

AN ACTUAL SUBVERSION
by David Levine

When I left theater, I took the actors with me; what I left behind was the sense of event. I was fascinated by the vision of “method” acting—that if you worked hard enough, you could experience the world as someone else—and I was equally fascinated by the consequences of that vision: that one’s body could become a shell for a foreign subjectivity, and that without the dramatic apparatus of script, tickets, and architecture, no one would ever know.

Certain works helped me rethink my relationship to actors, performance and spectatorship. Among them were Vito Acconci’s *Following Piece*, in which the artist followed people on the streets of New York until they entered private space; Lynn Hershman Leeson’s *Roberta Breitmore*, in which Leeson created, registered, and lived out a whole new identity in San Francisco; Tehching Hsieh’s *Outdoor Piece*, in which the artist refused to go indoors for an entire year; and Adrian Piper’s *The Mythic Being*, in which Piper disguised herself as a man and inserted this new persona into the streets of New York and Cambridge. These pieces went unremarked as they were being performed. And to the extent that they went unnoticed as art, each performance was able to thread itself into the fabric of everyday reality. Each piece could have gone on forever, a node of tactical insincerity operating in society unannounced.

But then they wouldn’t have been known as art. Compare these works to recent projects by Sharon Hayes, Tino Sehgal, or Suzanne Lacy, and the problem becomes immediately apparent: although all three artists are known for a far more explicit engagement with contemporary economic, political, and ecological concerns, their works are always immediately identified as artworks. They either announce themselves, or are announced as, events and spectacles, and therefore as alternative, superior, or parenthetical to lived reality.

Is this a problem with the way we define art, or the way we present it? Right now, the concept of “art” serves no other purpose than to designate a state of exception that is parenthetical to everyday life. There is resistance in our world, there is recuperation, there is labor, there is suffering, there is statelessness and there is war... and then there is art concerning these things. To claim that art alters anything but the symbolic order, or to claim that altering the symbolic order has any effect upon real conditions, or to claim that the distinction between symbolic and real is a false opposition, is to climb a staircase of increasingly exquisite sophistry. Well-intentioned and involuntary sophistry, to be sure, but sophistry nonetheless.

But “art” is as much the product of publications and institutions as it is of artists. And thus it makes no sense to ask about “purpose” or “urgency” with regards to any particular format, approach, or method: they are all equally inconsequential when faced with political, economic and ecological conditions outside the art world. This isn’t a knock on art-making, artists, curators, or publications—but it is a plea for more honest claims about what it is we do, why we do it, and how the artistic or institutional preference for credit or payoff curtails a work’s ability to accomplish anything beyond a spectacular and temporary reshuffling of signifiers. Try to imagine what Hsieh’s year-long *Outdoor Piece* would look like if sponsored by Creative Time. Try to imagine how Acconci’s or Piper’s performances could be incorporated into an exhibition by any means other than documentary evidence.

One person’s action is another person’s act. One person’s performance is another person’s job. One person’s intervention is another’s act of sabotage. To designate a gesture as art—or to arrogate it to an art context by means of exhibition or publication—is to lift it out of circulation, or restrict its circulation to purely symbolic ends. So how urgent are we feeling? Can we apply an artistic (or curatorial, or editorial) consciousness to our activities while abjuring the sense of event? Can we reframe, recontextualize, draw attention to or intervene in contemporary conditions without making a show of it? Can we forego the satisfactions of calling the outcome “art,” or ourselves “artists?” To do so would be to move underground with our activities. To do so would be to open the possibility of actual as opposed to notional subversion. If designating a gesture as art means putting that gesture in parentheses, the lesson of these works is perhaps to open a parenthesis that never closes.

NOTES

- 1) Strangely enough, this is also a common exercise in acting programs.
- 2) With the possible exception of Piper’s.

di David Levine

Quando ho lasciato il teatro, ho portato con me gli attori ma mi sono lasciato alle spalle il senso dell’evento. Ero affascinato dalla visione del metodo Stanislavskij, che, praticato con il dovuto impegno, consente di vivere il mondo nei panni di un’altra persona – e dalle conseguenze di quella visione: la possibilità di fare del proprio corpo l’involucro di una soggettività esterna senza che, in assenza dell’apparato teatrale formato da soggetto, biglietti e architettura, qualcuno possa mai scoprirlo.

Il mio processo di ripensamento della relazione con gli attori, con la performance e con la condizione di spettatore è stato agevolato da alcune opere, in particolare *Following Piece* di Vito Acconci, nella quale l’artista segue alcune persone incontrate per strada a New York fino a quando queste entrano in uno spazio privato; *Roberta Breitmore* di Lynn Hershman Leeson, nella quale l’artista crea, registra e vive di fatto un’identità totalmente nuova a San Francisco; *Outdoor Piece* di Tehching Hsieh, che lo vede rifiutarsi di entrare al chiuso per un anno intero; e *The Mythic Being* di Adrian Piper, nella quale l’artista, una donna, si traveste da uomo e porta la sua nuova identità nelle strade di New York e di Cambridge. All’epoca della loro esecuzione, tutti questi lavori sono passati inosservati e,



Tehching Hsieh, *One Year Performance*, 1981 – 1982, New York. © 1982 Tehching Hsieh. Courtesy: the artist, Sean Kelly, New York

proprio per il fatto di non essere stati registrati come atti artistici, sono riusciti a insinuarsi nel tessuto della realtà quotidiana. Ogni situazione avrebbe potuto continuare all’infinito come nodo di artificiosità tattica attivo senza essere comunicato alla società.

Ma allora non si pensava di riconoscerle come arte. Basta fare un confronto tra questi lavori e i progetti recenti di Sharon Hayes, Tino Sehgal, o Suzanne Lacy per individuare immediatamente il problema: anche se tutti e tre questi artisti sono noti per il loro approccio anche più esplicito ai temi economici, politici ed ecologici contemporanei, i loro lavori sono sempre immediatamente identificati come opere d’arte, che si annunciano, o sono annunciate, come eventi e spettacoli, e perciò alternative, superiori o parentetiche alla realtà vissuta.

È un problema, questo, che ha a che fare con il modo in cui definiamo l’“arte”, o con il modo in cui la presentiamo? In questo momento, il concetto di “arte” non serve ad altro che a definire uno stato di eccezione che è parentetico alla vita di tutti i giorni. Nel nostro mondo c’è la resistenza, il recupero, il lavoro, la sofferenza, l’assenza di stato e la guerra... e poi c’è l’arte che riguarda tutte queste cose. Affermare che l’arte alteri qualcosa oltre l’ordine simbolico, o affermare che alterare l’ordine simbolico abbia qualsivoglia effetto sulle condizioni reali, o



Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women*, #1 of 3, 1975. Collection of Eileen Harris Norton, Los Angeles. © Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. Photo: James Gutmann



Vito Acconci, *Following Piece*, 1969. Courtesy: Studio Acconci, New York, Galleria Michela Rizzo, Venezia. Photo: Betsy Jackson



Lynn Hershman Leeson, *Roberta Contemplating Suicide on the Golden Gate Bridge*, 1974. Courtesy: Gallery Paule Anglim, San Francisco



Sharon Hayes, *In the Near Future*, 2009. Courtesy: the artist, Tanya Leighton, Berlin

affermare che la distinzione tra simbolico e reale sia una falsa opposizione, è come salire una scala sempre più squisitamente sofisticata. Di una sofisticata ben intenzionata e involontaria, sia ben chiaro, ma pur sempre sofisticata. Ma l’“arte” è figlia delle pubblicazioni e delle istituzioni tanto quanto lo è degli artisti. E quindi non ha senso interrogarsi sullo “scopo” o sull’“urgenza” in rapporto a un eventuale formato, approccio o metodo: sono tutti parimenti ininfluenti a fronte delle condizioni politiche, economiche ed ecologiche che regnano al di fuori del mondo dell’arte. Non si tratta di un attacco alla pratica dell’arte, agli artisti, ai curatori, o alle pubblicazioni, è, semmai, un appello perché si dica onestamente cos’è che facciamo, perché lo facciamo, e in che modo l’inclinazione artistica o istituzionale per il riconoscimento o per il successo riduca la capacità di un’opera di realizzare qualcosa che non sia uno spettacolo e temporaneo rimescolamento dei significanti. Proviamo a immaginare cosa sarebbe l’esperienza di un anno dell’*Outdoor Piece* di Hsieh se fosse sponsorizzata da Creative Time. Proviamo a immaginare come si potrebbero configurare in un’esposizione le performance di Acconci o Piper in modi diversi dalla testimonianza documentaria. L’azione di una persona è lo spettacolo di un’altra. La performance di una persona è il lavoro di un’altra. L’intervento di una persona è l’atto di

sabotaggio di un’altra. Definire un gesto come arte o ascriverlo forzatamente a un contesto artistico mediante l’esposizione o la pubblicazione significa toglierlo dalla circolazione, o limitarne la circolazione a finalità puramente simboliche. E allora, quanto ci sentiamo urgenti? Siamo capaci di applicare una coscienza artistica (o curatoriale o editoriale) alle nostre attività pur abiurando il senso dell’evento? Siamo capaci di riformulare, ricontestualizzare, attirare l’attenzione o intervenire sulle condizioni contemporanee senza farne uno spettacolo? Siamo capaci di rinunciare alle soddisfazioni di definire il risultato “arte” o di chiamarci “artisti”? Riuscirci significherebbe passare alla clandestinità con le nostre attività. Riuscirci significherebbe aprire la possibilità di una sovversione effettiva e non di facciata. Se definire un gesto arte significa mettere quel gesto tra parentesi, la lezione di queste opere è forse quella di aprire una parentesi che non si chiude più.

NOTE

- 1 Che, stranamente, è anche un esercizio spesso praticato nei corsi di recitazione.
- 2 Forse con l’eccezione di quello di Piper.