

ASSUM VIVID ASTRO FOCUS

Intervista a cura di / Interview by Ilaria Gianni

IG *In occasione della recente edizione di Enel Contemporanea a Roma, a cura di Francesco Bonami, avete realizzato un'opera nell'area sacra di Torre Argentina. Concepite spesso opere site-specific, relazionandovi di volta in volta a spazi diversi e rielaborando percorsi, posizioni e luoghi. Come vi siete posti questa volta rispetto alle rovine e alle stratificazioni di Roma (e ai suoi gatti randagi!)? Cosa vi aspettavate, cosa avete trovato e cosa pensate di aver realizzato?*

AVAF La proposta di realizzare un progetto a Largo di Torre Argentina è stata estremamente eccitante. Il nostro progetto del 2004 al Central Park, in collaborazione con la Dance Skaters Association, resta sempre uno dei più importanti lavori mai realizzati, soprattutto in quanto avevamo a che fare con un pubblico non necessariamente di esperti e con cui altrimenti non saremmo riusciti a dialogare. Realizzare un progetto più orientato verso la community era di estrema importanza. Nella storia dei nostri progetti era la prima volta che percepiamo l'importanza di un insieme di idee che avevano caratterizzato altre nostre azioni sino a quel momento: condividere, contaminare, essere inclusivi (in quanto opposto all'essere esclusivi). Ciò ci ha aiutato anche a rimarcare le nostre visioni politiche spesso appiattite da quel regno protetto che è l'ambiente artistico. L'esperienza meno cauta, non intellettualistica e l'improvvisazione costituiscono un giusto mix al fine di infrangere i codici comuni di comportamento, concetto importante su cui lavoriamo. Certamente il sistema dell'arte, con i suoi blocchi strutturali e comportamentali, ci offre sfide interessanti in cui misurarci. Ma esso è anche molto chiuso. L'ambito pubblico è di per sé politico e dunque molto più intrigante.

Roma è una città antica con molte stratificazioni storiche rappresentate fisicamente dall'architettura – prima dell'era contemporanea, una storia che si appropriava di elementi architettonici esistenti per creare non solo nuovi edifici ma anche nuovi contesti. Le antiche rovine sono oggi ben custodite e messe al riparo da qualsiasi visione o pratica contemporanea. E quando ciò accade in una città come Roma, tali pratiche non solo devono superare una serie di ostacoli burocratici posti dalle istituzioni eccessivamente protettive (che talvolta le rendono assolutamente irrealizzabili), ma sono spesso esposte anche a una critica dura da parte dei tradizionalisti.

La possibilità di vedere in un'ottica nuova tali rovine, arricchendole di nuovi significati ed esperienze, è stato il punto di partenza del nostro progetto. Largo di Torre Argentina si trova in una zona molto frequentata al centro di Roma. Dalla sua scoperta nel 1920, non è stata mai aperta al pubblico. Il nostro dovere era quello di renderla fruibile al pubblico per la prima volta. Fin dall'inizio è stato importante per noi ridare energia a una zona

installazione per Enel Contemporanea 2008 a Roma, Largo Argentina



IG *For your recent Enel Contemporanea commission in Rome, curated by Francesco Bonami, you made a work within the sacred area of Largo di Torre Argentina. You often make site specific work and relate to the different spaces reworking paths, positions and spaces. How did you relate to the Roman ruins and stratifications (and to its stray cats!) this time? What were you expecting, what did you find and what did you think you created?*

AVAF The offer to do a project at Largo di Torre Argentina was extremely exciting for us. Our 2004 Central Park project with the Dance Skaters Association is still one of the most dear projects we've ever done specially because we were dealing with a crowd that wasn't necessarily art savvy and that otherwise we wouldn't be able to talk to. The sense of doing a more community oriented project was very important. It was the first seed in the history of our projects in which we perceived the importance of a group of ideas that have been pervading other avaf's actions since then: share, contaminate, be inclusive (as opposed to being exclusive). It also helped us to stress our political standpoints which are usually flattened in by the safe realms of the art environment. The less guarded non-intellectualised experience and the surprise element are a perfect fit in the process of breaking usual behaviour codes, which are so important in the projects we work on. Of course the art environment with its architectural and behaviour blocks offers us usually very interesting challenges to work with. But it is also very well protected. The public environment is a political environment per se and for that reason much more interesting for us.

Rome is an ancient city with many layers of history physically represented by architecture – and before contemporary times, a history that would appropriate existing architectural elements to create not only new buildings but also new contexts. Ancient ruins are nowadays very well protected and safeguard-

ed from any contemporary views or practices. And whenever it does happen in a city like Rome, these contemporary practices not only have to go through a series of bureaucratic permissions by many over protective governmental institutions (that sometimes turn them absolutely unfeasible), but also usually exposed to harsh criticism by conservatives. The possibility of bringing a new approach to those ruins, providing them with new meaning and experience, was the starting point of our project. Largo di Torre Argentina is located in a very busy area in the centre of Rome. Since its discovery in the 1920s, it had never been open to the public. Our duty was to open it to the public for the first time. From the very beginning it was very important for us to re-energize an otherwise dead environment (apart from the new cat sanctuary function it assumed – the only new approach since its discovery offered to the site). Our intentions were not only to open it to the public visitation for the first time (and provide visitors with a new closer glance of the ruins following of course restrictions to public access that were imposed to us by the soprintendenza) but also make it alive, tint columns and old mosaics with moving images, install animated neon synched to a neurotic soundtrack in a previous shrine area of the site, propose the imagery of transgender ladies as the new goddesses of the contemporary world – goddesses of change and failure. We also wanted to offer shaded areas for visitors to hang out and chill, disconnect from the busy high traffic surroundings, and turn it more into a park, a place to come, do picnics with friends. Unfortunately it didn't last long – when it opened the project was supposed to be up for at least a month (maybe 3) but, for some reason beyond our comprehension and with absolutely no explanation, it was taken down after a week and a half.

IG *This question is a dense one. Your collaboration is a quite unique, expanded and always unexpected. In an interview with Gerald Matt, you stated you are "NOT an entity, NOT a character, but a proj-*

altrimenti morta (a parte la sua nuova funzione di “san-
tuario del gatto”, l'unico nuovo approccio offerto dalla
sua scoperta). Era nostra intenzione non solo di aprirla
per la prima volta al pubblico, ma di renderla viva tinteg-
giandone colonne e antichi mosaici con immagini in
movimento, installando neon animati, sincronizzati con
una colonna sonora in una ex area sacra del sito, pro-
ponendo l'immaginario di donne transgender come le
nuove dee del mondo contemporaneo – dee del cam-
biamento e del fallimento. Volevamo anche offrire ai visi-
tatori aree riparate in cui lasciarsi andare e rilassarsi, in
cui potersi allontanare dai dintorni trafficati, trasformare
quella zona in un parco, un posto in cui andare, in cui
fare i picnic con gli amici. Purtroppo non è durato molto
– quando il progetto è stato inaugurato si pensava
potesse durare almeno un mese (forse tre) ma, per
motivi incomprensibili e inspiegabili, si è concluso in una
settimana e mezzo.

IG *Questa è una domanda corposa. La vostra collabo-
razione è piuttosto unica, estesa e sempre inaspettata.
In un'intervista di Gerald Matt avete affermato di essere
“NON un'entità, NON un personaggio ma un progetto”.
In che senso? Come indagate i concetti di collettività e
anonimato e in che modo il motivo ricorrente della
maschera si relaziona a questi?*

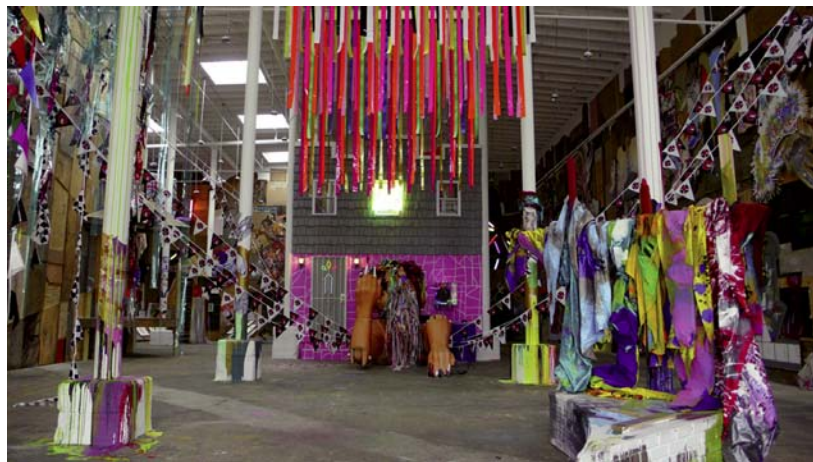
AVAF Volevamo usare uno pseudonimo (che tutti aveva-
mo già usato precedentemente in modi e luoghi diver-
si), in modo tale che la gente potesse concentrarsi sul-
l'opera e non sui nostri personaggi. Non ci interessa il
maledetto star system. Vogliamo vivere una vita sempli-
ce e lasciarci andare con gente semplice come noi.
Vogliamo essere contaminati dagli altri, avere amici.
Crediamo nella generosità e nell'uguaglianza, nella con-
divisione e nella globalità. Per questa ragione non ha
senso mostrare i nostri volti, ed ecco anche perché
indossiamo sempre delle maschere. Quando utilizziamo
maschere da distribuire e invitiamo la gente che osser-
va le nostre installazioni a indossarle, facciamo in modo
che il fruitore diventi parte dell'opera, mettendo da parte
la propria identità. Crediamo nella partecipazione attiva
del pubblico, pensiamo che questo sia un modo ener-
gico di lasciare un segno nella gente. Specialmente nel
mondo in cui viviamo, dove tutto ha a che fare con con-
sumo, digestione e espulsione. Il nome assume vivid
astro focus incarna questo concetto inclusivo di conta-
minazione dell'altro e, allo stesso modo, dell'essere

alcune immagini della mostra alla Deitch Project, New York

contaminati dagli altri.

Noi vogliamo essere inclusivi non esclusivi. Una delle
utopie del nostro lavoro è di inglobare altri assume avaf
e far sì che realizzino le loro opere sotto il nostro pseu-
donimo, senza conoscerci. Siamo malati di celebrità e di
gloria, del maledetto star system. Vogliamo che la gente
si concentri sui nostri progetti, non sui nostri personag-
gi. E inoltre, dal momento che lavoriamo con tanta
gente diversa, non sarebbe giusto collegare ogni volta il
nostro lavoro esclusivamente alle figure centrali del
gruppo. Sarebbe anche più facile per i critici. Ma questo
è ciò che loro vogliono: etichette, esms, prodotti d'arti-
sta. Vogliamo che anche altra gente faccia il nostro lavo-
ro, crediamo che ciascuno abbia del talento, vogliamo
incontrare nuova gente, nuovi amici, vogliamo che la
gente scopra il nostro lavoro e non ciò che indossiamo
in una particolare serata.

Le due figure centrali si occupano di ogni singolo aspet-
to dei progetti degli avaf, dal creativo all'amministrativo.
Gli altri collaboratori vanno e vengono a seconda del
tipo di progetti a cui si lavora. Abbiamo alcuni collabo-
ratori abituali, il più presente e vicino a noi è Honeygun
Labs col quale realizziamo molti dei nostri video. Le due
figure principali decidono orientamenti e idee su cui si
lavorerà. Ad ogni fase del progetto si aggiunge altra

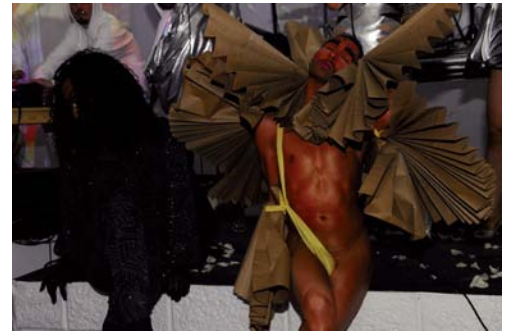
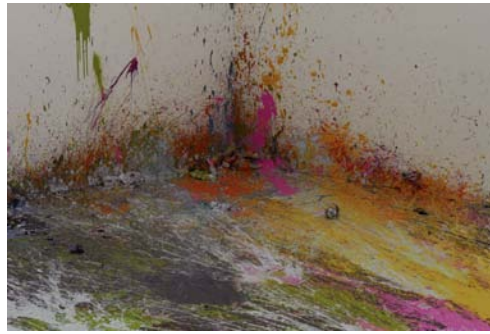


ect”. What does that mean? How do you question the notions of collectiveness and anonymity and how does the repeated element of the mask relate to this?

AVAF We wanted to use a pseudonym (which we all had used before in different ways and places), so people could focus on the work and not on our personalities. We are not interested in the whole star fucker's scene. We want to live a simple life and hang out with simple people like us. We want to be contaminated by other people. We want to have friends. We believe in generosity and equality, in sharing and inclusiveness. For that reason, there is no sense in showing our faces, and that's why we always wear masks. When we are using masks to give away and for people to wear within our installations it is a way to have the audience becoming part of the work and to put down their identities and trigger release. We believe in the active participation of the audience. We think that it is a much powerful way to leave an imprint on people's mind. Especially in this world we live in, where everything is so much about consuming, digesting and defecating. Assume vivid astro focus' name embodies this inclusive idea of contaminating the other and being contaminated by him/her as well. We want to be inclusive not exclusive. One of our work utopias is to have other people assume avaf and make works on their own under our alias without us knowing. We are also sick of the glorification and rise of the celebrity, this whole star fucker bullshit. We want people to concentrate on our projects not our personalities. And also since we work with so many different people, it wouldn't be fair to relate our work to just avaf's core members all the time. Would be way too easy for art critics. But that's what they want: labels, esms, artist goods. We want other people to make our work, we believe that everybody is born

with talent, we want to meet new people and make new friends, we want people to dig our work and not what we are wearing a specific night.

The two core members are involved in every single aspect of all avaf's projects, from creative to administrative aspects. Other collaborators come and go according to different projects we are working on. We do have some recurrent collaborators and the most present and close to us is Honeygun Labs with whom we produce most of our videos. The two avaf's core members decide on the first guidelines and ideas we will be working with. As each project progresses we bring other people in, according to the production/conceptual path we are following. These people are always friends of ours and whose existence/ideas/work are significant to us in many levels. They are not necessarily artists. avaf projects are conceived usually for a specific space. And because of that they evolve organically with the experience of the environment that surrounds us and that includes people we meet and befriend along the way. We never approach people to work with us before meeting them first. Once we invite someone to work with us, the collaboration can present itself in different manners. Sometimes we know somebody's work and think an existing piece relates perfectly to the ideas present in a project we are developing. In these cases we pretty much just curate this person's piece(s) into our installation, like for instance Michael Lazarus paintings and General Idea's AIDS wallpaper at avaf's project for Miami collector Rosa de la Cruz. Some other times we contaminate the collaborator with our ideas for a certain project and ask him/her to produce a new piece for the show. A good example of that is Giles Round's *Quantum Structure #5* neon piece and Anna Sew Hoy's speaker sculptures for avaf's



gente, in base al percorso produttivo/concettuale che seguiamo. Si tratta di amici le cui esistenze/idee/opere sono per noi significative a vari livelli. Non sono necessariamente artisti. Generalmente i progetti degli avaf sono concepiti per appositi spazi. E per questa ragione, essi si sviluppano organicamente secondo l'esperienza dell'ambiente circostante e includono gente incontrata strada facendo. Non coinvolgiamo mai qualcuno a lavorare con noi senza prima incontrarlo.

La stessa collaborazione può assumere di volta in volta caratteristiche diverse. Ci capita di vedere dei lavori e di pensare che un pezzo già esistente si adatti perfettamente all'idea presente in un progetto che stiamo sviluppando. In casi simili curiamo molto quest'opera/e all'interno delle nostre installazioni, come ad esempio i dipinti di Michael Lazarus e l'*AIDS wallpaper* di General Idea, in un progetto degli avaf per il collezionista di Miami, Rosa de la Cruz. Altre volte influenziamo il collaboratore con le nostre idee su un dato progetto e gli chiediamo di realizzare un nuovo pezzo per la mostra. Un buon esempio è quello di *Quantum Structure #5*, un'opera neon di Giles Round e le sculture di Anna Sew Hoy per l'installazione degli avaf *Homo Crap#1*, parte della mostra *Ecstasy* di Paul Schmmel al MOCA di Los Angeles o i video dalla serie *avaf vs Honeygun Labs*, realizzata in collaborazione con Honeygun Labs. Ci sono anche altre occasioni, come quando abbiamo

lavorato con artisti – collettivo/band – come i Los Super Elegantes, al progetto *Slow Dance Club* per Frieze Art Fair; in questo caso avaf è stato il produttore di un'idea altrui. E infine ci sono momenti in cui lavoriamo pienamente con altra gente, fianco a fianco tutto il tempo. La nostra installazione del 2006 *Abra Vana Alucinete Fogo* per la Galeria Triângulo a San Paolo del Brasile, è stata una delle nostre esperienze migliori e che illustra questo tipo di pratica. Un simile sorprendente sincretismo si è avuto anche con altri collettivi – Neon, Abravation and 2Fanzine – e il progetto è stato il riflesso fedele di questa convergenza.

IG Cosa rispondereste all'espressione "censura istituzionale"?

AVAF Pervenire al modo celebrativo/ritualistico che ricerchiamo nelle nostre installazioni, in un ambiente come quello del museo, rappresenta una grande sfida, sicuramente la più complessa. Quando realizziamo qualcosa in un museo ci scontriamo sempre con educatori, produttori e curatori. Soprattutto in America c'è un'auto censura molto noiosa e limitante. Ci siamo imbattuti in problemi di sicurezza (ad esempio, non puoi usare nulla su cui la gente possa inciampare o che possa in qualche modo indurre il visitatore a commettere qualsiasi tipo di sciocchezza) – come nel caso del nostro progetto per la biennale di Whitney del 2004, concepito come uno spazio performativo per i Los

alcune immagini della performance alla Deitch Project, New York

Super Elegantes, un gruppo con cui cominciavamo a collaborare. Avevamo utilizzato una scala a chiocciola affinché gli LSE potessero disporre durante le loro performance, ma anche per offrire agli spettatori un nuovo punto di vista rispetto alle nostre installazioni. Volevamo anche fare dei buchi nei muri utili per salire su una scala a pioli e guardare oltre, così da poter osservare i lavori nelle altre sale da una prospettiva diversa. Ma il museo non ce lo concesse, non ci permise di utilizzare né la scala né di fare buchi (temendo che il pubblico potesse levarsi di scatto), e neanche di realizzare la nostra performance in quello spazio. Il timore dell'azione legale sta condizionando il lavoro degli artisti e nessuno lo sa. Ultimamente abbiamo ottenuto un maggiore successo convincendo la gente a seguirci, una ricca partecipazione, elaborando l'ambiente non solo con carta da parati, musica e luci ma anche con balli, esibizioni etc. Ma generalmente chi gestisce uno spazio rappresenta sempre un ostacolo per noi.

È assurdo come le istituzioni condizionino l'operato degli artisti a causa delle loro paure. Non realizziamo opere da appendere al muro, abbiamo la sensazione di crescere esposti a questo tipo di paranoia dal momen-

Homo Crap #1 installation that was part of Paul Schmmel's *Ecstasy* show at MOCA, Los Angeles or the videos from the *avaf vs Honeygun Labs*' series made in collaboration with Honeygun Labs. There are also some other occasions, like when we worked with artist collective/band Los Super Elegantes on the *Slow Dance Club* project for the Frieze art fair, when avaf in fact works as a producer of somebody else's idea. Finally there are other moments when we work fully with other people, more like a full-on collaboration, working side by side all the time. Our 2006 *Abra Vana Alucinete Fogo* installation for Galeria Triângulo in São Paulo, Brazil, was the best experience we ever had that exemplifies this type of practice. There was this amazing syncretism and partnership with other local collectives – Neon, Abravation and 2Fanzine – and the project was an absolute reflection of this encounter. IG What would you reply to the words 'institutional censorship'?

AVAF It's a BIG challenge to achieve the celebratory ritualistic mode we look for in our installations in an environment like a museum space. That is for sure the most difficult one. We ALWAYS have arguments/discussions with education/production/curator people when we doing something in a museum. Specially in America there is a self-censorship that is very annoying and limiting. We run into problems like security (you can't have anything that people might trip on for instance or that could somehow entice the visitors to commit some sort of stupidity – like for instance, our project for the 2004 Whitney biennial was supposed to be a performance arena for Los Super Elegantes with whom then we were starting to collaborate. We put up this spiral staircase with the intention for it to be used not only by LSE during their performances but also to offer to the visitors a new viewpoint of our own installation. We also wanted to make holes on the walls that you would need to climb a ladder to look through, so you could gaze at other people's works in other rooms from a different perspective. The

museum didn't allow us to have people go up the spiral staircase (fearing that people could throw themselves off), didn't allow us to have the ladders with holes and didn't allow us to have performance in the space. The fear of law suits is shaping peoples works and nobody knows about it. We've been more successful lately in convincing people to go for what we want, a full on participatory, involving environment not only with wallpaper, music, lights, but also have people dance, perform, etc. But usually whoever manages the space is the biggest obstacle for us.

This is a story that is never written and it's weird that is so invisible – institutions shaping artists' works because of their fears, censorship, etc. We don't make paintings to be hang on the wall so guess we multiply exposed to this kind of paranoia since we want to change the architecture, we want visitors to participate, etc. Our installation at MOT for instance: we were suppose to have 3 other levels for people to visit. We created a structure that was steady enough to be able to do that. We worked with an architect and had another one over while we were installing to prove that that would be possible. We had discussed this with the curator. Then all of a sudden, we installing, a week before the opening, the curator changes her mind – probably because of pressure above her, the conservative directors – that we could not allow people to go on more than one level of the installation, as they feared people would throw themselves off the ledge (again). At the *Tropicalia* exhibition at MCA Chicago for instance, the directors were freaking out about an exposed genitalia in one of our wallpapers (of a DOLL, so not really a genitalia, just flat plastic surface) and wanted us to cover it, as they feared people would sue them. We said no, we not doing it and we won, and nobody sued them.

We wanted at MOT, in Tokyo, to have performances but they didn't allow us to. We face a lot of obstacles to create the ritualistic environments we want. Art galleries usually gives us more freedom but



to che vogliamo modificare lo spazio e desideriamo la partecipazione del pubblico. La nostra installazione al MOT, ad esempio: avevamo ipotizzato tre piani per la fruizione da parte del pubblico e a tale scopo abbiamo realizzato una struttura abbastanza stabile. Ci avvalemmo della collaborazione di un architetto e di un collaudatore che ci rassicurasse sulla fattibilità dell'operazione. Ne avevamo parlato al curatore. Ma all'improvviso, una settimana prima dell'inaugurazione, il curatore cambia idea – probabilmente a causa delle pressioni da parte dei curatori più tradizionalisti – dicendo che non potevamo utilizzare più di un piano, temendo per l'incolumità del pubblico. Un altro esempio, la mostra *Tropicalia* presso l'MCA di Chicago; i direttori erano agitati a causa della presenza di organi genitali su una delle nostre carte da parati (stiamo parlando di una BAMBO-LA e dunque non di veri genitali, quanto piuttosto di una superficie plastica piatta), volevano che li copriremo temendo di essere citati in giudizio. Ma noi ci rifiutammo e avemmo ragione. Nessuno li citò mai.

un'immagine dell'intervento presso Peres Projects Berlin, 2008. Courtesy Peres Projects, Berlino / Los Angeles

Volevamo presentare delle performance al MOT di Tokio ma non ce lo hanno permesso. Per creare l'ambiente ritualistico che amiamo, dobbiamo affrontare continuamente una serie di ostacoli. Le gallerie di solito ci concedono più libertà, ma ci sono altri limiti. Viviamo il rispetto imposto dallo spazio della galleria come un grosso limite. Ci rendiamo conto che rendere questi spazi così come noi li desideriamo costituisce una grande sfida. E capiamo anche come le folle non siano quel tipo di pubblico che vogliamo coinvolgere nei nostri eventi ritualistici. La massa è in genere fredda e misurata. Noi siamo capaci di fare questo alle inaugurazioni, di mescolare party, dj, vj, maschere, costumi, la nostra presenza e quella dei nostri collaboratori. È necessario avere istigatori. Ce ne rendiamo conto sempre di più e solo adesso siamo consapevoli dell'importanza della

nostra presenza in questi ambienti. Ma crediamo che anche altri possano assumere questo ruolo e dominare lo spazio – come abbiamo fatto lo scorso anno in occasione di una mostra alla John Connelly presents di New York, quando avevamo un'agenda ricca di performance, quattro volte alla settimana. Ma queste cose vivono anche di pubblicità, pubblicità per coinvolgere gente che non sia la massa. Per molti aspetti lo spazio artistico tradizionale è un fallimento, noi puntiamo alla creazione di un nuovo tipo di spazio. Uno spazio più democratico, più orientato alla community. Ecco perché recentemente abbiamo pensato a un qualcosa come un'organizzazione no-profit al fine di organizzare delle operazioni permanenti. Sebbene le inaugurazioni dei nostri progetti incarnino questo concetto, e particolarmente quella in Brasile alla Galeria Triângulo, la biennale di San Paolo ci ha spinto a portare questo tipo di energia nell'edizione del prossimo anno.

IG *Raccontateci qualcosa della vostra carta da parati, che cosa significa per voi?*

AVAF Le carte da parati sono solo uno dei nostri strumenti per coinvolgere l'osservatore in una esperienza concettuale/sensoriale. Abbiamo sempre visto le nostre porzioni di carta come un paesaggio, un'esplosione di tutte le nostre idee in un solo attimo, un tour attraverso le nostre menti. Un punto importante nei nostri progetti è la possibilità di creare uno spazio attraverso l'installazione, un luogo in cui poter offrire azioni e idee. Consideriamo l'installazione uno spazio di diversità e molteplicità. Le nostre carte da parati sono sempre concepite in relazione a un ambiente specifico e per questo motivo l'elemento architettonico si è fatto gradualmente sempre più presente nell'opera. Era naturale allora concepire uno spazio che avvolgesse lo spettatore e che fosse attivato dalla performance. Un processo attraverso il quale il rapporto fruitore/opera fosse in un certo senso alterato o addirittura ribaltato: anziché l'osservatore davanti alla parete, volevamo che la parete assorbisse letteralmente l'osservatore, e il modo più naturale per raggiungere tale obiettivo era quello di far acquisire all'opera la terza dimensione mancante, e cioè di pas-

the limitations are others. Yes we agree the imposed respect environment of a art gallery is a big obstacle for us. We realised that is a big challenge to make these spaces work in the way we want them to. We also realised that the art crowd is not necessarily the people we want to reach for these ritualistic events. The art crowd is very stiff and guarded. We've been able to do this in openings, in which we mix party, dj, vj, masks, costumes, our presence and our collaborators. It's necessary to have instigators. We've been realising this more and more and are aware now of the importance of our presence in this environments. But we also believe that other people can assume this role and take over the space – as we did in our show at John Connelly presents in New York last year, in which we had a full on schedule of performances 4 times a week. But these things need publicity too, publicity to reach out to other people that is not the art crowd. At many levels the traditional art space is a failure for this and we want to create a new space. A more democratic space, a space more oriented to a community. That's why we've been thinking recently of somehow becoming a non-profit organization and have a more permanent action and reach out so it's not so temporary. Usually, though the openings of our projects epitomize this essence, and specially the one in Brazil at Galeria Triangulo, it was very successful. The São Paulo Biennial approached us to bring in this kind of energy to this year's edition.

IG *Tell us a bit about your wallpaper. What does it represent for you?*

AVAF The wallpapers are one of our tools to involve the viewer in a conceptual/sensorial experi-

ence. We've always seen our wallpaper pieces as landscape, somehow the burst of all the ideas we are dealing with at a given moment, like a explosive tour through our brains. One important element for us in our projects is the possibility to create a space through installation, in which many layers of ideas and actions can be offered. We see the installation as a space of diversity and multiplicity. Our wallpapers were always conceived according to a space given to us and since the very beginning there has been some degree of public participation. Because the wallpapers were (are) always so related to a specific space, gradually architecture became more and more present in the work. It was just natural from that moment on, to provide a space that would envelop the viewer and be activated by it and/or performance. It is a process whereby the viewer/artwork relationship is in some way altered or even reversed: instead of a viewer looking at a wall, we wanted a wall literally absorbing the viewer – and the more obvious way to achieve this was for the picture to acquire its missing third dimension, i.e. to evolve from a two-dimension piece to a three-dimension entity. Either by "giving birth" to free-standing sculptures or by becoming a sculpture itself. A fourth dimension, time, is rendered for instance through inflated balloons that expire within days, through one-shot performances on the day of the opening, and of course through the fact that some pieces are destroyed after each show. Thoughts about architecture lead us closer to the viewer. The public needs to be the master of architecture and mould it according to their needs and dreams. Our increasing relationship with architecture also made avaf projects be even more ephemeral. A lot of

sare da opera bidimensionale a entità tridimensionale. Anche dando vita a singole sculture o divenendo essa stessa scultura. La quarta dimensione, il tempo, è resa ad esempio da palloncini che si sgonfiano in pochi giorni, da performance che hanno luogo esclusivamente il giorno dell'inaugurazione, e certamente dal fatto che le opere vengono distrutte alla fine di ogni mostra. I pensieri sull'architettura ci portano più vicino all'osservatore. Il pubblico desidera dominare l'architettura e orientarla secondo le proprie necessità e i propri desideri. L'intensificarsi del nostro rapporto con l'architettura ha reso i progetti degli avaf sempre più effimeri. Molte delle nostre installazioni vengono distrutte a conclusione della mostra. Ci interessa questa reminiscenza, questa memoria dello spazio.

IG Quali pratiche artistiche vi hanno influenzato?

AVAF Le ispirazioni variano di volta in volta e anche a seconda dei progetti a cui si lavora. Le influenze vanno e vengono. All'inizio gli avaf sono stati ispirati dal lavoro di Felix Gonzalez-Torres che per certi versi è sempre presente. Le sue idee secondo le quali tutta l'arte è politica, lo si voglia o no, fanno anche parte del nostro modo di pensare. La generosità del suo lavoro costituisce un altro aspetto molto importante per noi. Un altro influsso molto forte è quello di General Idea – estetiche e attività concettuali diverse. E anche, naturalmente, l'elemento comune a entrambi: la questione gay. Recentemente siamo stati attratti anche dal lavoro di Yayoi Kusama e di Archigram. Alcune opere di altri artisti ci ispirano per contrasto rispetto a quello che facciamo, ad esempio la Minimal Art. Ma a dire il vero è spesso altro ad attrarci: la documentazione della vita notturna a New York negli anni '80 di Nelson Sullivan (compreso il Pyramid Club con Sister Dimension e Jayne County), immagini di contorsionisti, uomini sexy capelluti, i Cockettes, la transessualità, *Alternative Miss World* di Andrew Logan, Bernhard Wilhelm, la Central Park Dance Skater Association, la rivista "Domus", Coco (Ice-Ts girlfriend), le riviste "Smooth" e "Hair To Stay", la realizzazione di siti, le immagini della bomba atomica, il carnevale a Rio negli anni '70, diversi film (*Giulietta degli*

Spiriti di Fellini, *Chinese Roulette* di Fassbinder, *Maladie Tropical* di Apichatpong Weerasethakul, *Hail the New Puritans* di Charles Atlas), e tanta musica (Sebastien Tellier, Cabaret Voltaire, Black Devil Disco Club, Italo Disco, Os Mutantes, etc)

IG Parliamo del vostro rapporto con la musica...

AVAF Affrontiamo l'ideazione delle nostre installazioni e anche quella della stessa carta da parati in modo simile alla musica. Secondo noi la musica è il mezzo quasi ideale per catturare l'osservatore e trasmettere idee. Invidiamo il potere della musica. Il modo in cui ci rapportiamo alle installazioni è secondo noi simile a quello della musica. La musica coinvolge la gente a livello viscerale. Suscita reazioni immediate. Anche il corpo può trasmettere musica (come nel caso dell'*Handphone Table project* del 1997 di Laurie Anderson). La musica usa il corpo come strumento delle sue manifestazioni, si materializza attraverso esso. Questo legame tra sfera corporea e sensoriale ci interessa molto. La musica è

anche universale e facilmente trasmissibile e condivisibile. Essa cambia le vite della gente. In questo senso il rapporto tra elementi astratti e figurativi è come comporre una canzone: un elemento viene arricchito, contraddetto, accentuato, nascosto, giustapposto e contrastato dall'altro. Ma noi crediamo nella percezione astratta dell'opera, anche quando questa ha a che fare con elementi figurativi, il che è anche connesso alla percezione musicale. C'è una assimilazione/comprendimento della musica (è eterea, non è un oggetto) che è universale, qualcosa di simile a quello che vogliamo ottenere attraverso le immagini astratte e figurative. Ciò potrebbe essere paragonato a una crescita attraverso la musica internazionale e non attraverso la lirica e le parole che diventano pura melodia.

un'immagine dell'intervento presso la Galleria Civica di Trento, 2008. Foto Ugo Muñoz. Courtesy Ernesto Esposito e Galleria Civica di Trento



our installations are simply destroyed after the show comes down. And we are really interested in this reminiscence, this memory of space.

IG Which artistic practices have influenced you?

AVAF Inspirations vary from time to time and also according to different projects we are involved. Influences come and go. Avaf's very beginning was tinted by Felix Gonzalez-Torres's work which in many ways is still present. His belief that all art is political either when you intend it to be or not is part of our way of thinking as well. The generosity of his work is another aspect that is very important for us. Another very strong artist influence is General Idea. The varied aesthetics and conceptual activities. Also of course, true for both Torres and GI: the gay subject. Recently we became interested in Yayoi Kusama's and Archigram's works also. Some other people's art work can actually be inspiring by absolute contrast with what we do, like we look a lot at Minimal Art for instance. But to tell you the truth, we usually feel more inspired by other things rather than artists' works: Nelson Sullivan's documentation of New York night life on the 80s (including the Pyramid Club with Sister Dimension and Jayne County), contemporary vogue balls, pictures of contortionists, hairy sexy men, the Cockettes, transsexualism, Andrew Logan's *Alternative Miss World* events, Bernhard Wilhelm, the Central Park Dance Skater Association, "Domus" architecture magazine, "Coco" (Ice-Ts girlfriend), "Smooth" and "Hair To Stay" magazines, construction sites, atomic bomb images, carnival ball in Rio in the 70s, many movies (Fellini's *Giulietta degli*

Weerasethakul's *Maladie Tropical*; Charles Atlas' *Hail the New Puritans*), and a lot of music (Sebastien Tellier, Cabaret Voltaire, Black Devil Disco Club, Italo Disco, Os Mutantes, etc)

IG Let's speak a bit about your relationship with music?

AVAF We approach the conception of our installations and also the conception of the wallpaper themselves in a similar way to music. Music in our opinion is the media that is the closest to perfection in terms of reaching the viewer and transmitting ideas. We envy music's power. The way we deal with our installations is in our point of view music-like. The way music reaches out to people is very corporeal. It entices immediate reaction. Your body can even transmit music (like Laurie Anderson's 1977 *Handphone Table project*). Music uses our bodies as an instrument of its manifestation, it personifies through our body. This link between the corporeal and sensorial realms interests us. Music is also universal and easily transmissible and shareable. Music changes people's lives. In this sense the relation between abstract and figurative elements are like composing a song, one element is enriched, contradicted, enhanced, hidden, juxtaposed, clashed by the other. But we do believe in the abstracted reception of the work even if we deal with figurative elements, which is also in our view related to music's reception. There's an abstract absorption/understanding of music (it is ethereal, it is not an object) that is universal and somehow we want to attain that with abstract and figurative images. That might be related with growing up with foreigner music and not understanding the lyrics, and the words then becoming pure melody.