

LIGHT, ENERGY, LIFE: OTTO PIENE 85

BY UTE META BAUER AND FENDER SCHRADE

Ute Meta Bauer and Fender Schrade visited artist, educator, co-founder of Group Zero and Director of MIT's Center for Advanced Visual Studies for two decades, **Otto Piene** – who turns 85 this year – on his farm in New England, to talk about his appreciation for light, energy and sound.



Otto Piene in his studio at work on one of his Fire Paintings, 1966. © Maren Heyne

Fender Schrade: How did you come to work with elements of nature in your practice? In your talk for the opening of “Otto Piene Lichtballet” at MIT’s List Visual Arts Center, you mentioned how you saw the ocean and “the light” for the first time as a young man...

Otto Piene: I saw the ocean right after World War II, after two years as a *flakhelfer*¹. At the very end of the war, my comrades (originally my classmates) and I had been discharged and were near Glückstadt, near the ocean. I’d never seen the ocean before, so instead of going south with some of my friends, we went west and crossed the Elbe, before turning south towards home, in Westphalia. The river was pretty wide in that part of northern Germany. It was an incredibly beautiful day, at the very beginning of May 1945, and we found a boat that transported people across to the west side for money; the sun was shining bright and the Elbe was smooth and reflective as a mirror. It was like liquid mercury. And the whole thing was like liquid energy, with the pure sunlight hitting the surface of the water. It was an unheard-of sensation, a feeling of liberation, which indeed this was. It felt like this had to be the beginning of peace. It didn’t turn out to be that simple, since on the way we were picked up as prisoners of war by the British, who had entered Germany and were collecting all these loose groups of people and putting them into camps. I only reached home in January 1946. But still, this was an unforgettable experience. And it was very beautiful.

FS: You’ve worked with many different media: light, sound, and painting. You’ve worked alone and with others, as in ZERO, for example. With all these different media and approaches, what would you describe as the guiding thread of your work?

OP: Increasingly, I’ve come to see that light is really what has interested me most. Light as a medium, as a phenomenon, and as a major – the major – source of energy on earth. And there were reasons why I liked light. One was that World War II was dark. Everything was dark; the German word *Verdunkelung* (blackout) has a lot of meanings. And with the end of the war, the *Verdunkelung* was lifted, and everything that was not visible during this dark period became visible. Light makes the invisible visible. Therefore light became extremely important as a new experience on many levels, so to speak. That’s one reason why it became important to me, and to my friends as well. The light became an artistic medium. This happened first in my paintings, and from there it moved to other new techniques, my smoke drawings and then the light ballet; from there to the light sculptures, and everything else that evolved out of working with light in different modes. Light became a dominating theme for all the artists of the ZERO Group. But ZERO as an

art movement emerged quite a bit later, actually, in 1957. The experiences I’m talking about, including those during my time as a student, preceded ZERO by several years. Nowadays, I guess it seems evident that another form of light, namely fire, also became a very important medium. Looking back, I guess these works – whether paintings, or land sculptures, or the next step, moving into Sky Art – somehow all go back to these initial experiences. And Sky Art also refers – in a peaceful form – to the ominous role the sky played in World War II: the aerial war and the bombings, the preoccupation of the child soldiers, with the enemy airplanes shooting at us as we tried to shoot them down. It was a pretty bloody business, and we thought after this war nothing like that would ever happen again. Now it’s happening again, though for the time being not on that scale. I think it’s unfortunate, it shows that humankind forgets faster than it learns. But the fascination with light and fire, and with media that deal with them, is spreading again.

Ute Meta Bauer: You were quite young at the time?

OP: I was 15. At the time, pupils at the German *gymnasium* were drafted into the *flak*. I will never forget the pale face of my father – who was the director of the school I attended – taking us to the units where we had to serve. He was utterly shaken, of course. He was left an invalid by World War I, so he knew what it meant to be sent to war more than I did.

FS: Can you say a bit more about the why the group was called ZERO?

OP: If somebody asked me what the artists’ movement ZERO was all about, I would say *Stille*, quietness, the absence of noise and violence, the attempt to make a visible experience of what’s best described as “peace”. It sounds a little too simple, but many people’s fascination with peace, or Buddhism, or the peaceful parts of Christianity, has a lot to do with that: with having gone through the experience of incredibly disastrous conflicts. You can actually read that in the early texts of my time with ZERO. ZERO is also the absence of conflict, certainly in those days.

UMB: In a meeting we once both joined, with the energy group at MIT about their new sustainability initiative, you brought up the question: what about *human energy*?

OP: Well, human energy is widely generated by light. And human energy, as I understand it, is either positive or negative or mixed. But positive human energy is what keeps the universe intact, what keeps the human race working and breathing. So the positive aspects of human energy are about what we want and are proud of. The negative

aspects of human energy, the great threat to everybody everywhere, at all times, unfortunately have to do with age and with what we have and haven’t experienced. People who have not experienced the catastrophic role of human energy at its most negative, as in war, don’t really know why we need to contain these impulses; the next generation has already forgotten what it was like, how it could be, because they haven’t seen or felt it. So there’s also a need to remind people that the danger is always brooding next door, and you cannot take anything for granted.

FS: For Expo 70 in Osaka, you worked on this project (*Hinauf – Hinab*) with Karl-Heinz Stockhausen for the (West) German Pavilion. At that World’s Fair Germany, like other countries, wanted to show all its technical potential. How did you deal with the national approach of “faster, bigger, higher”? Is it something you were questioning at the time?

OP: Well, we were pretty sharp people, critical and rebellious. We discussed earth-shaking questions, like whether it was ethical for artists to drive a motorcycle. Why? Because of noise pollution, air pollution, and the general objection to technology in art. Some artists said, “I drive a motorcycle as an act of art” and so on. So these were some of the really, really severe problems we discussed in earnest. This was not sheer irony. It was something approached intellectually, as an ongoing discussion. Not just motorcycles, lots of things. Science, of course, because it had produced the atom bomb, and so forth. We weren’t exactly naïve; I think we never really have been since World War II. And we didn’t solve the problems, but I think at least we added to the awareness that these are serious questions; and the element of doubt has never left me, as somebody who always looks at things critically, and is aware how much is wrong with us and with our times.

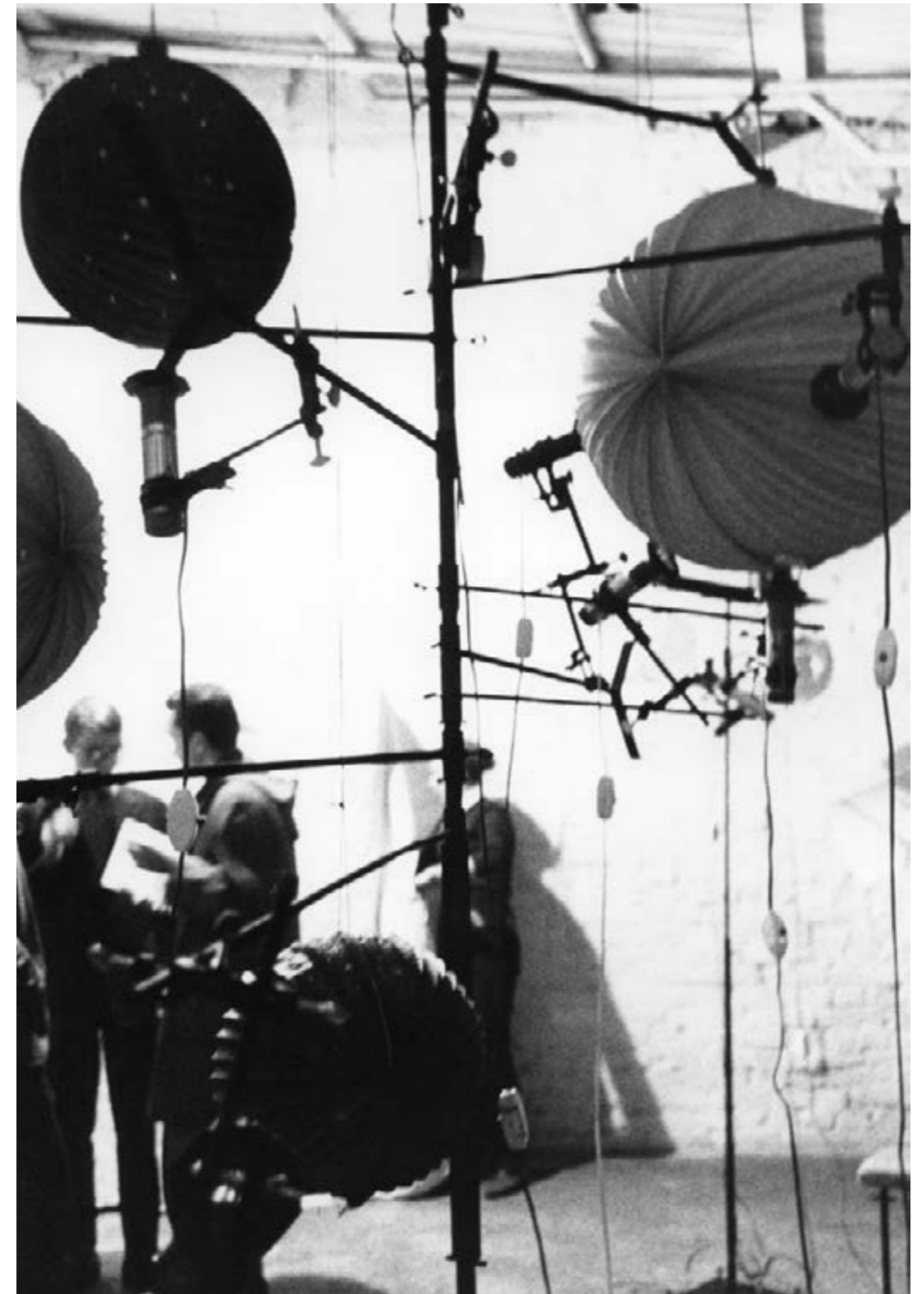
UMB: There’s also an importance to the role played by the arts at MIT – first with György Kepes [founder of the Center of Advanced Visual Studies] coming to the USA as a WWII refugee, and with your own war experience – given that MIT has been closely tied to the military-industrial complex.

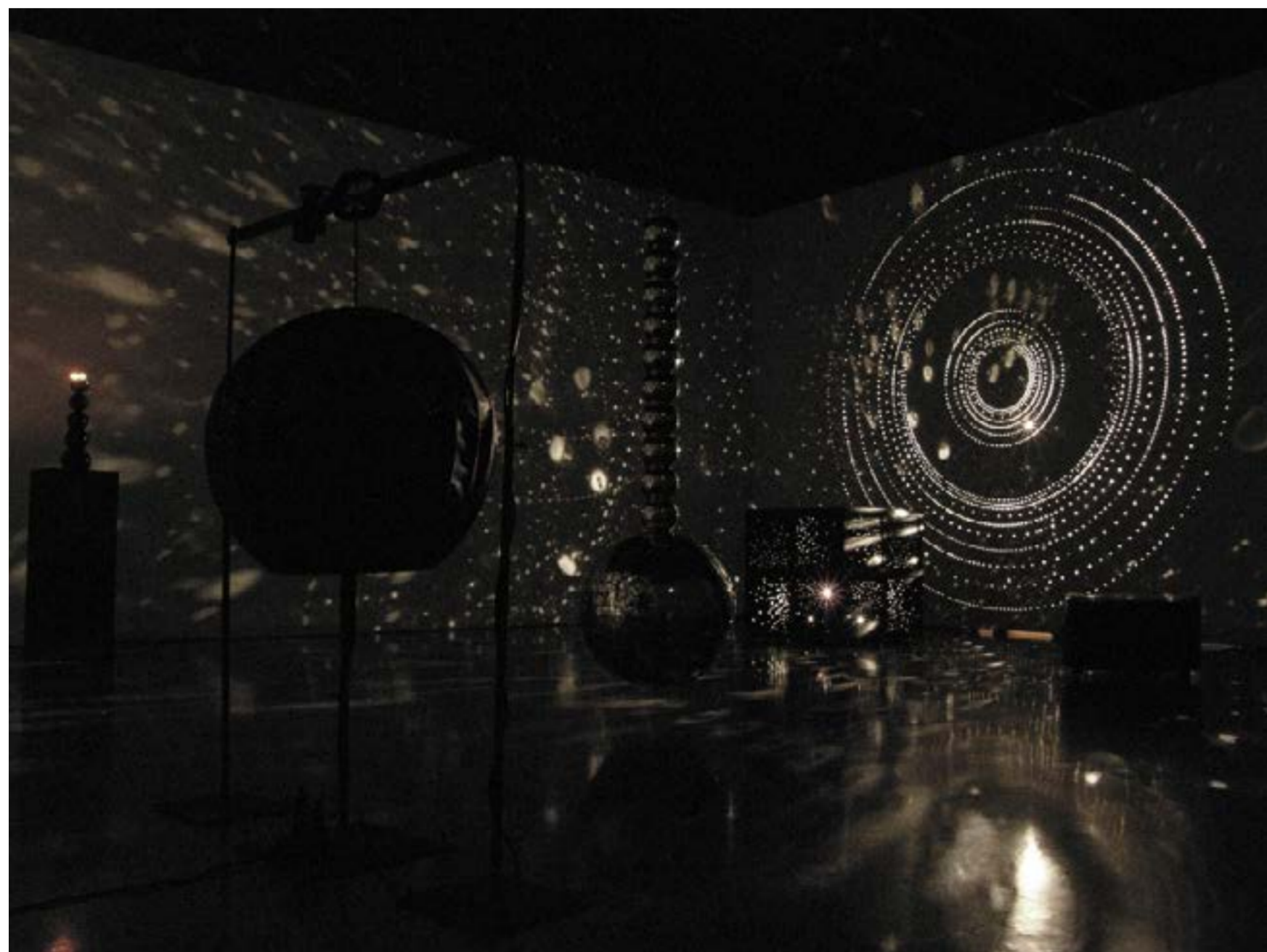
OP: The defense industry, the development of the atomic bomb and all its consequences have a lot to do with the history of MIT, but as well with that of Columbia University and other universities in this country. One relatively simple answer is that the people were quite aware of what they were doing at the time, and the justification was that they were saving the world from the Nazis. Germany’s aggressive, destructive spirit became most evident in World War II, but it was already obvious before



Lichtballett, Galerie Dato, Frankfurt, 1961. Photo: Manfred Tischer

Opposite - Mechanisches Lichtballett
(Mechanical Light Ballet), installation
view at the artist's studio, Düsseldorf,
1960. Photo: Manfred Tischer





“Otto Piene: Lichtballett,” exhibition view, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, 2011. Courtesy: MIT List Visual Arts Center, Cambridge. Photo: Günther Thorn



Opposite – “Sky Event,” MIT FAST Light, Cambridge, 2011. Photo: Andy Ryan



the war started, although living through it was very difficult because it happened in no time at all. Hitler was the elected Chancellor. He didn't force himself in through a revolution. The people elected him, and it was only six years from 1933 to the outbreak of World War II. History was moving like a rocket! And people in the US were fairly surprised at first by all that happened, because it was faster than they were used to seeing history move. But I guess the Americans did wake up, and in return developed the atomic bomb. These things are very difficult to sort out, because when World War II was over, the Americans were collecting people like Wernher von Braun, the leading German rocket scientist, as fast as they could and making them work for the United States. All of these aspects can be seen from many different perspectives. But also most of the people who were involved in building the atom bomb became real peaceniks after the war. All of this is linked to MIT's history, and it's one of the most challenging parts of its history.

The MIT person I admire the most to this day was one-time president Jerome B. Wiesner, who was decisive in developing radar and who was the leader of the Cadillac project. Radar was the crucial response to the German war machines, and in this case a very positive force for the allies. How else could he have developed it, except in the service of the US military at the time, as a means of defense? But of course we also know that radar became an important part of the aerial war, which was destructive and killed millions and millions of people. So the role of the US in this war, this conflict, also became a part of the American spirit, and defined the relationship between the Americans and the Germans, and also with other Europeans. This will never go away. These are not problems that have been solved or can ever be solved. What has subsequently happened is the foundation of the United Nations, which many people nowadays just laugh at. It's said that they don't save mankind. That they just talk. That's not true. The CAVS (Center for Advanced Visual Studies) at MIT was very much founded in the spirit of the United Nations: one of the visible and generally respected forces for peace. So it wasn't all for naught. But the moral questions have never been definitively answered; I think one can't have the answers, and it would be hypocritical to think we do. For instance, my parents lived through two world wars, and my father was left permanently injured by World War I. It's impossible to think that my father, because he survived these wars – actually, he died during the second – bore responsibility for the destruction in World War II, or the concentration camps, or all those incredible disasters, that happen because... because, what? The world's gone totally crazy. And it's very difficult to understand how somebody like Hitler lived until the very end. History deals with moral values we cannot definitively weigh. And what I still hope for is that the United Nations will live forever – if anything, get stronger, be laughed at less by people who don't know any better.

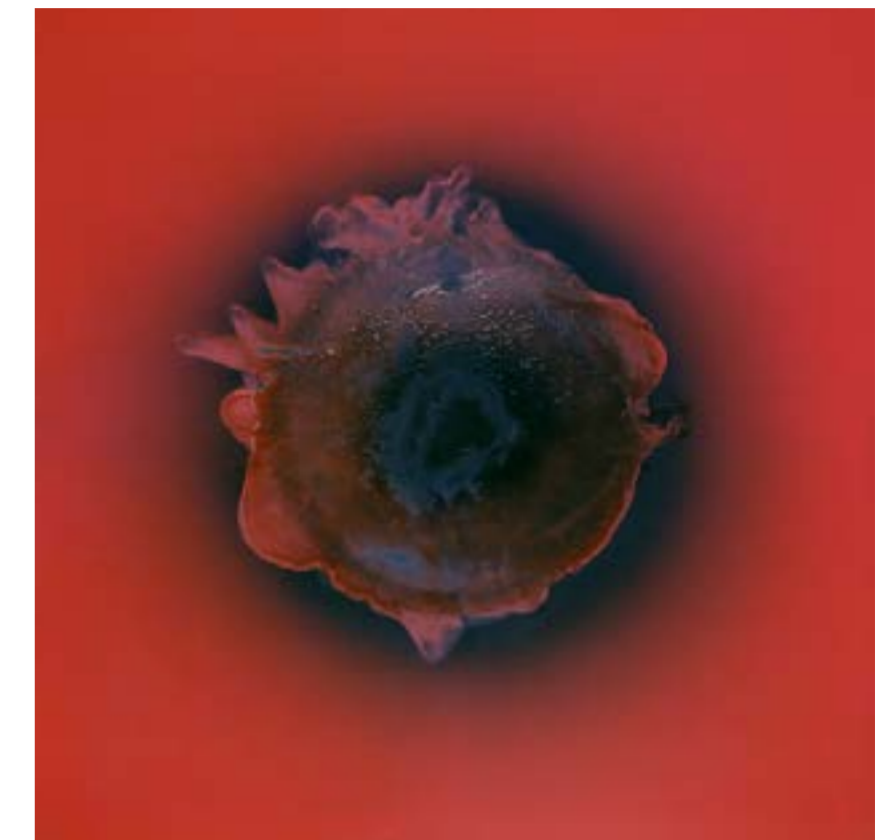
UMB: Your generation is formed by the experience of war, and I can see your use of light, the sky, and of the elements of nature as your artistic medium now from a different perspective. Art returned to the gallery and only a limited number of artists are involved with societal issues today. In the Sixties and Seventies artists took part in a bigger debate, and left the boundaries of art museums. You, for example, were involved in the Olympic Games in Munich in 1972 with the *Olympic Rainbow*, a large-scale art project commissioned as part of the official ceremonies.

OP: Yes. The head of the *Organisationskomitee* at the Olympics was a smart man. You know about the horrific tragedy of the hostage taking, and he was very much involved in doing the best possible under these tragic circumstances. The attack on the Olympics was terrible, and it is one of two political events after World War II that moved me. One was Khrushchev banging his shoe on the table at the United Nations. I thought it was like throwing an atom bomb into the positive developments. And the other one was the Munich disaster, the killing of the Israeli delegation. It was awful. The Rainbow was a powerful symbol of peace, a biblical one, which initially emerged just because I'd worked with inflatables and helium at the time, and I worked with artistic forms of expression. That the Rainbow became this symbolic event people still remember is essentially a result of historical factors that played into it or against it; the forces attacking each other and the Olympics changed the theme, changed the topic. The Olympics are the last remaining peaceful large-scale event in the world. There is no other *mondial* event of the same scale and symbolic power. After all, it's sports we're talking about. And the Games better stay intact, and people had better not abuse them. It's about the value of sports in this context, which is really immense.

UMB: But it is also about scale.

OP: But, you know, Sky Art is very much about scale. Very few other people seriously address the sky as a space of art, and the Olympics were a fabulous opportunity to make this visible. The scale was enormous. There were

500,000 people attending the closing ceremony of the Munich games who saw the Olympic Rainbow. At the following Olympic Games in Los Angeles, the media already played a much bigger part; they calculated 500 million viewers. And the Olympics in China had a total audience of two billion people watching the opening and closing ceremonies. That's scale. It is the scale that my fellow artists should bear in mind, because there is the potential, this chance that something really good can come out of it.



Untitled, 1963, Collection Chase Manhattan Bank.
Photo: Peter Mucko

Opposite – Video stills from an interview with Otto Piene by Ute Meta Bauer and Fender Schrade, 24 October 2011, Groton, MA. Camera: Fender Schrade

FS: You mentioned in your opening talk of "Otto Piene Lichtballet" at the MIT List Visual Art Center that you once wrote a soundtrack for the light ballet. Can you describe it?

OP: It was done on what people later called "PP" – prepared piano. The technique came from the "silence man", John Cage. But it has more to do with seriality than with silence. It's amateurish and technically primitive. But believe it or not, the other day I played the tape, and liked it. So it wasn't totally useless. But most of the time it hasn't been played. It's made to be almost inaudible – not entirely, but *almost* inaudible. And that's how it was played in Berlin at the Neue Nationalgalerie. So when my *Lichttraum* in Berlin [at the Neue Nationalgalerie] is reinstalled very soon, the sound will be installed again.

FS: To you, is there a difference between light and sound?

OP: There is. Light I see, and sound I hear, and different senses are addressed. It may not be exactly the same thing, but one thing we've been interested in at CAVS is making light audible and sound visible. This is not an absurd attempt anymore, it's relatively simple. We realized this once in the Mojave Desert, with the project called *Desert Sun*, *Desert Moon*. Too long and too complicated to describe this now, but it was good, really reassuring in quite a few ways.

FS: At your farm here in Groton, Massachusetts, there are these two impressive silos you're working on. I understand they will be part of a sound installation?

OP: One silo is going to be a sound place, and the other is going to be a light space. So the sound space, as the first major stage of its display, will house a big bell by the artist Paul Matisse. Not an ordinary bronze bell: it's going to be one of the tubes he has developed, which create this very beautiful sound. And the other silo is going to house a light ballet.

Congratulations to Otto Piene on his 85th birthday.

1. *Flakhelfer* was the term used for German child soldiers deployed as anti-aircraft fighters during World War II.

Light, Energy, Life: Otto Piene 85

di Ute Meta Bauer e Fender Schrade



OLYMPIC RAINBOW, 1972, closing ceremony XX. Olympic Games, Munich. Photos: E. Glesmann

Ute Meta Bauer e Fender Schrade hanno incontrato l'artista, docente, co-fondatore del Gruppo Zero e per vent'anni Direttore del Center for Advanced Visual Studies del MIT, Otto Piene – che quest'anno compie 85 anni – alla sua tenuta nel New England, per parlare del suo amore per la luce, l'energia e il suono.

Fender Schrade: Come sei arrivato a lavorare con gli elementi della natura nella tua pratica artistica? Nel tuo intervento all'inaugurazione di *Otto Piene: Lichtballet* al List Visual Arts Center del MIT, il 20 ottobre 2011, hai parlato di quando eri giovane. Hai raccontato di quando per la prima volta hai visto l'oceano e "la luce"...

Otto Piene: Vidi l'oceano subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, dopo due anni da Flakheifer¹. Noi (con "noi" intendo i miei commilitoni, alcuni dei quali erano anche stati miei compagni di classe) eravamo appena stati congedati. Non l'avevo mai visto prima, l'oceano, e così, invece di andare subito a sud, con alcuni miei amici andammo a ovest e raggiungemmo l'Elba, prima di dirigerci verso casa, in Westfalia. Il fiume in quel punto era piuttosto largo. Era una giornata di una bellezza incredibile, uno dei primi giorni di maggio del 1945. Trovammo una barca che all'epoca per pochi soldi traghettava la gente oltre l'Elba verso la parte ovest della Germania settentrionale: il sole splendeva e il fiume era liscio come uno specchio e come uno specchio rifletteva. Era come mercurio liquido e tutto sembrava energia liquida, con la luce del sole purissima che colpiva la superficie dell'acqua. Era una sensazione inaudita, dava un vero e proprio senso di liberazione. Era come avvertire l'inizio della pace. Ma le cose non furono così semplici: durante il cammino siamo stati catturati come prigionieri di guerra

dagli inglesi che stavano invadendo la Germania e andavano raccogliendo tutti i gruppi di soldati isolati e li internavano nei campi di raccolta. A casa io ci tornai soltanto nel 1946. Tuttavia fu un'esperienza indimenticabile. E fu molto bello.

FS: Tu lavori con molti mezzi diversi: la luce, il suono e la pittura. Lavori sia da solo che con altri artisti, per esempio con il gruppo ZERO. Tenuto conto dei diversi mezzi di comunicazione che usi e dei tuoi diversi modi di lavorare, come descriveresti il filo rosso che orienta la tua opera?

OP: Nel tempo mi sono sempre più reso conto che ciò che mi interessava davvero era la luce. La luce come mezzo di espressione artistica, la luce come insieme di fenomeni e la luce come fonte d'energia fondamentale sulla terra. La luce mi piaceva per tutta una serie di ragioni. Una era che la seconda guerra mondiale era buia, oscura. Tutto era buio. La parola tedesca *Verdunkelung* (oscuramento) ha un mucchio di significati: con la fine della guerra la *Verdunkelung*, l'oscuramento, è stato illuminato, come è stato illuminato ciò che a molti livelli non era visibile per via di questo oscuramento generalizzato. La luce rende visibile l'invisibile. Per questo la luce è diventata estremamente importante come nuova esperienza a molti livelli. Questo è uno dei motivi per cui è diventata importante per me e per altri, anche per i miei amici. E da questo punto di vista la notte è diventata un mezzo di espressione artistica. Questo è successo prima nei miei dipinti, poi anche in altre tecniche nuove come i disegni di fumo e le danze di luci, e da lì alle sculture di luce e a tutto il resto che è emerso dal mio lavoro con la luce. La luce è diventata una fascinazione dominante per tutti gli artisti del Gruppo ZERO. Ma ZERO come movimento è emerso in seguito: si è formato

nel 1957. Le esperienze di cui parlo, comprese quelle del periodo in cui studiavo arte a scuola e all'Università di Colonia, hanno preceduto ZERO di diversi anni. Ora credo che sia evidente che, oltre alla luce in sé anche un'altra forma di luce, cioè il fuoco, è diventato un mezzo di espressione artistica molto importante. Quando ripenso alle opere che ho realizzato, ritengo che quei lavori, siano essi dipinti o sculture ambientali, oppure quelli legati al mio passaggio alla Sky Art, siano tutti da ricondurre in qualche modo a quelle esperienze iniziali. La Sky Art richiama, benché in forma pacifica, il ruolo infausto che il cielo aveva nella seconda guerra mondiale: era lo scenario della guerra aerea e tutto lo scempio dei bombardamenti, con gli aeroplani nemici che ci sparavano mentre cercavamo di abatterli. Fu una faccenda piuttosto sanguinosa e pensavamo che dopo quella guerra niente del genere sarebbe mai più accaduto. Eppure ora sta succedendo di nuovo, anche se, almeno per il momento, è un fenomeno di ampiezza un po' più limitata. Ma il fascino esercitato dalla luce, dal fuoco e dai mezzi di comunicazione che hanno a che fare con essi si sta diffondendo di nuovo.

Ute Meta Bauer: Eri molto giovane all'epoca?

OP: Avevo quindici anni. A quel tempo gli studenti del ginnasio tedesco venivano arruolati nell'antiaerea. Non dimenticherò mai il viso terreo di mio padre, che era il preside del ginnasio che frequentavo, quando ci accompagnò alle unità dell'antiaerea dove avremmo prestato servizio. Era molto scosso, naturalmente. Era un reduce della prima guerra mondiale e sapeva meglio di me cosa ci aspettava.

FS: Potresti spiegare meglio perché il gruppo si chiamava ZERO?

OP: Se qualcuno mi chiedesse in cosa consisteva il movimento artistico ZERO, risponderei proprio Stille: la quiete, l'assenza di rumore e l'assenza di violenza, il tentativo di fare esperienza visiva di ciò che si definisce "pace". Suona un po' semplicistico, ma il fascino esercitato su tanta gente dalla tranquillità, oppure dal Buddismo, o dalle istanze pacifiste della Cristianesimo c'entra molto con il progetto. C'entra l'aver fatto esperienza di un conflitto incredibilmente disastroso. Queste idee si possono leggere nei testi del mio primo periodo con ZERO. ZERO è anche l'assenza di conflitto: di sicuro lo era in quei giorni.

UMB: Una volta, durante un incontro dedicato alle nuove energie e alle iniziative sulla sostenibilità promosse dal MIT, tu ponesti la domanda: perché non parlare dell'energia umana?

OP: L'energia umana è in gran parte generata dalla luce. E l'energia umana, per come la concepisco io, può essere positiva o negativa, oppure un misto di entrambe. Ma è l'energia umana positiva quella che mantiene intatto l'universo e fa sì che la razza umana continui a lavorare e a respirare. E dunque gli aspetti positivi dell'energia umana riguardano ciò che noi vogliamo e ciò di cui andiamo fieri. Gli aspetti negativi dell'energia umana, la grande minaccia per tutti quanti ovunque e in ogni tempo, riguardano l'età e l'esperienza. Le persone che non hanno fatto esperienze del lato catastrofico dell'energia umana nei suoi aspetti più negativi, come in guerra, non riescono a capire perché abbiamo bisogno di contenere gli impulsi negativi: la generazione che è venuta dopo ha già dimenticato l'accaduto, perché non l'ha mai visto né vissuto. E così c'è la necessità forte di ricordare alla gente che il pericolo è sempre in agguato e che non bisogna dare mai niente per scontato.

FS: All'Expo 70 di Osaka tu avevi preparato un contributo (*Hinab – Hinauf*) con Karlheinz Stockhausen per il padiglione della Germania dell'ovest. A quella esposizione la Germania voleva mettere in mostra tutto il proprio potenziale tecnologico; il vostro lavoro come si confrontava con il mito tedesco del "sempre più veloce, sempre più grande, sempre più in alto"? Era un atteggiamento che all'epoca contestavate?

OP: Beh, eravamo persone piuttosto sveglie; spiriti critici e ribelli. Discutevamo questioni fondamentali come ad esempio se fosse eticamente accettabile che gli artisti andassero in moto. Perché? Per via dell'inquinamento acustico, di quello atmosferico e della generale obiezione all'invasione di campo della tecnologia nell'arte. Questi erano alcuni dei serissimi problemi che discutevamo con convinzione. Non facevamo pura e semplice ironia: erano questioni affrontate con un approccio decisamente intellettuale, in un dibattito continuo. Non solo le moto: anche molte altre cose. Naturalmente discutevamo di scienza, perché la scienza aveva prodotto la bomba atomica. Non eravamo propriamente naïve (credo che non lo siamo più stati veramente dopo la seconda guerra mondiale) e non risolvevamo problemi; ma almeno abbiamo contribuito a creare la consapevolezza che si trattava di questioni serie, e non abbiamo mai perso lo stimolo del dubbio: consideravamo tutto in modo critico e con la consapevolezza che in noi e nel nostro tempo ci sono moltissime cose che non funzionano.

UMB: Posto che il MIT ha collaborato da vicino con i vertici militari e industriali, credo che anche le arti al MIT siano importanti: prima con György Kepes [fondatore del Center for Advanced Visual Studies (CAVS) al MIT], arrivato negli USA come rifugiato, poi con te e con la tua esperienza della guerra.

OP: Le attività belliche, l'industria della difesa, la nascita della bomba atomica: tutte queste cose hanno molto a che vedere con la storia del MIT, come con quella della Columbia University e di altre istituzioni di questo Paese. Una risposta relativamente semplice è che la gente che se ne è occupata sapeva bene cosa stava facendo: la giustificazione era che stavano salvando il mondo dai nazisti. Lo spirito tedesco aggressivo, distruttivo e conquistatore divenne evidente nella seconda guerra mondiale, ma non era per niente difficile da intuire anche prima che la guerra iniziasse, anche se tutto accadde in pochissimo tempo. Hitler fu eletto cancelliere tedesco. Non si impose con una rivoluzione: la gente lo elesse e ci

vollero sei anni, dal 1933, perché scoppiasse la seconda guerra mondiale. La storia si mosse alla velocità del fulmine! E gli Stati Uniti, come sai, all'inizio furono abbastanza sorpresi da tutto quello che stava accadendo, perché tutto si svolge in modo più rapido di come erano abituati a veder muovere la storia. Però poi si svegliarono e misero a punto la bomba atomica. Queste sono cose difficili da chiarire: quando la seconda guerra mondiale stava per finire gli americani non desideravano altro che essere i primi ad accaparrarsi gente come Wernher von Braun, il più importante ingegnere missilistico tedesco, e farla lavorare per gli Stati Uniti. Tutti questi aspetti possono essere visti da molte prospettive diverse: molte delle persone che parteciparono alla costruzione dell'atomica diventarono poi pacifisti convinti subito dopo la guerra. Tutto questo è legato al MIT: è una delle parti più affascinanti della sua storia.

L'uomo del MIT che, ancora oggi, ammiro di più è l'ex presidente Jerome Wiesner, che ebbe un ruolo decisivo nello sviluppo del radar, che fu all'epoca la risposta cruciale alle pericolose macchine da guerra tedesche e una forza davvero indispensabile per gli alleati. In quale altro modo avrebbe potuto svilupparlo, se non a servizio dei militari come strumento di difesa? Sappiamo anche, però, che lo sviluppo del radar fu parte integrante della guerra aerea, che ebbe un impatto distruttivo e uccise milioni di persone. Questo conflitto fa parte dello spirito americano e ha caratterizzato soprattutto la relazione tra americani e tedeschi e anche quella fra americani ed europei. E ci sarà sempre: questi problemi non sono stati risolti. E non sono problemi che si possono risolvere. E poi accaduto che è nata l'Organizzazione delle Nazioni Unite, la stessa organizzazione di cui oggi molti ridono e si fanno beffe: si dice che le Nazioni Unite non vincono le guerre, che non salvano l'umanità, che si limitano a esprimere opinioni. Ma non è vero neanche questo. Un centro come il CAVS del MIT è stato fondato proprio nello spirito delle Nazioni Unite: era una delle forze visibili e generalmente rispettate per tutelare la pace. Dunque a qualcosa le Nazioni Unite sono servite. Ma le questioni morali non hanno mai avuto una risposta definitiva e io penso che non possano averla, perché sarebbe ipocrita pensare di avere le risposte a certe questioni. I miei genitori, ad esempio, sono sopravvissuti a due guerre mondiali e mio padre è stato ferito gravemente nella prima guerra mondiale. Solo perché mio padre è passato attraverso due guerre mondiali – è poi morto durante la seconda – è impossibile pensare che avesse una qualche responsabilità della distruzione della seconda guerra mondiale o dei campi di concentramento o di tutte quelle agghiaccianti tragedie che sono accadute perché... ecco, perché? Il mondo è completamente impazzito. Ed è molto difficile capire come qualcuno come Hitler sia riuscito a sopravvivere fino alla fine di quel periodo. La storia coinvolge una serie di questioni morali che non possiamo mai pensare di valutare in modo definitivo. Io spero sinceramente che le Nazioni Unite abbiano vita lunga: se diventeranno più forti saranno meno derise anche dalla gente che è meno in grado di capire.

UMB: La tua generazione è stata fortemente segnata dall'esperienza della guerra, e ritengo che il tuo uso della luce, del cielo e degli elementi della natura siano gli strumenti di espressione artistica che usi ora, da un differente punto di vista. Oggi gli artisti sono tornati a rinchiudersi nelle gallerie e solo un piccolo gruppo di loro è coinvolto nelle grandi problematiche sociali. Negli anni Sessanta e Settanta gli artisti avevano lasciato gli spazi angusti dei musei e delle gallerie e partecipavano ai grandi dibattiti sull'attualità contemporanea. Tu, ad esempio, hai partecipato all'installazione *Olympic Rainbow* in occasione delle Olimpiadi di Monaco nel 1972.

OP: Sì. Il capo dell'Organisationskomitee era un uomo molto intelligente e molto impegnato a fare del suo meglio nelle circostanze in cui si trovava. L'attacco ai Giochi olimpici fu uno dei due avvenimenti politici dopo la seconda guerra mondiale che mi hanno veramente colpito. Uno fu quando Krusciov sbatté la scarpa sul tavolo durante una riunione delle Nazioni Unite, che mi sembrò come buttare una bomba atomica sugli ultimi sviluppi positivi della storia, e l'altro fu la tragedia di Monaco con l'uccisione della delegazione israeliana. Che cosa terribile. L'Arcobaleno fu davvero un potente simbolo di pace: simbolo biblico, che all'inizio è

venuto fuori solo perché allora lavoravo con i tubi gonfiabili e con l'elio. Il fatto che sia diventato poi un episodio simbolico e che la gente ancora ne parli è essenzialmente il risultato di fattori storici, di forze che si sono trovate a scontrarsi: le Olimpiadi hanno modificato il loro significato fondamentale. I Giochi Olimpici sono l'ultimo evento pacifico di grande portata su scala mondiale: non esiste al mondo un altro evento che abbia lo stesso peso e la stessa forza. Dopo tutto si parla di sport. E sarà meglio che le Olimpiadi restino intatte e che la gente eviti di smuoverle. È il valore dello sport in questo contesto che è davvero immenso.

UMB: È la grande portata storica di questi eventi che fa la differenza.

OP: La Sky Art è molto legata a questo. Pochissime altre persone considerano seriamente il cielo come spazio aperto all'arte, e le Olimpiadi furono un modo fantastico per diffondere tutte queste idee. La rilevanza storica di quell'evento fu incredibile: alla cerimonia di chiusura delle Olimpiadi di Monaco con l'*Olympic Rainbow* assistettero 500.000 persone. Alle Olimpiadi successive a Los Angeles, i mezzi di comunicazione già avevano un ruolo molto più importante: fu previsto e poi calcolato che gli spettatori sarebbero stati circa cinquecento milioni. E poi cosa c'è stato? Per la cerimonia di apertura e per quella di chiusura delle Olimpiadi in Cina si è avuto un pubblico di due miliardi di persone in totale. Queste sono dimensioni significative. E l'ho ripetuto in numerose occasioni. Queste sono le dimensioni che i miei colleghi artisti dovrebbero sempre avere in mente, perché è da eventi di questa portata che può venir fuori qualcosa di veramente positivo.

FS: Nel tuo discorso di inaugurazione della tua mostra *Otto Piene: Lichtballet* al List Visual Arts Center del MIT, hai raccontato di aver scritto una colonna sonora per una danza di luci. Ce la puoi descrivere?

OP: Era composta al pianoforte, era un pezzo eseguito su quello che in seguito è stato definito "PP": Prepared Piano. I suoni erano di John Cage, ma in realtà più che al silenzio erano legati al concetto di serialità. È un pezzo amatoriale e tecnicamente primitivo. Ma, che ci crediate o no, l'altro giorno ho ascoltato la traccia musicale e mi è piaciuta. Allora non è stata proprio inutile. Comunque di solito non viene suonata: è fatta per essere quasi impercettibile, ma non del tutto. E a Berlino alla Neue Nationalgalerie è stata proposta così. E quando, sarà reinstallata la mia *Lichttraum*, verrà ripristinato anche il suono.

FS: C'è differenza fra suono e luce per te? Se sì, quale?

OP: C'è. La luce la vedo, il suono lo sento: sono coinvolti sensi diversi. Non sarà proprio la stessa cosa, ma un aspetto che mi ha interessato al CAVS è l'obiettivo di rendere udibile la luce e visibile il suono. Non è più un tentativo assurdo: è anche abbastanza semplice da realizzare. Una volta lo abbiamo fatto nel deserto Mojave nell'ambito del progetto *Desert Sun, Desert Moon*. Ora è troppo complicato da descrivere, ma è stato bello. Ed è stato rassicurante, in qualche modo.

FS: Qui nel giardino della tua casa di campagna ci sono due silos a cui stai lavorando. Si tratterà di una installazione sonora?

OP: Uno dei silos sarà una specie di cassa di risonanza, un luogo per i suoni; l'altro sarà uno spazio per la luce. Lo spazio per il suono conterrà, come primo passo dell'esposizione sonora, una grande campana di Paul Matisse. Non si tratta però di una comune campana di bronzo. Sarà un tubo di quelli che realizza lui: sono bellissimi e creano un suono splendido. E l'altro silo ospiterà una danza di luce.

Facciamo a Otto Piene molti auguri per il suo ottantacinquesimo compleanno.

1) Flakheifer: in tempo di guerra erano personale di supporto della milizia antiaerea. Si tratta di un termine usato per scolari e studenti impiegati come soldati-bambini durante la seconda guerra mondiale.