davvero m'interessa. Odio lo storicismo e la nostalgia. E come si può fare questo senza sentimentalismo? L'importante è l'idea di memoria. Io parto da costruzioni molto ordinarie, ma poi in qualche modo le distorco. Voglio che siano familiari alla gente, però non le stesse. Così, diventa un posto diverso.

Così si prende quello che altrimenti non sarebbe solo ordinario e banale, ma decisamente brutto, e lo si rende di colpo degno d'essere notato con questo strato in più, che a sua volta fa vedere alla gente la forma originaria in un modo diverso. E' qualcosa che mi ricorda Francesco Venezia, che costruisce direttamente sopra le rovine. E il progetto South Cove a Battery Park City?

E' stato un progetto di collaborazione, al quale ho lavorato con Stan Eckstut, che aveva elaborato il resto della spianata per Battery Park City, e con Susan Child, l'architetto del paesaggio. Stan voleva un punto terminale per South End Avenue a South Cove, qualcosa come un obelisco, ma io ero contraria. Avevo in mente qualcosa che penetrasse nell'acqua. Vivevo in quel quartiere dal 1970, ad appena due isolati dall'acqua, ma non potevo arrivarci, non ci si accorgeva nemmeno di vivere su un'isola. A South Cove volevo creare un luogo in cui si potessero davvero sentire il rumore e l'odore dell'acqua, in cui ci si bagnasse con l'alta marea. Mi interessava la congiunzione del costruito e del naturale, ed ero convinta che potesse realizzarsi nel modo più pieno, legando acqua e terra insieme. Volevo che ci fosse qualcosa di sensuale in quel posto. La densità di Wall Street è solo a pochi isolati, e io volevo che la gente ci andasse e provasse il senso di un luogo molto diverso, una sensazione forte di terra e acqua che s'incontrano. Susan Child è stata molto brava nell'aiutarmi a sviluppare questa ricchezza con le piante. E poi c'è il riferimento alla Statua della Libertà nella forma e nel profilo della struttura.

Ancora una volta è questo che mi piace – non ci sono segni evidenti che rimandino alla presenza della Statua della Libertà, ma il riferimento diventa evidente se ci si passa un po' di tempo. Anni fa ho avuto modo di analizzare uno studio molto interessante sull'interno della testa e della corona della statua. L'ho usato come punto di partenza.

Ha visto la sequenza del Saboteur di

Alfred Hitchcock girata dentro alla Statua della Libertà?

Hitchcock è uno dei miei registi preferiti. Il carattere fisico delle sue ambientazioni e quella sorta di coinvolgimento emotivo che esse generano sono incredibili... la scena del mulino a vento in Olanda è una delle mie preferite.

Uno dei problemi, con South Cove, è che South Park non è ancora finito, ma una volta terminato la gente potrà venire da Battery Park fino ai suoi limiti per tutto il percorso fino a Canal Street lungo l'acqua. Adesso è un po' troppo lontano dalla city, ma sarà una grande cosa quando sarà finito; e sembra che a usare il parco non siano solo quelli che abitano nei palazzi di Battery Park City, ma gente che viene da ogni quartiere. Così, quando ho ideato questo progetto mi stava molto a cuore che vi fosse un forte contenuto emotivo nel posto. E' questo che è necessario, per me, per la giustapposizione dell'esperienza privata e di quella pubblica del luogo. Non volevo arrivare alla fine e sentire che era qualcosa di "progettato". Non lo dico sprezzantemente: alcune delle strutture o dei luoghi più belli sono stati costruiti da architetti. Dico che, dato il normale andamento della nostra produzione, costruire un contenuto in un posto non è in genere quello che accade, non sembra essere il primo interesse di architetti o progettisti. Essendo io un'artista, è questo che dev'essere il mio primo interesse, mentre per l'architetto è probabilmente la funzione del posto.

Per quanto mi riguarda, comunque, devo avere questi strati di implicazione – quando dico contenuto è questo che intendo.

Ma la buona architettura vuole anche questo. Deve occuparsi della funzione e del contenuto... anche se avviene raramente.

Penso che lei abbia ragione, ma avviene molto raramente. Intorno a noi vediamo solo questi luoghi occasionali...

Lei lavora a New York City, ma alcuni dei suoi pezzi più memorabili si trovano in luoghi remotissimi del paese. Mi chie-

do quale sia il suo processo di lavoro. Evidentemente molto succede laggiù sul posto, ma deve tornar qui a lavorare...

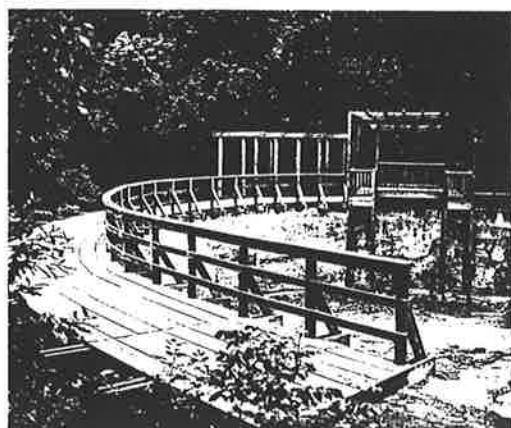
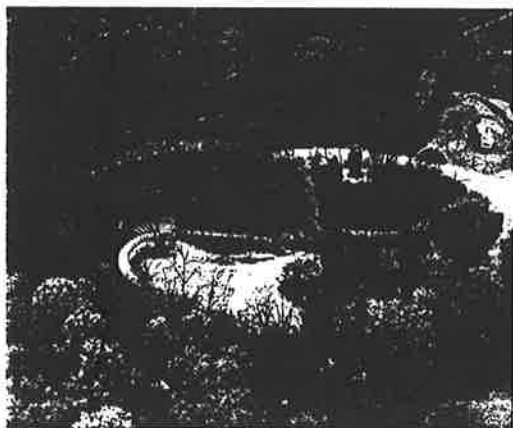
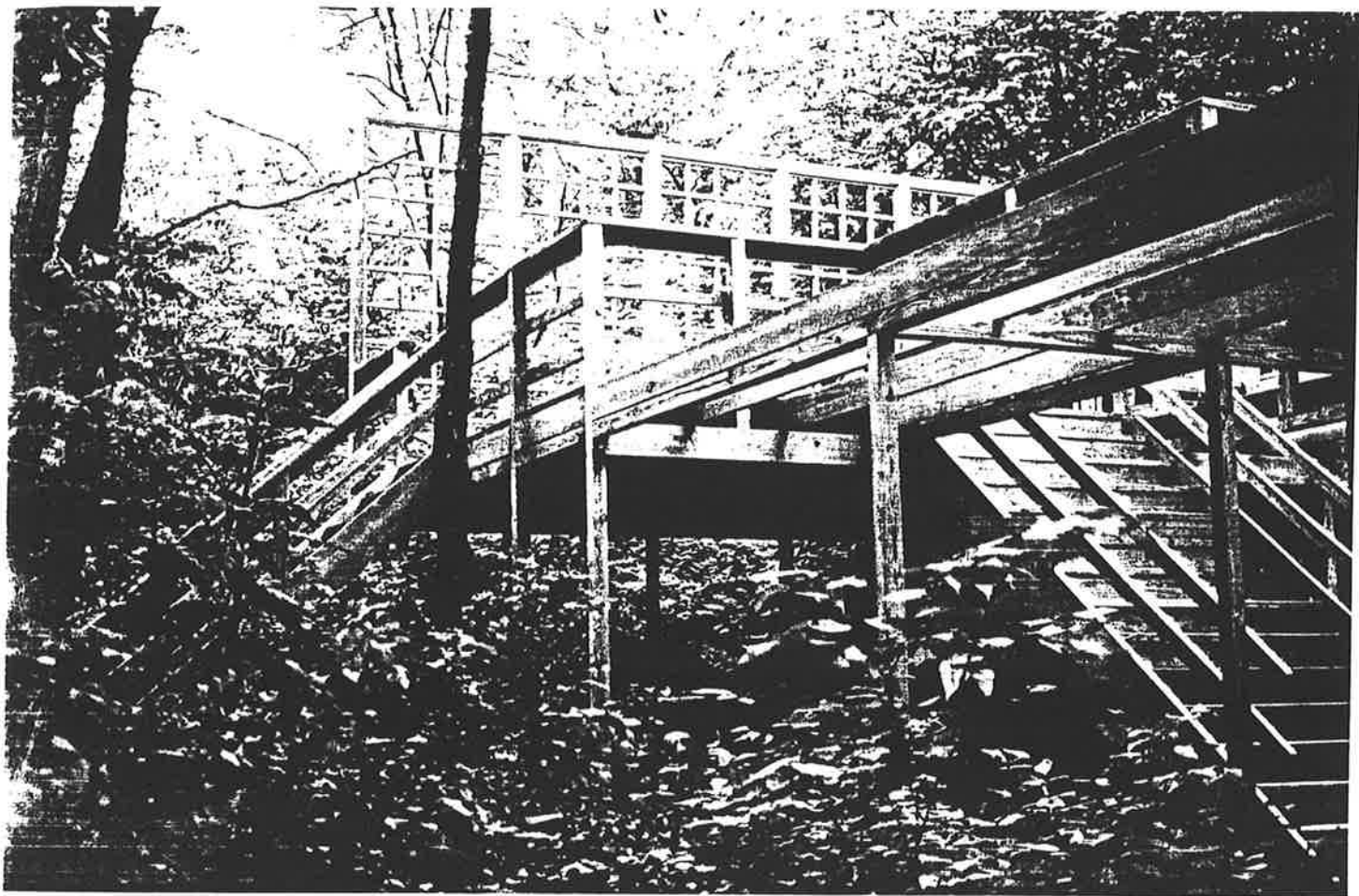
C'è sempre stato del lavoro svolto in ambienti costruiti e del lavoro che non è nel paesaggio: mostrare solo quello non dà un'idea leggermente distorta. Ma quanto ai posti diversi, devo dire che ho passato metà della mia giovinezza sul sedile posteriore di una macchina. Mio padre era nell'esercito e ci spostavamo sempre da un posto all'altro; per questo il paesaggio americano, sia costruito sia naturale, mi è estremamente familiare. Ne ho fatto esperienza di prima mano per ore e ore, ed è interessante, perché in tutti i posti in cui ho lavorato ci sono stati, ci ho passato del tempo, che fosse lo Iowa o Seattle – a girare per i fienili, a viaggiare per le riserve indiane, a parlare con la gente. Mi piace trovarmi in una condizione in cui posso comportarmi non tanto come un'artista, che nelle sue mostre deve far vedere da un anno all'altro lo stesso tipo di opere, come una firma; perché la gente alla fine sappia chi è. Mi piace invece potermi mettere nella posizione di un architetto, che passa da un progetto a un altro di scala enormemente diversa, da una porta a una pianificazione urbana, per esempio. Mi piace entrare e uscire da zone diverse, e la cosa che mi attrae di più è che si può in qualche modo coinvolgere la gente. Se qualcuno mi chiedesse in che cosa consiste il mio lavoro, direi che è un'arte del coinvolgimento.

Ha mai pensato di progettare un edificio?

Non è mai stata una mia passione. Ciò che mi interessa sono le aree tra le cose. Non faccio realmente parte del mondo dell'arte né di quello dell'architettura

■ Christian Zaparka: *What were your intentions with the landscape work of the seventies, the projects that have become very well known such as Perimeters/Pavilions/Decoys or Staged Gates?*

Mary Miss: *At this point one of the things I was interested in was getting rid of the monolithic quality of contempo-*



"Pool Complex", Orchard
Valley, St. Louis, Missouri, 1985.



rary sculpture. This was one of the reasons I started going outside to build things because I felt I could get them integrated into a context. Minimal artists, such as Donald Judd and Robert Morris, these were the people you were talking to as a young artist or talking back to. One of the things that the minimalists were concerned with was the relationship of the object to the viewer and the important role of the viewer in relationship to the things in the room. I became particularly interested in the idea of the viewer and what kind of relationship you set up with that person. In the case of the project from 1973, with circles cut into boards that gradu-

ally descend into the ground, what interested me was that you didn't really see the piece until you got in front of it because that is when it materialized. You came into the site from the side and when you got in front of it all of a sudden you saw the circles descending into the ground in a sequence. In that way, it became the responsibility of the person who was there to move through the site.

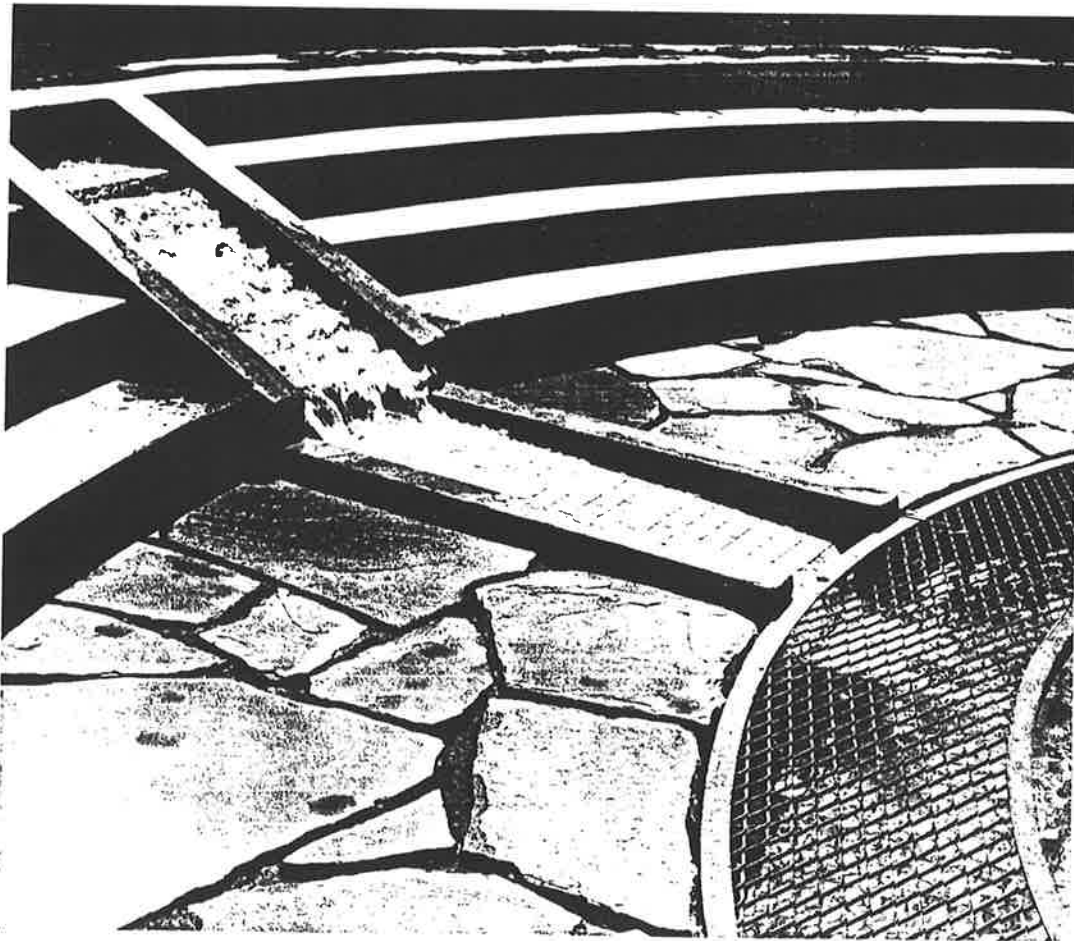
So in fact the subject was just as important as the object.

Right. And again, this desire for seeing the open landscape comes from my time growing up in the West. So, in any case,

I felt that artists like Judd, Morris and even Richard Serra were still very involved with the idea of the monolith. They were still connected with that tradition of sculpture. With the 1973 project, I was interested in seeing the body of the thing cut away. The grid piece of 1973 at Oberlin College was actually below the surface of the ground. It also has a psychological aspect to it—it is kind of threatening but at the same time it is not because it is so flimsy.

It is this element of mystery that I want to ask you about.

There are certain things that are hard to talk about in a direct way but from the

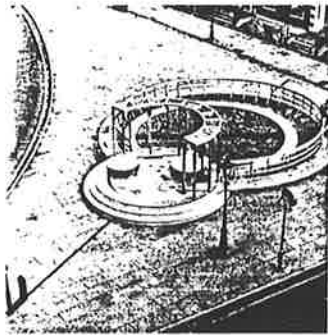


Tempe, Arizona, 1987.

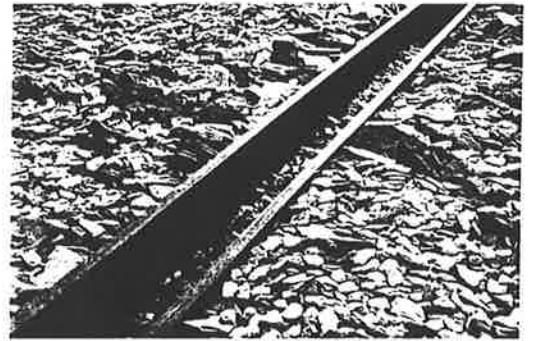
earliest work there has always been this attempt to involve the viewer on an emotional, psychological and physical level, so it is not just a didactic teaching experience but a situation in which there is some other level of involvement.

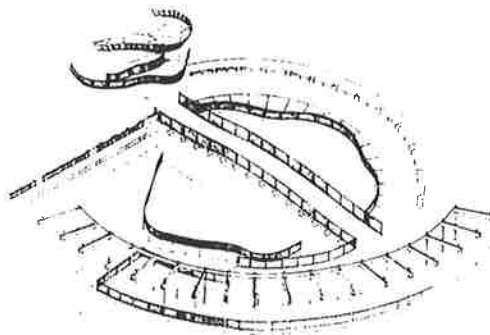
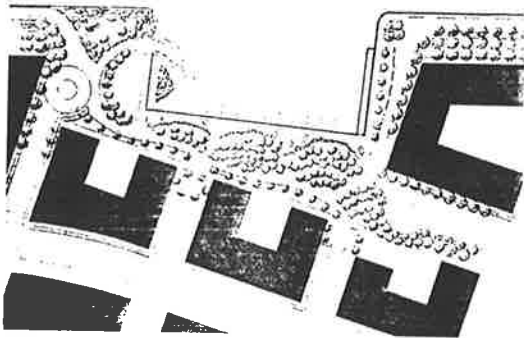
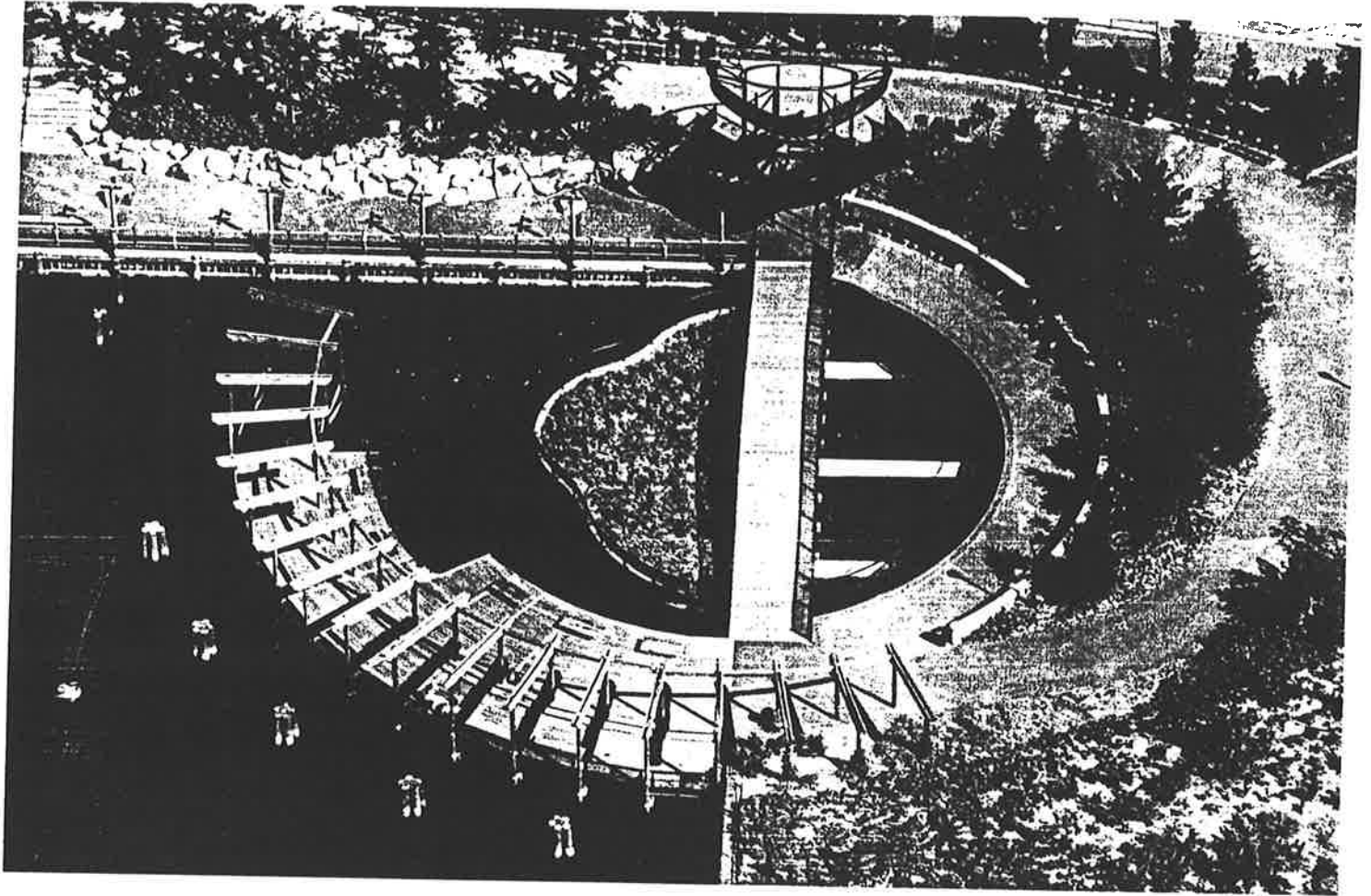
Much of your work from this time appeared as if it were the formwork for something else. What is that all about?

Well, in fact I did a show in the late seventies called *Falsework* and falsework is of course the term used for just that—the formwork of construction. It was about the idea of supporting an experience of something. The implication of this particular word was inter-



Bedford Square, London, 1987.





South Cove, Battery Park,
New York, 1988.

esting to me. From a very early period, I was looking at the built environment and trying to figure out what the relationship of that was to the natural environment, whether it was the edge of cities or in oil fields or the way highways meet the landscape. Things that were engineered and built on a large scale were extremely interesting to me—it seemed to be where our relationship to the land was being defined.

Yes. The scale of twentieth century infrastructure is so enormous and seems so alien to the city that we know—the nineteenth century city grid.

I think that with all of the outdoor pieces there is a pushing at that area trying to investigate it or redefine it. Engineered structures have been so much what our time is about.

Right. The engineering aesthetic that Le Corbusier maintains in Towards a New Architecture celebrates infrastructure as an integral part of our environment that should not be ignored but emulated—why is it that our architecture, for example, cannot be as advanced and have that same integrity and power of form—infrastructure and automobiles are part of our environment and in a way they are the most important making other things look rather precious and overly fragile.

I am not sure that I am interested in an attempt to emulate engineered structures. But I am interested in understanding, studying the collision between the built and natural everywhere around us. In a way it's about how to reconfigure that. With the project, *Perimeters/Pavilions/Decoys*, I rely on the viewer as the connector, the one who puts the pieces together and condenses the place in his or her imagination. There is a physicality very present here—you walk down a ladder into this place and walk under the earth at a certain point. There is something very visceral about this. And the title of the piece implies that it is an ambiguous situation—you don't really know what your limits are.

It is rather like a mine field.

I also think that spending time in the West influenced me. We would stop at historical sites and instead of seeing big ruins there we would see very modest remains of structures. You would look at these things and try to put it together—imagining what the relationship between structures might have been. Another thing about *Perimeters/Pavilions/Decoys* was that people came here who would not have been interested in going to museums but took an obvious delight in exploring the place. They were very involved in these things but if you said it was sculpture or art, they would probably not have been able to relate to that idea. So if they didn't have a definition for what they were seeing, they were really engaged with it. This whole issue of spatial engagement, capturing people's attention, became very important. I think the importance of functioning in the public domain and how it could be accomplished really crystallized for me in this project. The earlier ideas of integrating the work into context and the focus on the viewer had slowly been transformed into a more specific interest.

I am trying to look at this issue historically so I am going to go ahead and ask you, "Do you think you were one of the first people to do "Public Art"?"

I think it is definitely something that I and a few other people started redefining starting in the early seventies. At the time we started there were people like Robert Smithson and Michael Heizer who were doing sited works on a large scale out in the desert, but it was almost like the bulldozer was the paintbrush for them. It was a very heroic gesture while, on the other hand, Public Art at the time was something laughable which no self-respecting artist would confess to doing. They were things like the insignia or jewelry in front of a building. But for me the idea of the artist being integrated into the culture and affecting spaces and places within our

society, having some kind of dialogue with people, was very interesting to me instead of just being tucked in some museum or gallery where you didn't have any exposure. But the defining of how to make things that people could relate to was the point of the investigation.

It is so clear that your work is intensely architectural. I think many architects identify with and love it because it has such a simplicity, the skeleton or bare structure of something imagined. And this is what I think is so appealing to the designer: the framework before it is mucked up with the cladding. So would you say that your work is purely intuitive and abstract or are there architects, designers who are influential for you?

No. I think there is hardly anything that is purely abstract about the work. It's really based on fragments of experiences I have had or things that I have looked at combined with the specific information gathered in the place I am working. Ideas I've collected through my books or looking are brought forward when I am working on a project. For instance in the *Lake Placid* project, I was interested in the notion of the borrowed landscape or a distant view found in Japanese gardens. My use of framing is a very western way of doing things, capturing or saving the view as a photograph. But finally there are pieces of ideas that come together for me in these projects, people that have been interesting to me or influential, remembered images...

So it is like a collage of many different impressions and thoughts, an array of images.

Whenever I am doing a project, I am layering things. I go and spend a lot of time looking around that place studying it, talking to people, asking people to take me to see any structures in the surrounding area that are remarkable whether they are engineered or something that someone has jerry-rigged in their yard. I go to the historical society

library, collect maps and then I photograph as many things as I can, looking at the physical nature of the site; then I go back to the studio after having done that kind of work and start thinking, "This reminds of this or that distant view that I remember reading about or that mining structure that I had seen". So it's one thing after the next, the layering together of all of this information which determines how the project ends up being built.

So it is a layering rather any direct interpretation that gives the form.
Well it's not an analytical project.

So it's more artistic than scientific.

I am not sure that it isn't a bit of each. It's a difficult process to explain. I once taught an architecture studio at Yale and I thought it was very hard. People would say, "So how did you come up with the idea, the image?" and I found it difficult to get these students to develop an image or an idea because they were going at it from a purely analytical mode. I am actually very much involved with a lot of analysis with projects in my own way, but it's hard to articulate the next step.

I recognize and empathize with the architecture student's need to analyze and account for everything because they are taught that, and we as architects are instructed to be logical and to have a justification for every single gesture, yet, on the other hand, if it is strictly that and there is never an intuitive leap then the work can fall flat and be quite dull.

But with what I am doing, everything has to be there for a very good reason. There can't be any moves that aren't justifiable just as when you build a structure, everything has to be there. However, it is not based primarily on a pragmatic sense of needs as with a building. It's based very much on an intuitive direction that doesn't make it any easier. When you don't have anything to bump up against you have to put up all of the boundaries yourself.

Absolutely. You have to make your own restrictions.

Now with the early outdoor projects, I was truly skidding between art and architecture and landscape architecture. No one was bothering me about it. I had no railings, for example, with some of them and there were no ADA restrictions to stop me. But now they have caught up with me, and in some cases enforce codes with greater rigor than they would with an architect.

I guess in all of the work there is this sense of trying to make some kind of meeting places, public places that are accessible to people but at the same time trying to support or appreciate the need for reflective time and space. There is always this very important juxtaposition between the public experience and the private experience.

You have referred to these projects as Public Art yet we never see people in the photographs.

I am often asked to explain that but these projects are very much experiences of place and space and it's a very hard thing to convey in a photograph, almost impossible. I guess what I end up trying to do is show what you would see if you were there—not what it is to look at other people looking at the place.

There is always something very suggestive about your work. We see it in all of your projects and perhaps this may be a sign that it is good art. There is so much evocation in it, there are so many references that can be made. In the Finland project, for example, it looks almost as if a tree surgeon had to go in there and do something with the trees. There are all of these double and even triple implications. That is what is most fascinating to me about the work and whether or not it is in the landscape is almost secondary. I don't know if you are aware of that or if that is something you do intentionally but the kind of loaded multiple meanings that seem to come through is astounding. I have to say I think it is something very

important for me to have in the work although I can't tell you specifically what you are going to read into it. The idea of looking at something that is read in a different way than a sign is read is important to me. Originally I was reacting against something in sculpture—something like David Smith's work where you saw these totemic forms that were almost like signboards—you'd walk up and look at them from this side and then from the other and then walk away from it. Now of course with our culture everything is about reading the sign rather than getting information another way. The thing that has always interested me is another way of experiencing a situation—that you have to spend time some place—where you move through a place layering information that comes from this process is very important. Now if there is any way that I am totally out of sync with the younger generation coming up after me it is that with so much of the work they are doing there is an insistence upon an explicit reading, often with a political content, a historic content, something like that. Although I am interested in the content, the singular reading is so alien to me.

Yes, it is so often about sign in a very blatant way—a written message, that and that only.

I am definitely going against the current with our own culture because I am saying, "Okay that is fine but there is this alternative way of experiencing things that I think is very rewarding and is worth bothering with." It is important to have the artist out there to be part of this dialogue. There are people like Barbara Kruger and Cindy Sherman who are taking the language of the popular culture and using it, manipulating it, and I am saying, "No, I don't want to take that language, I want to offer this other language as an alternative." Maybe it is not going to be as compelling because it is not about spectacle or sign reading but I still think it is worth trying to make compelling places.

Something like Battery Park City at South Cove is the most that I can do. If I can make a place that people can go to, spend time and relate to in a different way than they would by going to Shea Stadium or Madison Square Garden, it is worthwhile for me.

I am very glad you brought this up because it leads to another question I had for you which is "do you still believe in the validity of form and form-making" because I think that that is what is being lost in very current art.

I'm not sure that it's altogether true that it's being lost. Things always get taken to extremes, to perhaps counteract something that was wrong. It's too bad people don't write critically about public art more often because I think there are similar mistakes being made now that were being made at an earlier time for different reasons. There were artists who were collaborating with architects working on large scale projects and when they were done it looked as if only the architect had worked on it—it was designed but where was the art, where was that other layer of meaning or content? It didn't seem to be there any more. Now there are many artists who are doing work that is very community oriented or activist oriented and I think it is a very interesting outgrowth of this area of Public Art but sometimes they are doing things that a social worker could have done and where is the compelling part of the project? I really find space, place, form, to be absolutely essential to implementing ideas. Of course what I am saying is that I want to load it up. I want it to have this kind of psycho, sexual, physical involvement and be extremely compelling. I am not interested in the abstract distant form. It is not about a specific singular reading, a textual reading of a place.

You referred to the totemic sign of the David Smith work—we had this with Learning from Las Vegas, the appreciation of the billboard for the sake of its

signhood, but in that sense there is also this loss of the experience of a place that can only be derived from occupying it at close range.

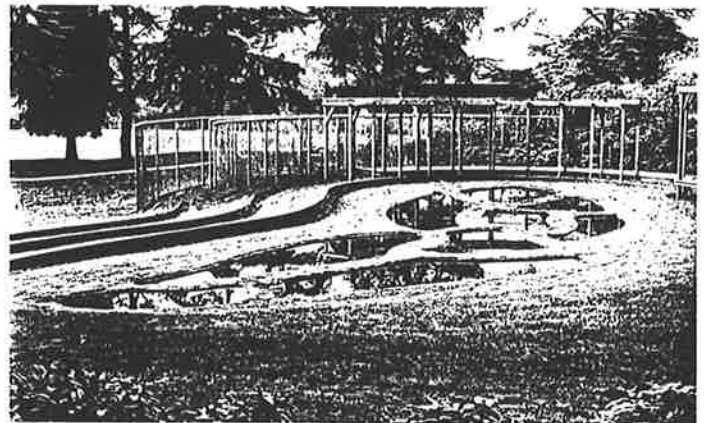
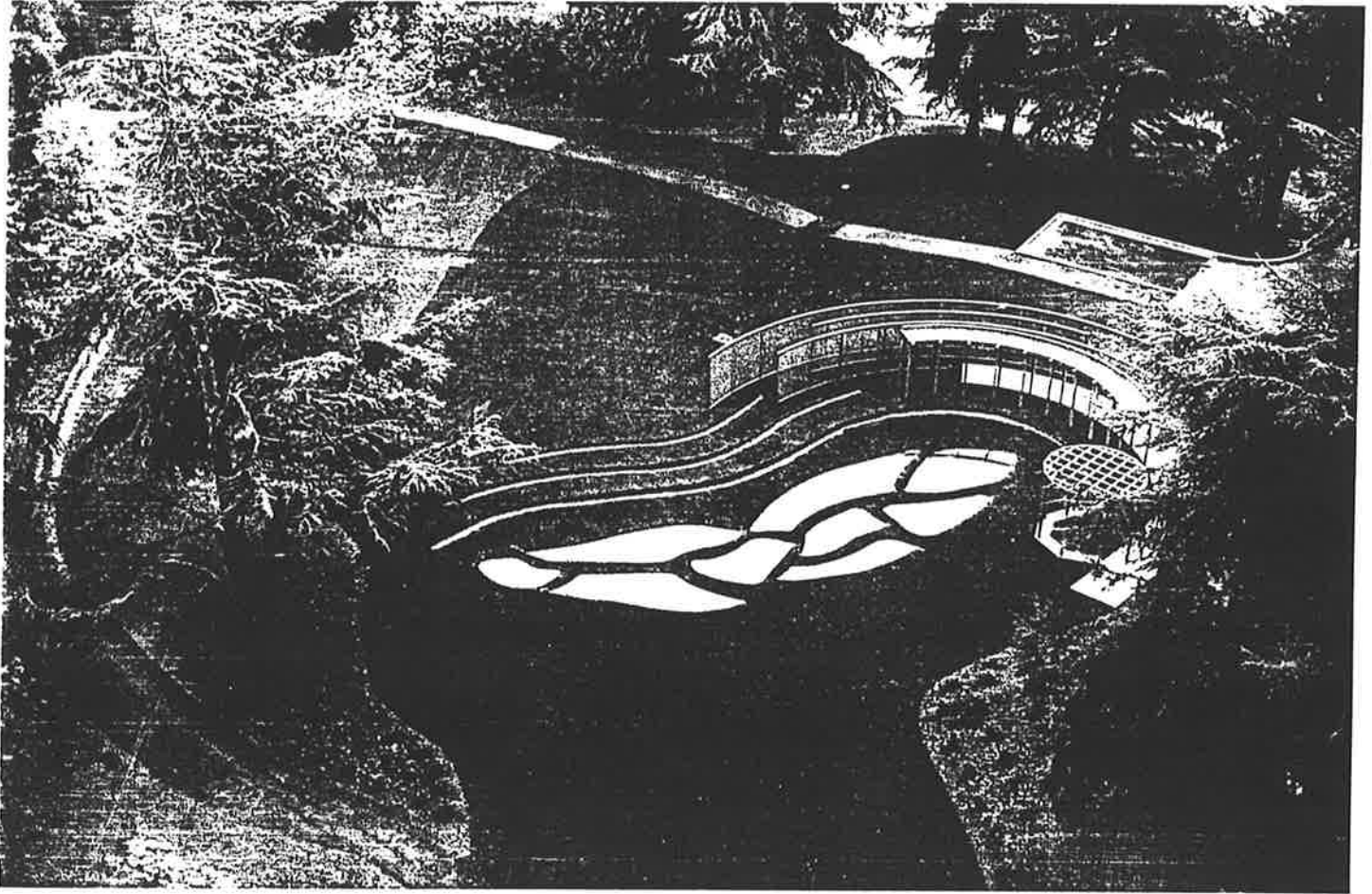
I don't think it is passé. I think we all have the ability to relate to things on the level that I am talking about but nobody is called upon to use those facilities of observation... I think that this is very much worth putting forward... What does it mean to do a project that is textually based—is it in Spanish or English? Is a Spanish neighborhood going to be Philippino fifty years from now? This is New York—things don't last that long here. America is so confusing. Who is relating to this? Whose story is it? Who is going to relate to that story? What I find is that I am interested in the geology of a place, the history of a place, the structures that are there. But what is most compelling is how you can take this information and make something which will viscerally get someone's attention. That is the thing I keep investigating, trying to redefine, to figure out.

Would you then say that this process cannot be verbal or textual.

For me it is something more. I can show you pictures of the project in Finland but it is impossible to photograph it. Not only can you not photograph it but when you are there looking at it, it is hard to define.

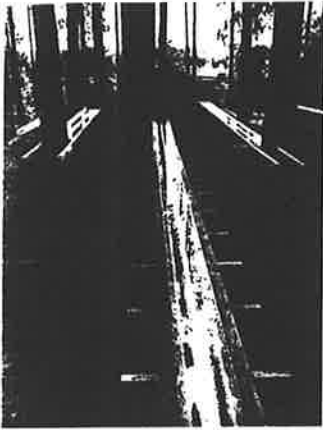
That's right, you cannot verbalize the experience. It is clear that with all of these projects there are so many multiple readings and feelings brought up by them. This new project in Finland in fact reminds me of a dream that I had of a machine for transmitting brain waves. Your project, Perimeters/Pavilions/Decoys is so much about a universal, basic need to carve, to dig in the ground—that is what children do, in fact.

One of the things that has been interesting to me has been just to go and look at structures and photograph them. If someone else is learning from Las Vegas, I am learning from every con-



University Hospital, Seattle,
Washington, 1990.





Jyvaskyla, Finland, 1994.

struction site down the street or in a Third World country.

Right, that need to peer through the small opening in the fence and to look at the excavation.

Something that really interests me is taking remnants of previous structures or situations and building upon them. For a project I did in St. Louis, I was working with the remains of a huge undulating concrete form which somebody had built as a swimming pool in the form of a natural pond which accounts for the strange shape. I ended up going in and building various structures onto the remains. You cannot see it all at once but have to move from one part to the next.

I know that you have spent time in Rome and when I see this I think it is very Roman looking in the layering. In the Piranesi etchings we see the Baroque over the Renaissance over the medieval over the ancient...

One of the most infamous proposals that I was involved with was the twenty acre Riverside South park which was a Trump development. In that case, I was looking at the highway there, the pier structures, all of the remains. Instead of wiping the slate clean you just build on top of what is there and allow that other

voice to be there. I am really interested in that. I hate historicism and nostalgia. So how can you do this without sentimentality. What is important is the idea of memory. I draw on very common constructions but then twist them in some way. I want them to be familiar to people, yet not quite the same. It becomes a different place then.

This reminds me of Francesco Venezia who builds directly on top of ruins. What about the South Cove project in Battery Park City?

This was a collaborative project I worked on with Stan Eckstut who had worked on the rest of the esplanade for Battery Park City and Susan Child, the landscape architect. Stan said he wanted a termination point for South End Avenue at South Cove, something like an obelisk but I didn't want that. I could imagine something that could push out into the water. I have been living in this neighborhood since 1970 just two blocks from the water but you cannot get to it, you don't even know that you are living on an island here. At South Cove, I wanted to make a place where you could really hear the water, where you could smell it, get wet if it was high tide. I was also interested in the conjunction of the built and the natural that I thought could happen in the fullest possible way—tying the land and the water together. I wanted there to be a sensuousness to this place. The density of Wall Street is just a few blocks away and I wanted people to get here and have a sense of a very different place, a very rich sense of the land and the water meeting here. Susan Child, the landscape architect, was very good in helping to develop this richness with plants. And then there is this reference to the Statue of Liberty in the shape and profile of the structure. Again, this is what I like—there is no sign there saying that this is about the Statue of Liberty but it becomes apparent after spending time there. I saw a study a number of years ago of the interior of

the head and crown that interested me tremendously. I used that as a starting point.

Oh, yes. Have you seen the sequence in Hitchcock's saboteur shot inside the Statue of Liberty?

Hitchcock is one of my favorites. The physicality and kind of emotional involvement of his sets are amazing... the one in the windmill in Holland is one of my favorite scenes.

With South Cove, one of the problems is that South Park isn't finished yet but once that is built people will be able to come from Battery Park straight up the edge all the way as far as Canal Street along the water's edge. Now it is a little bit too removed from the city but it is going to be great once it is finished and it seems that it is not just people living in the buildings in Battery Park City who use the park but people from all over. So as I did this project I was very concerned that there was a strong emotional content to the place. For me that is what is necessary for the juxtaposition of the private with the public experience of the place. I did not want to get to the end and feel that it was something that was "designed." I am not saying that in a derogatory sense because some of the things that I find to be the most beautiful structures or places have been built by architects. I would say that, given our regular run of the mill situation, having a content built into a place is usually not the thing that happens, it does not seem to be the primary concern of architects or designers. As an artist that has got to be my primary concern, whereas with the architect it probably has to be the function of the place. For me, however, I must have those layers of implication—when I say content that's what I mean.

Yes, but good architecture also wants that. It has to be about function and content... although it's rare.

I think you're right, but it is very rare. In our surroundings we only see these occasional places...

You work in New York City but some of your most memorable pieces are set in very unlikely remote places in the country. I am wondering about your process. Obviously much of it happens out there on the site but you must also come back here to work...

There has always been work going on in built environments as well that is not in the landscape, so to show that alone gives a slightly distorted image of the work. But as far as relating to these different locations, I must say that I spent half of my youth in the back seat of a car. My dad was in the Army and we were always moving from one place to another, so I am extremely familiar with the American landscape, both built and natural. I experienced it first hand many many hours and it is interesting because all of the places that I have done, have been in places where I have spent time, whether it was Iowa or Seattle—looking at round barns, going through Indian reservations, talking to the people in those places.

I like being in a situation where you can act not so much as an artist, where you have to have the same kind of work in your exhibitions from one year to the next so people will know who you are, like a signature. Instead, I like being able to take the position of an architect who can go from one project to the next in hugely different scales like doing a doorway or doing an urban plan. I like moving in and out of different areas and the thing that is most compelling is that you can engage people in some way. If somebody asked me what my work is about I would say that it is an art of engagement.

Have you thought about designing a building?

It has never been a passion of mine. I am interested in the areas between things. I am not really in the art world and I am not really in the architecture world...