

MOUSSE 36 ~ 100 YEARS OF READYMADE

BY ANTHONY HUBERMAN

NOT A READYMADE

Just like all of us, Haim Steinbach has been choosing and arranging objects for his entire life. Just like the rest of us, he places the sugar jar next to the coffee machine. However, he also makes sculptures that interfere with the order of things. Here, he talks about why his objects are not “readymades” with Anthony Huberman, from The Artist’s Institute, which is dedicating its current season to Steinbach.



canonical status, 2012. Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris. Photo: Grégory Copitet

HS: Haim Steinbach
 AH: Anthony Huberman

HS: What is a "readymade"?

AH: I suppose the historical definition of the readymade is an object that an artist did not make, that an artist picks, finds, or chooses, and inserts into a context that frames it as art, without doing anything to it. And then that notion has become much more complicated and layered over the years.

HS: Must the artist present it as art?

AH: Well, no. I think it is mostly the act of placement into an art context that plays the role of framing something as art. I don't think the artist names it anything. It's the context that does the naming, not the artist.

HS: Duchamp, with his "readymades," was engaging with, prodding, the museum system. The way he is usually discussed is misleading. He said he was "indifferent," but his indifference had to do with distancing—with his ability to step outside the usual structures of aesthetics and say that anything could be aesthetic. If anything can be aesthetic, then you can go to the department store and buy a bottle rack or a urinal, sign it "R. Mutt," and present it to a museum as a work of art by Mutt.

AH: So with that in mind, I'd like to try and apply those ideas to your own work. I think one way people understand your work is as a Duchampian gesture, or that the objects on your shelves operate like readymades. I want to try and talk about that, and perhaps challenge it a bit. For example, tying into this idea of indifference, I wanted to ask you about the relationship your objects have to the idea of the home. As opposed to the Duchampian conceptual gesture of going into a shop and buying something, the objects in your work have spent time in someone's home, in someone's life. Is this something you think distances your work from the lineage of the readymade?

HS: Well, Duchamp's objects also spent time in his life and home.

AH: Right, but he didn't buy the bicycle because he wanted to use it as that. He put it in his studio to figure out what the hell to do with this shape, this form.

HS: I don't know, did he not ride a bicycle? Duchamp stated that he made "Bicycle Wheel" to entertain himself. He said that whenever he was bored, he would just turn the wheel. That he would do this for his amusement contradicts the idea of his total indifference, and again points to how much it has to do with pleasure and amusement. By bringing the bicycle wheel inside the house to play with, he domesticated it, which then brings in a social dynamic. I would say that my practice is directly connected to the social. It embraces the idea that art is always with us, a function of the everyday. Singing a song while ironing a shirt, or speaking theatrically, which we all do now and then—all of these activities are an extension of our social lives, our civilized existence. With my work, the bottom line is that any time you set an object next to another object you're involved in a communicative, social activity.

AH: Because your works have more than one object? Or are you referring to the act of displaying them?

HS: There's always more than one object at hand. Being here means you and here. Anything is always nearby or next to something else. It is always part of the collectivity, part of the fluidity of existence and communication within a socialized, cultural society.

My practice is to try to point to things that we ignore out of habit. One of the realities of the everyday is that we ignore everything that is part of the everyday. As long as something is in the right place, we are comfortable, and we can ignore it. Now the question is why is it in the right place, why are we comfortable with it, and why do we ignore it? If the order of

di Anthony Huberman

Proprio come tutti noi, Haim Steinbach ha scelto e disposto oggetti intorno a sé per tutta la vita. Proprio come noi, Steinbach è solito mettere la zuccheriera accanto alla macchina per il caffè. Tuttavia, l'artista crea anche sculture che interferiscono con l'ordine delle cose. In questa intervista, l'artista spiega a Anthony Huberman dell'Artist's Institute di New York - istituzione che dedica la sua attuale stagione a Steinbach - perché i suoi oggetti non sono dei "readymade".

Haim Steinbach: Cosa è un "readymade"?

Anthony Huberman: Immagino che la definizione storica di readymade sia un oggetto che un artista non ha creato, ma che prende, trova o sceglie e inserisce in un contesto che lo inquadra come arte, senza farci niente. E poi questo concetto è diventato molto più complesso e stratificato nel corso degli anni.

HS: L'artista lo deve presentare come arte?

AH: Beh, no. Credo che sia soprattutto l'atto della collocazione in un contesto artistico che porta a inquadrare qualcosa come un'opera d'arte. Non credo che l'artista nomini un oggetto come artistico. È il contesto che glielo impone, non l'artista.

HS: Duchamp, con i suoi "readymade" lottava contro, pungolava, il sistema dei musei. Il modo in cui di solito si parla di lui, è fuorviante. Lui sosteneva di essere "indifferente", ma la sua indifferenza aveva a che fare con il distanziamento... con la sua capacità di uscire fuori dalle strutture consuete dell'estetica e dire che qualsiasi cosa poteva essere estetica. Se qualsiasi cosa può essere estetica, allora si può andare in un grande magazzino e comprare uno scolabottiglie o un orinatoio, firmarlo "R.Mutt" e presentarlo in un museo come un'opera d'arte di Mutt.

AH: Allora tenendo presente questo, vorrei cercare di applicare queste idee al tuo lavoro. Secondo me capita che la gente interpreti il tuo lavoro come un gesto duchampiano o come se gli oggetti sui tuoi scaffali funzionassero da readymade. Vorrei provare a parlare di questo e magari metterlo un po' in discussione. Per esempio, approfondendo quest'idea dell'indifferenza, vorrei chiederti del rapporto che i tuoi oggetti hanno con l'idea della casa. Al contrario del gesto concettuale duchampiano di andare in un negozio a comprare qualcosa, gli oggetti delle tue opere hanno passato del tempo in casa di qualcuno, nella vita di qualcuno. È qualcosa che secondo te distanzia il tuo lavoro dalla genealogia del readymade?

HS: Beh, anche gli oggetti di Duchamp avevano passato del tempo nella sua vita e nella sua casa.

AH: Giusto, ma non aveva comprato la bicicletta per usarla in quantotale. La mise nel suo studio per capire cosa diavolo fare di quella sagoma, di quella forma.

HS: Non lo so, non andava in bicicletta? Duchamp sosteneva di aver creato *Ruota di bicicletta* per divertirsi. Ha detto che tutte le volte che era annoiato, girava la ruota. Che lo abbia fatto per divertirsi, contraddice l'idea della sua totale indifferenza, e ancora una volta indica quanto invece la creazione abbia a che fare con il piacere e il divertimento. Portando la ruota della bicicletta in casa per giocarci, l'ha domesticata, introducendo così una dinamica sociale. Direi che la mia prassi artistica è direttamente collegata al sociale. Abbraccia l'idea che l'arte è sempre con noi, è una funzione della quotidianità. Cantare una canzone mentre stirai una camicia, o parlare in modo teatrale, cosa che di tanto in tanto facciamo tutti - tutte queste attività sono un'estensione della nostra vita sociale, della nostra esistenza civilizzata. Nel mio lavoro, il nocciolo è che ogni volta che metti un oggetto accanto a un altro, sei coinvolto in un'attività comunicativa, sociale.

AH: Per il fatto che nelle tue opere c'è più di un oggetto? O ti stai riferendo all'atto di mostrarle?

HS: C'è sempre più di un oggetto a portata di mano. Essere qui significa tu e qui. Tutto è sempre vicino o vicino a qualcos'altro. È sempre parte della collettività, parte della fluidità dell'esistenza e della



From top-left –

Untitled (daybed, coffin) (front) 1989. Courtesy: FRAC, Bretagne. Photo: David Lubarsky

Untitled (daybed, coffin) (back) 1989. Courtesy: FRAC, Bretagne. Photo: David Lubarsky

it is III-1, 2008. Courtesy: Tanya Bonakdar Gallery, New York

exuberant relative #2, 1986. Courtesy: Whitney Museum, New York. Photo: David Lubarsky

tonkong rubbermaid II-1, 2007. Courtesy: Tanya Bonakdar Gallery, New York

Untitled (emergency sign, shot glasses, dog chews), 2009. Courtesy: Tanya Bonakdar Gallery, New York

Untitled (rock, fruit bowl, duck, root, pumpkins, horseman), 2006. Courtesy: Akira Ikeda Gallery, Tokyo/New York/Berlin

Capri suite #1, 1987. Courtesy: Galleria Lia Rumma, Milan/Naples. Photo: David Lubarsky

oz, 2009. Courtesy: Almine Rech Gallery, Brussels/Paris

Untitled (playing cards, tombola game, tomato cans), 1996. Courtesy: Galleria Lia Rumma, Milan/Naples. Photo: Peppe Avallone

Neapolitan Tableau, 1987. Courtesy: Galleria Lia Rumma, Milan/Naples

Untitled (dancer, candle holder, dog chew), 2011. Courtesy: Tanya Bonakdar Gallery, New York. Photo: Jean Vong

avocado 1, 2012. Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris. Photo: Grégory Copitet

Opposite, top – “navy legacy”, installation views, Galerie Laurent Godin, Paris, 2012. Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris

Opposite, bottom-left – *Gate Valve*, 2011. Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris

Opposite, bottom-right – *Prototype for a Gate Valve*, 2011. Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris



things gets disturbed, it gets our attention. I like to say that I aim to interfere with the order of things. My goal is to find other ways of ordering things.

AH: We tend to think of a readymade as a single object, and therefore your idea of an object being in a community of objects falls slightly outside of the Duchampian tradition.

HS: I've been criticized for exactly that. I've been accused of betraying Duchamp.

AH: Betraying him? Is that what you think you are doing?

HS: At this point the "readymade" is an ideological term. When Duchamp called his work a "readymade," he meant that it was something that was already made, something of function that was industrially mass produced that he didn't make himself. It already existed in the world, an object among objects. There was nothing more remarkable about it than that. If anything, he reminded us that the bottle rack was as remarkable as the *Mona Lisa*. He was breaking hierarchies of aesthetic judgment. It was an assault on the establishment, all the values of Art. He was opening the gates of vision by saying that vision is selective, a politically structured hierarchy.

Even by the time Duchamp died in 1968, the urinal was still considered kind of a joke.

But then, once Duchamp was canonized, he became a God like Marx, Einstein, and Freud, or any radical visionary. His work was studied, and he was taken very seriously. The "readymade" had to be defined and validated within the historical hierarchy.

AH: And so it lost its punch as an attack on aesthetic judgments.

HS: It was assimilated, and yet in the museum it still causes friction. Unless it's put in the design department. My work returns to questions of hierarchies, but in a completely different way. Whereas Duchamp selected objects from the hardware store, I am accused of embracing all the objects in the world.

AH: Let's talk about that. "Choice" is the operative word in thinking about both your work and the readymade. One does not *make* something, but rather *chooses* something.

HS: Objects are part of language, just as words are. The question is what do you construct with them. Objects are more than words because they are more specific and completely embodied, with structures of representation, style, form and culture. An object is really the embodiment of a world. If each object is a world in itself, then can you construct a meaningful message or story with a group of objects.

AH: And the idea of placing objects in a row on shelves came out of that line of thought?

HS: Yes, on a very basic level, this is what I set out to do in the mid-1970s. By the end of the 1970s I was doing installations in which I was arranging objects in a normative way. I was not gluing them together. I was not adding paint. I placed them on shelves, like words in a sentence or notes in a musical score. The language of placement, the language of arrangement. Once you question what you do with objects, you are of course looking once again at the social structures of putting objects to use in the home, in the bathroom and the kitchen, and so on.

AH: It also brings in performance, the idea that these objects are being "put into play," as you have said. In the same way that Roland Barthes, at this same time, was talking about a sentence as words being put into play. This is distinct from the notion of the readymade, which is about an object inhabiting a context, rather than an object or objects being asked to enact, or perform a series of actions next to each other.

HS: Duchamp put the bottle rack or coat hanger into play. He took a coat hanger and put it on the floor, and called it *Trap*. There's

comunicazione all'interno di una società integrata e culturale.

La mia prassi artistica cerca di indicare le cose che ignoriamo per abitudine. Una delle realtà della quotidianità è che ignoriamo tutto quello che ne fa parte. Finché una cosa è al posto giusto, siamo tranquilli, e possiamo ignorarla. Ora, la domanda è perché una cosa è al posto giusto, perché siamo tranquilli al riguardo e perché la ignoriamo? Se l'ordine delle cose viene disturbato, cattura la nostra attenzione. Mi piace dire che il mio intento è interferire con l'ordine delle cose. Il mio obiettivo è trovare altri modi di ordinare le cose.

AH: Tendiamo a pensare a un readymade come a un singolo oggetto, e perciò la tua idea di un oggetto che si trova in una comunità di oggetti cade leggermente al di fuori della tradizione duchampiana.

HS: Sono stato criticato proprio per questo. Sono stato accusato di aver tradito Duchamp.

AH: Di averlo tradito? È questo che pensi di fare?

HS: A questo punto "readymade" è un'espressione ideologica. Quando Duchamp chiamò la sua opera un "readymade", voleva dire che era qualcosa che era già stato fatto, una sorta di funzione prodotta in massa a livello industriale che non aveva creato in prima persona. Esisteva già nel mondo, era un oggetto fra gli oggetti. Non c'era niente di straordinario in questo. Se mai, ci ricordava che lo scolabottiglie era straordinario quanto la Gioconda. Stava infrangendo le gerarchie di giudizio estetico. Era un attacco all'establishment, a tutti i valori dell'arte. Stava aprendo le porte della visione dicendo che la visione è selettiva, una gerarchia strutturata politicamente.

Anche quando Duchamp morì nel 1968, l'orinatoio veniva ancora considerato una specie di scherzo. Ma d'altra parte, quando Duchamp è stato innalzato all'onore degli altari è diventato un dio come Marx, Einstein e Freud, o un qualsiasi visionario radicale. La sua opera è stata studiata e lui è stato preso molto sul serio. Il "readymade" doveva essere definito e convalidato all'interno della gerarchia storica.

AH: E così ha perso la propria forza come attacco ai giudizi estetici.

HS: È stato assimilato, eppure nei musei provoca tuttora resistenza. A meno che non venga inserito nel settore dedicato al design. Il mio lavoro ritorna sulle questioni delle gerarchie, ma in modo completamente diverso. Mentre Duchamp selezionava oggetti dai negozi di ferramenta, io vengo accusato di includere tutti gli oggetti del mondo.

AH: Parliamo di questo. "Scelta" è il termine operativo per pensare sia alla tua opera che al readymade. Non si *crea* qualcosa, ma piuttosto si *sceglie* qualcosa.

HS: Gli oggetti fanno parte del linguaggio, proprio come le parole. La domanda è cosa ci costruisce. Gli oggetti vanno oltre le parole perché sono più specifici e completamente incarnati, hanno strutture di rappresentazione, stile, forma e cultura. Un oggetto è realmente l'incarnazione di un mondo. Se ogni oggetto è un mondo in se stesso, allora si può costruire un messaggio o una storia significativi con un gruppo di oggetti?

AH: E l'idea di collocare gli oggetti in fila sugli scaffali deriva da questa linea di pensiero?

HS: Sì, a un livello molto basilare sì, è quello che ho cominciato a fare a metà degli anni '70. Alla fine degli anni '70, facevo installazioni in cui disponevo gli oggetti in modo normativo: non li attaccavo insieme. Non aggiungevo vernice. Li mettevo sugli scaffali come parole in una frase o note su una partitura musicale. Il linguaggio della collocazione, il linguaggio della disposizione. Una volta che ti domandi cosa fai con gli oggetti, ancora una volta esaminiamo ovviamente le strutture sociali sottese all'uso degli oggetti in casa, in bagno, in cucina eccetera.

AH: Ciò introduce anche l'esecuzione, l'idea che questi oggetti siano "messi in gioco" come dicevi tu. Nello stesso modo in cui Roland Barthes, nello stesso periodo, parlava di una frase come di parole messe in gioco. È un concetto diverso da quello del readymade, che si riferisce a un oggetto che abita

a poetic language game happening, a pun, and it's meaningful because he is asserting his idea over the object by turning it into something other than its intended function. He was the author of that object in a new way. The argument for the "readymade" as a distinctive, meaningful artistic gesture has to do with the notion that it's not about the object per se, but the concept. What is often being said about my work is that if anything can go with anything, and all objects are equal, then the work lacks an idea, however my ideas are not the same as Duchamp's. While I order the objects in repetition and singularity, I basically present them and their meanings remain open ended. And that's unsettling to many, but there's friction, sound, and resonance in play below the surface.

- AH: You're asking an object to have authority on its neighbor, and vice versa.
- HS: It's giving the object its own voice. When you take a urinal, sign it "R. Mutt," place it on a pedestal, and call it *Fountain*, you are putting the aura of your authority, and the aura of art, on it. This is also true for the bottle rack, which no longer is as such, as it is now a "readymade." Whereas when I present something, it is placed in common manner, it is meant to be interacted with the receiver.
- AH: You seem to be talking about the difference between representation and presentation. One way to think about the readymade in the Duchampian tradition is that it's a representational act, it means more than what's in front of you. In your case, the objects are not representing the authoritative, artistic genius of an artist, but they are objects presenting themselves to us.
- HS: The term "readymade" to me is now a hierarchical term, giving everyone who participates in the discussion the idea that they are a part of something very special. It has entered the realm of elitism. I'm saying, my work is not a "readymade." I am not involved in "readymades," my work is not about the "readymade." I am playing and exploring with objects.
- AH: So, if there was an object lying around the studio that you had actually made yourself, it would not be in any way more significant, and you might choose it in the same way that you would choose an industrial object?
- HS: It is a question of what does it mean that you make an object or don't make an object. Who makes the object, who deserves the credit for making the object? And what is making anyway? Isn't thinking, imagining, and conceiving a way of making? When a musician composes a score, who makes the music, the composer or the orchestra? I have an intimate relationship with all the objects I work with, just as any creative person has an intimate relationship with their material, whether they are a musician, a poet, or a writer. Most of the objects that end up in my work have been with me at least half a year if not longer. I've had objects that have been sitting around for decades that ended up in a piece many years later. Sometimes they have personal histories, and sometimes they don't, it's not necessarily something that somebody gave me; I could have gotten it for myself, but they've become part of my personal history, because they have been part of my space, part of my domestic reality.
- AH: Going back to having authority or agency over objects, you already brought up how Duchamp would title his works as one way he exerted agency or control over them. Could you talk a bit about the way you think about titling?
- HS: Theoretically, titling is a very important aspect of my thinking. I would say that Duchamp's convention of titling was very different. It's an important distinction that you're bringing up. There are several ways in which I title. One basic way is that the work is *Untitled* with the "U" capitalized. Then in parentheses I list the names of the objects, for instance *Untitled (elephant, toilet brush, kong)*. The elephant is not really an elephant; it is a small, ceramic elephant. The toilet brush is made of plastic and doesn't look like a toilet brush because it was designed to look

un contesto, piuttosto che a uno o più oggetti a cui viene chiesto di rappresentare o eseguire una serie di azioni l'uno accanto all'altro.

HS: Duchamp ha messo in gioco lo scolabottiglie o l'attaccapanni. Ha preso un attaccapanni, lo ha collocato sul pavimento e l'ha chiamato *Trappola*. C'è un gioco linguistico poetico in azione, un gioco di parole, ed è significativo perché Duchamp afferma la propria idea sull'oggetto trasformandolo in un qualcosa di diverso rispetto alla sua funzione originale. È diventato l'autore dell'oggetto in un modo nuovo. L'argomento a favore del "readymade" come un gesto artistico peculiare e significativo ha a che fare con l'idea che non si tratta dell'oggetto di per sé, ma del concetto. Quello che si dice spesso sulla mia opera è che se tutto può andare con tutto, se tutti gli oggetti sono uguali, allora l'opera è priva di un'idea, anche se le mie idee non sono le stesse di Duchamp. Mentre ordino gli oggetti per ripetizione e singolarità, io fondamentalmente li mostro e il loro significato rimane aperto. E questo per molti è inquietante, ma sotto la superficie c'è in gioco l'attrito, il rumore, la risonanza.

AH: Chiedi a un oggetto di avere autorità su ciò che gli sta accanto, e viceversa.

HS: È dare all'oggetto la sua voce. Quando prendi un orinatoio, lo firmi "R. Mutt", lo collochi su una base e lo chiami *Fontana*, stai inserendo l'aura della tua autorità, l'aura dell'arte sull'oggetto. Ciò accade anche con lo scolabottiglie, che non è più tale, dato che adesso è un "readymade". Invece quando io presento una cosa, è collocata in modo normale, e deve interagire con il fruitore.

AH: Mi pare che tu stia parlando della differenza che c'è fra rappresentazione e presentazione. Un modo di pensare al readymade di tradizione duchampiana è che si tratta di un atto rappresentativo, significa di più di quello che ti ritrovi davanti. Nel tuo caso, gli oggetti non stanno rappresentando il genio e l'autorità di un artista, ma sono oggetti che si presentano a noi.

HS: Il termine "readymade" per me adesso è un termine gerarchico che dà a chiunque partecipa alla discussione l'idea di far parte di qualcosa di molto speciale. È entrato nel regno dell'elitismo. Quello che sto dicendo è che le mie opere non sono "readymade". Non mi occupo di "readymade", il mio lavoro non è sui "readymade". Io gioco con gli oggetti e li esploro.

AH: Per cui, se ci fosse un oggetto in giro per lo studio creato da te, non sarebbe in alcun modo più significativo e potresti sceglierlo nello stesso modo in cui sceglieresti un oggetto industriale?

HS: La questione riguarda cosa significhi creare un oggetto o non creare un oggetto. Chi crea l'oggetto, chi si merita l'onore di aver creato l'oggetto? E cosa vuol dire comunque creare? Pensare, immaginare e ideare non sono un modo di creare? Quando un musicista compone una partitura, chi crea la musica, il compositore o l'orchestra? Ho un rapporto intimo con tutti gli oggetti con cui lavoro, proprio come qualsiasi persona creativa ha un rapporto intimo con i materiali che usa, sia che si tratti di un musicista, un poeta o uno scrittore. Gran parte degli oggetti che finiscono nelle mie opere sono rimasti insieme a me per lo meno un anno, se non di più. Ci sono oggetti che sono stati in giro per decenni e che sono finiti in un'opera molti anni dopo. A volte, hanno una storia personale, a volte no, non si tratta per forza di qualcosa che mi ha dato qualcuno; magari è un oggetto che avrei potuto tenere per me, ma è diventato parte della mia storia personale, perché ha fatto parte del mio spazio, della mia realtà domestica.

AH: Tornando al tema dell'autorità o forza esercitata sugli oggetti, hai già detto che il modo in cui Duchamp intitolava le sue opere era un modo per esercitare la forza o il controllo sugli oggetti. Potresti accennare a come tu pensi ai titoli delle opere?

HS: A livello teorico, creare i titoli è un aspetto molto importante del mio pensiero. Direi che l'atteggiamento di Duchamp verso i titoli era molto diverso. È una distinzione importante quella che hai chiamato in causa. Ci sono diversi sistemi che uso per dare i titoli alle mie opere. Uno fonamen-

like a Brancusi sculpture. For many years MOMA used to sell it in their bookstore. And the Kong is actually a rubber dog chew, but it's also the name given by the individual who designed it. So, I'm pointing out that the names by which we identify objects are bound in language. A ceramic elephant is not an elephant, and the word elephant is not an elephant. When my son, River, was a year and a half old, he called the elephant he saw on TV, "Omni."

AH: But some of the titles are much more abstract or poetic.

HS: Another way I title works is to give them a found word, or a found statement. I keep a list of ones I run across, so I'll remember them later.

AH: So if there are three objects on a shelf, this "found phrase" of the title becomes a fourth object?

HS: Exactly. The title itself is a found object like the other objects. The question is then how to take those parts and arrange them.

AH: Like making a song? With repetition, and rhythm. Here enters the idea of composition.

HS: Well, "composition" is OK but I prefer the word "arrangement."

AH: There is something more "democratic" about an act of arrangement over one of composition. Perhaps this goes back once again to our discussion of the notion of authority? It's interesting that although the readymade is often considered to be connected to indifference, that it's actually imbued with huge amounts of authority, whereas the way you relate to objects tries to attack that notion of authority.

HS: Yes, because it takes it out of the realm of absolute specificity and total power of the originator, and throws it more to the world of the relativity of objects and contexts. I think the ideology of the "readymade" at this point transcends any notion of arrangement. It has become a symbol, almost a religious symbol.

AH: You talk about turning power over to objects, but at the same time, you do place them in very specific order or a very specific arrangement. What if someone decided to switch their order? What if a collector who owned one of your works decided to change the placement?

HS: My work is indeed vulnerable in that way. It always is vulnerable to that joke: "You can move it, it doesn't matter, it's a Steinbach." Of course it matters to me, but of course it also *doesn't* matter. Once somebody owns my work, they might decide to play with it. They may also have to dust it, or they may choose to dust one object but leave the others alone for the next year, and see what that looks like. Somebody might take the ashtray off the shelf and put a cigarette in it, and the owner may become incensed or may simply put it back on the shelf and offer another ashtray to the guest.

AH: But all that matters to you, right? It changes the song, so to speak.

HS: Right, and it extends the discourse from something that Duchamp started. It is coming out of that history. With all due respect, Duchamp did something very radical that affected many of us. He opened doors to discussion, and vast areas to develop, in terms of how we relate to objects and what we prioritize, and give special attention to, and see. It really opened the doors of seeing. In art, ultimately, who has the control on what we see and how we see?

tale è chiamarle *Untitled*, con la U maiuscola. Poi fra parentesi elenco i nomi degli oggetti, per esempio, *Untitled* (elefante, scopino da bagno, kong). L'elefante non è in realtà un elefante; è un piccolo elefante di ceramica. Lo scopino da bagno è di plastica e non sembra affatto uno scopino perché è stato disegnato in modo tale da assomigliare a una scultura di Brancusi. Per molti anni, lo vendevano al bookshop del MOMA. E il kong è in realtà un gioco per cani in caucciù, ma è anche il nome che gli ha dato la persona che lo ha disegnato. Con ciò, voglio sottolineare come i nomi con cui identifichiamo gli oggetti siano vincolati dalla lingua. Un elefante di ceramica non è un elefante, e la parola elefante non è un elefante. Quando mio figlio, River, aveva un anno e mezzo, chiamava l'elefante che vedeva in tv "Omni".

AH: Ma alcuni dei titoli sono molto più astratti o poetici.

HS: Un altro modo per dare il titolo alle mie opere è usare una parola o una frase che ho trovato. Tengo un elenco di quelle in cui m'imbatto per poterle ricordare dopo.

AH: Per cui se ci sono tre oggetti su uno scaffale, la frase trovata del titolo diventa il quarto oggetto?

HS: Esatto. Il titolo stesso è un *objet trouvé* come gli altri oggetti. La domanda allora diventa come prendere queste parti e disporle.

AH: Come creare una canzone? Con la ripetizione e il ritmo. Qui entra in gioco l'idea della composizione.

HS: Beh, "composizione" va bene, ma io preferisco la parola "arrangiamento".

AH: C'è qualcosa di più democratico nell'atto dell'arrangiamento che in quello della composizione. Forse questo ci riporta, ancora una volta, alla nostra discussione sul concetto di autorità? È interessante notare che, per quanto il readymade sia spesso considerato in relazione all'indifferenza, in realtà è intriso di autorità, mentre il modo in cui tu ti rapporti agli oggetti è un tentativo di attaccare il concetto di autorità.

HS: Sì, perché porta quest'ultima fuori dal regno della specificità assoluta e del potere totale dell'autore e la getta nel mondo della relatività degli oggetti e dei contesti. Penso che l'ideologia del "readymade", a questo punto, trascenda qualsiasi concetto di arrangiamento. È diventata un simbolo, quasi un simbolo religioso.

AH: Parli di trasferire il potere agli oggetti, ma allo stesso tempo li metti in un ordine o in un arrangiamento molto precisi. E se qualcuno decidesse di spostare il loro ordine? E se un collezionista che ha una delle tue opere decidesse di cambiare la loro collocazione?

HS: La mia opera è davvero molto vulnerabile in questo senso. È sempre vulnerabile a questa battuta: "Puoi spostarlo, non importa, tanto è uno Steinbach". Ovviamente a me importa, ma ovviamente allo stesso tempo *non* importa. Quando qualcuno possiede una mia opera, può decidere di giocarci. Magari deve anche spolverarla, o magari può scegliere di spolverare solo un oggetto e lasciare stare gli altri per un anno, e vedere che aspetto ha. Qualcuno può prendere dallo scaffale il posacenere e metterci sopra una sigaretta, il proprietario si può infuriare o magari può semplicemente rimetterlo sullo scaffale e offrire un altro posacenere al proprio ospite.

AH: Ma tutto questo per te è importante, giusto? Cambia la musica, per così dire.

HS: Esatto, ed estende il discorso a partire da qualcosa che ha cominciato Duchamp. Viene fuori da quella storia. Con tutto il rispetto, Duchamp ha fatto qualcosa di molto radicale che ha influenzato molti di noi. Ha aperto la porta alla discussione, e ci sono vaste aree da sviluppare, in termini di come ci rapportiamo agli oggetti e a cosa diamo la priorità, a cosa diamo particolare attenzione e cosa vediamo. Ha davvero spalancato le porte della visione. Nell'arte, in definitiva, chi ha il controllo su ciò che vediamo e su come lo vediamo?



"navy legacy", installation view, Galerie Laurent Godin, Paris, 2012. Courtesy: Galerie Laurent Godin, Paris. Photo: Gregory Copitet