

Da: *Sunshine & noir: art in L.A. 1960-1997*, a cura di L. Nittve e H. Crenzien, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea, 8 maggio - 23 agosto 1998; Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 16 maggio - 7 settembre 1997; Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 15 novembre 1997 - 1 febbraio 1998; Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 7 ottobre 1998 - 3 gennaio 1999), pp. 208-215.

Rumore di tele strappate

Russel Ferguson

C'è qualcosa, nella natura amorfa di Los Angeles, che spinge la gente a tentare di definirla, ma la città è sempre riuscita a sottrarsi con disinvoltura all'ammasso di cliché, false dicotomie e geremiadi che le vengono scaricati addosso. I disastrosi, ricorrenti cataclismi hanno effettivamente contribuito a diffondere una sensazione di precarietà. Se ne rendeva conto Nathanael West, negli anni Trenta, quando descriveva il crollo improvviso di uno studio cinematografico, fino a quel momento considerato immutabile elemento del paesaggio delle colline: "Il frastuono era spaventoso. Lo stridio agonizzante dei chiodi che fuoriuscivano dalle travi. Il rumore delle tele strappate simile al pianto di un bambino. Assi e travetti che si spezzavano come ossa sottili. L'intera collina si richiudeva su se stessa come un gigantesco ombrello".¹ La distruzione provocata da un insieme di cause naturali e umane rivive trent'anni dopo nelle parole di Joan Didion di fronte all'incendio di Watts: "Per giorni e giorni chi guidava sulla Harbor Freeway vedeva la città in fiamme, proprio come immaginavamo che un giorno sarebbe finita. Il clima di Los Angeles è un clima da catastrofe, da apocalisse".² Proprio ieri, dopo una sparatoria a nord di Hollywood, leggevo sul giornale che "noi pensiamo di essere civilizzati, ma venerdì L.A. sembrava lo spietato vecchio Selvaggio West", e che tale scenario "determina le nostre vite".³ A dispetto di tutto ciò, comunque, qui si fa arte da un sacco di tempo, e le tele strappate negli studi degli artisti non sempre fanno lo stesso rumore di bimbi piagnucolanti.

L'arte che si fa oggi a Los Angeles è eccitante e appagante come quella di qualunque altro posto al mondo, ed ha una storia ricca ed eccentrica, oggetto ormai di un vasto riconoscimento internazionale. L'arte losangelina ha già visto momenti simili, ma il periodo attuale, inaugurato probabilmente dalla mostra *Helter Skelter* di Paul Schimmel al Museum of Contemporary Art nel 1992, dimostra vitalità e profondità superiori al passato.

Tale considerazione alimenta non solo il desiderio di definire l'arte di L.A., ma anche il timore che le sue qualità assolutamente uniche vengano sommerse in un generico universo artistico internazionale. Il fatto è che ovunque ci si aspetta che gli artisti siano sempre in movimento, desiderosi di viaggiare e disposti a muoversi da una città all'altra a seconda delle richieste. Già succede spesso che i giovani artisti, parlando della loro prossima mostra, nominino Berlino o Tokyo, oltre a Los Angeles, o persino New York, *bête noire* della scena artistica losangelina fino a non molto tempo fa. I giovani artisti losangelini escono oggi dalla scuola d'arte con la preparazione sufficiente per lanciarsi nel circuito globale dell'arte, di cui L.A. è solo uno dei molti centri. Tale globalizzazione ha i suoi effetti sull'arte che si produce qui, e non mancano significativi punti di contatto non solo tra i diversi artisti losangelini, ma tra loro e gli artisti europei o newyorchesi. Il che è un bene. Anche altre città promuovono variegate e fiorenti culture artistiche i cui esponenti

non sono più chiusi nei ristretti confini delle scuole locali o nazionali.

Il legittimo desiderio di riconoscere e custodire ciò che rende unica l'arte losangelina e la sua storia non dovrebbe portare alla difesa dell'"Arte di Los Angeles" come fosse un fiore di serra che ha bisogno di essere protetto dalla furia degli elementi. Come ha scritto Christopher Knight, "usate incautamente, locuzioni aggettivate quali arte locale, o persino arte losangelina e californiana possono essere dannose... il campanilismo è provinciale".⁴ Tuttavia, *Sunshine & Noir* dimostra certamente che negli ultimi quarant'anni a Los Angeles la produzione artistica è stata straordinariamente ricca. A onor del vero, si sarebbe potuto aggiungere molto altro, spazio permettendo. Gli artisti di colore sono sorprendentemente sottorappresentati, come nel resto del mondo artistico ufficiale, sebbene la varietà razziale e etnica sia notoriamente un tratto caratteristico della città. Watts è stata un vivacissimo centro di produzione artistica fin dagli anni Sessanta, non soltanto un luogo che si può veder bruciare dalla Harbor Freeway.

Non c'è dubbio che il fattore determinante nel robusto sviluppo dell'arte losangelina sia stato, fin dagli inizi, la concentrazione di scuole d'arte fra le migliori del paese. In netto contrasto con New York, l'insegnamento è da sempre parte integrante dell'attività degli artisti a Los Angeles. Michael Asher, John Baldessari, Chris Burden e Robert Irwin hanno avuto un forte ascendente sia come insegnanti che come artisti, mentre gli studenti di oggi hanno occasione di lavorare, fra gli altri, con Lyle Ashton Harris, Mike Kelley, Mary Kelley, Thomas Lawson, Daniel Martinez, Charles Ray, Nancy Rubins, Allan Sekula, James Welling e Bruce Yonemoto, tutti insegnanti di professione.

Non meno importante è il fatto che la vitalità delle scuole d'arte offra anche opportunità di insegnamento ai giovani artisti appena diplomati, mentre i loro colleghi di altre città sono costretti a pagarsi l'affitto con lavori precari del tutto estranei alla loro professione. C'è poi un flusso costante di artisti di passaggio. Il che significa che queste scuole adempiono a una duplice funzione: vi insegnano artisti che contemporaneamente realizzano qui le loro opere migliori e alimentano una fila sempre folta di giovani di talento legati alla realtà scolastica. Il che significa anche che il classico artista "emergente" è verosimilmente più giovane a Los Angeles che a New York, tanto per fare un esempio. Artisti come Sharon Lockhart, Jennifer Pastor, Pae White e T.J. Wilcox cominciarono ad acquistare notorietà quando erano ancora studenti, e non è affatto insolito che ragazzi prossimi al diploma abbiano già una buona esperienza in fatto di mostre. A ciò si aggiunga che la disponibilità di spazi di lavoro relativamente accessibili e l'esistenza di una comunità artistica attiva e sicura di sé trattiene qui i neodiplomati che un tempo puntavano dritti su New York. Dall'inizio degli anni Ottanta essi tendenzialmente restano qui.

È quindi possibile scorgere linee di continuità attraverso le generazioni, anche se tali linee si intrecciano profondamente con le reti internazionali che hanno sempre legato L.A. ad altre città. È vero poi che L.A., così priva di attaccamento alla propria storia, è sempre pronta a rinnovare se stessa e la propria immagine. Seppure con una certa trepidazione tenterò dunque di esaminare i modi in cui alcune tradizioni o temi ricorrenti si mantengono nell'odierna L.A.

Direi che la luminosità, il *sunshine*, si può dare tranquillamente per scontata. Forse solo uno che veniva dalla lugubre Bradford poteva dipingere le sessanta mirabili piscine di David Hockney nonché gli irrigatori per tappeti erbosi. Dopo un simile esempio, a quanto pare, solo pochi hanno sentito il bisogno di seguirne le orme. Con l'eccezione forse di Catherine Opie, i cui eleganti ritratti stilizzati e i composti paesaggi conservano qualcosa del senso che aveva L.A. per Hockney, quello di un luogo dove chiunque può ricominciare tutto daccapo. Questo aspetto quasi utopico di L.A. è riconoscibile, anche se in misura minore, nell'incredibile sensazione di abbondanza della scultura di Jennifer Pastor, o nei territori mediati dai video di Diana Thater. Ma c'è una tradizione sunshine

anche in senso più ampio, un trascendentalismo generato fin dalle origini dalla semplice fede nelle virtù del clima, l'altra faccia dell'apocalisse. "Nessun altro aspetto della California del Sud ha attirato l'attenzione più del suo leggendario attaccamento ai culti e alle sette", scriveva Carey McWilliams nel 1946, e aggiungeva, "Si è sempre voluto vedere nel clima la causa di questa aberrante tendenza".⁵ Senza voler etichettare nessun artista come appartenente a una setta, si può riconoscere nell'arte di LA. una tendenza consolidata (e ben lontana da ogni sentimentalismo) a ricercare un'elevazione quasi mistica del senso della percezione. Questa mostra propone un percorso rappresentativo di tale tradizione, da John McLaughlin, passando per John McCracken, a Robert Irwin, James Turrell e Doug Wheeler. Un orientamento affine è lo stile pulito, quasi-funzionale di Larry Beli o Craig Kauffman.

Mentre la maggior parte di questi artisti continuano a confrontarsi con temi di indubbio valore, anche molti artisti della generazione successiva si sono confrontati con il problema della purezza, con le sue molte implicazioni problematiche. Il suo opposto, l'impurità, è insorta, rivendicando altrettanta forza espressiva, anche tra artisti tuttora profondamente coinvolti nell'autorevole tradizione losangelina del *light and space*.

Di fronte all'opera di Thater, spesso situata in uno spazio alterato da gel rossi, verdi e blu applicati alle finestre, la percezione stessa viene subordinata al flusso continuo di immagini video. Ci sono luce e spazio, ma quanto alla natura, essa è solo un'ipotesi. La retorica della purezza viene contaminata alla fonte, e non lascia che un incerto residuo. E se, a partire da McLaughlin, attraverso Beli fino ad arrivare a Jim Isermann, è possibile attestare un crescente interesse per quella che chiamerei geometria, c'è tuttavia un enorme divario di sensibilità tra la tavolozza severa e tenue di McLaughlin e le combinazioni eccessive dei colori sintetici di Isermann, ulteriormente compromessi (o potenziati) dal suo entusiastico abbraccio di ciò che è funzionalmente decorativo, il tappeto tessuto accanto alla pittura. Ma Isermann non è beffardo o parodistico. Entrambi questi registri restano infrequenti a Los Angeles. La sua opera trasmette invece una fede sincera in un ideale di nitidezza anche negli ambiti più ignobili della cultura commerciale. L'attrazione di Isermann per il design e la decorazione d'interni è oggi condivisa da un certo numero di giovani artisti tra i più dotati a Los Angeles, tra i quali mi preme ricordare soprattutto Jorge Pardo e Pae White, che hanno saputo integrare elementi di design nella loro pratica artistica senza tuttavia cadere nel kitsch o nel nostalgico.

La California è sempre stato un paese assolato, ma il *noir* è venuto da Berlino, grazie al talento di esuli come Fritz Lang, Robert Siodmak e Billy Wilder. Ed è rimasto. Tra i giovani, l'artista più direttamente attratto da questa tradizione è senza dubbio Raymond Pettibon, che in molti dei suoi disegni conserva l'atmosfera delle notti di pioggia, delle strade deserte, del bagliore improvviso dei fari. Ma Pettibon non è un nostalgico. Il suo mondo è anche quello della Los Angeles odierna, e se nelle sue opere le ombre scendono ancora ad incupire le stanze da quattro soldi di single malinconici, anche i surfisti e perfino il sole possono assumere toni scuri, inquietanti.

La combinazione di testo e disegno lo qualificano chiaramente come un artista dalla sensibilità profondamente letteraria. In una città in cui si ha talvolta l'impressione che una persona su due sia uno scrittore (di sceneggiature), e tuttavia non ha nulla che richiami la cultura letteraria newyorchese o europea, può sembrare strano che l'arte losangelina rechi tracce così numerose della scrittura di fiction. O forse si potrebbe pensare che quanto resta della letteratura abbia trovato rifugio nell'arte. *The Picture of Dorian Gray (Il ritratto di Dorian Gray)*, uno dei primi capolavori di Allen Ruppersberg (1974), è un'opera letteraria a tutti gli effetti: l'intero testo di Oscar Wilde trascritto su una serie di venti tele. È un lavoro che rivela aspetti di ossessività, un bisogno compulsivo di riempire lo spazio, cosa che ricorre non solo negli innumerevoli disegni di Pettibon

ma anche in Mike Kelley e, senza i testi, in Jason Rhoades. La pulsione più strettamente letteraria dell'arte di Ruppertsberg ha continuato a manifestarsi nelle sue pile di libri immaginari: fondi di magazzino che hanno saltato le tappe della pubblicazione, della vendita e, in primo luogo, della scrittura. Ancora più caustici i suoi ultimi disegni, perfette riproduzioni dei frontespizi di copertine di libri di seconda mano, con tanto di annotazioni: dediche d'amore, liste della spesa, semplici nomi. Si tratta di libri fuori circolazione e Ruppertsberg ne restaura in parte la forma, proprio mentre il loro contenuto svanisce.

Parecchi giovanissimi artisti hanno continuato a lavorare con testi, di fiction e non. Frances Stark condivide con Ruppertsberg il gusto per il frammento letterario. I suoi brandelli di testo, talora ridotti a singole lettere, fanno uso dell'antiquata tecnica della carta carbone, ottenendo effetti di fragilità che spesso rasenta l'evanescenza. Gli elegiaci collage di Richard Hawkins, omaggi alla bellezza di giovani uomini, filtrano il culto hollywoodiano del fan attraverso una sofisticata consapevolezza fin-de-siècle mutuata da Proust, des Esseintes e Montesquieu. Jim Shaw, nelle sue serie di lavori onirici, combina testo e disegno in un'inedita forma di autobiografia. Di tutti gli artisti losangelini, Larry Johnson è quello che ha l'approccio sicuro al linguaggio. Spesso gli bastano poche parole o un'unica frase, a volte molto di più, per attirare chi guarda nel suo mondo di intellettuali gay progressisti e vestiti Hugo Boss. Johnson torna di continuo al cieco ottimismo e alla tenue eleganza dei tempi di Camelot, contrapponendoli all'odierno disincanto, e resta uno dei pochi artisti a L.A. la cui opera ha un deciso taglio di classe, filtrato in questo caso da un'incontaminata sensibilità *camp*.

Ma come ebbe a dire una volta: "Non sono stato io a dare alla mia società il nome di un musical di successo di Broadway".⁶ Se la sua arte può talvolta apparire melanconica, non è mai fragile o esitante, e le sue ektachrome dai colori saturi danno una frizzante pennellata "alle sue parole realisticamente filosofiche, causticamente ciniche, a volte spiritose".⁷ La tecnica di Johnson, lucida, basata sull'uso della pellicola da cartoon, potrebbe sembrare la quintessenza di Hollywood, e il suo gusto mordace la quintessenza del *noir*, facendo di lui, suppongo, un artista tipicamente losangelino, ma il suo spirito elegante, e la caratteristica spossatezza dei toni ne fanno un artista del tutto anomalo. A Los Angeles l'ironia può essere usata impunemente, perché di rado la si riconosce come tale.

In parte proprio perché usa il linguaggio, Johnson è stato definito concettuale, appellativo che a L.A., come ovunque, è di solito accompagnato da aggettivi come arido, accademico e noioso. Il termine "concettuale" è stato effettivamente utilizzato per bacchettare giovani artisti assai diversi tra loro come Cindy Bernard, Martin Kersel, Sharon Lockhart, T. Kelly Mason, Jorge Pardo e Diana Thater. Se alcuni di loro sono indubbiamente concettuali, e altri forse non lo sono, tutti fanno un tipo di arte che aspira tanto al piacere visivo quanto all'elaborazione di un sistema di idee. Rimane un mistero il motivo per cui artisti che riflettono profondamente sul proprio lavoro debbano suscitare tanta ostilità. Forse che i pittori non pensano?

In ogni caso, Los Angeles ha una robusta e personalissima tradizione di tele strappate (e bruciate), tradizione di Arte Concettuale che risale almeno agli anni Sessanta - con Michael Asher, John Baldessari, Bruce Nauman e Edward Ruscha - e non ha mai perso vigore. Il primo concettualismo losangelino si è avvicinato a volte al Pop, specie nei quadri di Ruscha, ed ha avuto fin dall'inizio un tocco assai più leggero rispetto a quello newyorchese, spesso ricorrendo a un umorismo caustico che andava di pari passo con elaborate idee estetiche. Vale la pena di notare che mentre questo approccio passò quasi inavvertito a New York, ebbe in Europa i suoi omologhi in Marcel Broodthaers, ad esempio, o Bas Jan Ader. Andando a ritroso nel tempo fino al 1963, alla memorabile retrospettiva di Duchamp allestita da Walter Hopps a Pasadena, si potrebbe forse

ripercorrere l'itinerario di questo tipo di sensibilità.

Un tema costante dell'arte concettuale losangelina è stato l'interesse per elaborati sistemi di classificazione, destinati a fallire o crollare per la loro stessa pesantezza e complessità. L'antecedente storico di questo tipo di approccio è l'opera-libro di Ruscha. La combinazione di arbitrio e cura ossessiva, in libri d'artista come *Various Small Fires and Milk (Svariati piccoli fuochi e latte)*, 1964, *Every Building on the Sunset Strip (Tutti i palazzi di Sunset Strip)*, 1966, o *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles (Trentaquattro aree parcheggio a Los Angeles)*, 1967, ha avuto un'enorme influenza. La si ritrova ad esempio nel programma quasi enciclopedico di Christopher Williams, e negli elaborati sistemi manipolati da Stephen Prina. I lavori sottili, sofisticati e davvero molto belli di Williams e Prina sono stati accolti assai meglio in Europa che a Los Angeles, dove peraltro entrambi gli artisti sono figure influenti come insegnanti.

Un'attrazione analoga, seppure diversa, per i sistemi di ripetizione e scomposizione la si trova nella serie di fotografie di modelli edilizi di Judy Fiskin, e nel crescente interesse di Charles Gaines per la mappatura congiunta di diversi insiemi di informazioni visive. Tra gli artisti dell'ultima generazione impegnati in questo tipo di ricerca si potrebbero includere anche Isermann, nel momento in cui le sue astrazioni geometriche passano dalla pittura alla vernice, o Rhoades, nel momento in cui la sua estetica di uomo tutto fare precipita nel caos totale.

Per Rhoades, la catastrofe implicita nell'inizio stesso di determinati sistemi complessi si ataglia perfettamente a tradizioni diversissime, come quella della confusione, dell'*assemblage* e dell'eccesso da cui pure attinge. Se da un lato la sua opera rivela uno sviluppo delle tecniche d'*assemblage* di cui erano stati pionieri artisti losangelini come George Herms, Ed Kienholz e John Outterbridge, dall'altro mostra l'influenza del lavoro caotico di Paul McCarthy e Mike Kelley, basato sulla performance, ampiamente discussa in un altro saggio di questo volume. Le installazioni scomposte di Rhoades mescolano un'ossessiva attenzione per il dettaglio e un senso di disperazione crescente e pervasivo. Il fascino del disordine e della violenza si trovano anche in *Priss Room*, 1994-95, di Kim Dingle, esplosione terribile e spassosa di rabbia giovanile, nonché nelle titaniche accumulazioni di Nancy Rubins, calamità sospese e colte un attimo prima di schiantarsi al suolo.

Un caos più composto ed elegante lo si trova nella pittura straordinariamente sfarzosa di Lari Pittman. Pochi artisti nel mondo saprebbero realizzare con la sua stessa raffinata sicurezza un quadro delle dimensioni di *Like You (Come te)*, 1995, lungo più di otto metri. Pittman sembra compiacersi nell'aggiungere complessità a complessità finché sembra che il quadro non possa tollerarne altra. Il risultato, comunque, è uno sfarzo che appare intricato e composito, ma allo stesso tempo del tutto naturale. Il labirintico rococò di Pittman non intende essere una sfida nei confronti di altri pittori dentro e fuori Los Angeles, e in questo senso la sua opera serve a ricordare che qualsiasi tradizione L.A. abbia nutrito, esse hanno sempre agito assai liberamente, con innumerevoli smagliature nelle loro strutture. Naturalmente tutti gli artisti veramente interessanti sono in un certo senso inclassificabili, ma basta pensare all'opera di Wallace Berman, Chris Burden, Llyn Foulkes o Charles Ray per accorgersi di quanto ospitale sia stata L.A. verso talenti assolutamente eccentrici.

Mentre lo spazio a mia disposizione sta per esaurirsi, mi rendo conto, con un misto di dispiacere e divertimento, di quanti eccellenti artisti attivi oggi a Los Angeles non ho potuto trattare. Le ricercate, romantiche, spesso misteriose fotografie di Sharon Lockhart sono senza dubbio tra le opere più audaci del momento. Allan Sekula insiste nell'oltrepassare i limiti della tradizione documentaristica con foto polemiche, commoventi e concettualmente rigorose. La scultura primordiale di Margaret Honda è sempre interessante e sorprendente, e la pittura di Laura Owens e Monique Prieto vivace e stimolante. Lyle Ashton Harris sta mettendo alla prova se stesso e il suo

pubblico con nuovi lavori di forza straordinaria. Potrei continuare, ma non posso, rischierei altrimenti di far crollare questo delicato panorama sotto il peso dei nomi. Non c'è mostra che possa dar conto esaurientemente dell'odierna attività artistica losangelina, con tutta la sua vitalità e varietà. Per ora non rischiamo né apocalisse né entropia.

-
- 1 Nathaniel West, *The Day of the Locust*, New York, New Directions, 1962, p. 134.
 - 2 Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem*, New York, Dell, 1968, p. 65.
 - 3 Bill Boyarks, *A Violent Script That Defines Our Lives*, in "Los Angeles Times", Los Angeles, 1° marzo 1997, p. B 1.
 - 4 Knight, *Is L.A. a World-Class Art City?*, in *Last Chance for Eden*, Los Angeles, "Art Issues" Press, 1995, pp. 333, 335.
 - 5 Carey McWilliam, *An Island on the Land*, Santa Barbara, Peregrine Smith, 1973, pp. 249, 250.
 - 6 Cfr. David Rimanelli, Larry Johnson: *Highlights of Concentrated Camp*, in "Flash Art", n.155, Milano, novembre-dicembre 1990, p. 123.
 - 7 Cfr. Larry Johnson, *Untitled (Classically Tragic Story)* (*Senza titolo - Storia classicamente tragica*), 1991.