

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. 171-187.

## ***Cullando la barca della vita***

**Timothy Martin**

Lo scopo di questo saggio sembrava all'inizio apparentemente semplice: esaminare l'opera di Chris Burden, Mike Kelley e Paul McCarthy rispetto alla storia di ciò che chiamerò genericamente "performance"; seguire le tracce del loro influsso sugli artisti americani ed europei sia in veste di predecessori sia in veste di contemporanei; descrivere, infine, le correnti della West Coast e le loro contaminazioni, alla luce di un confronto con quelle della East Coast dal 1968 ai giorni nostri. Evidentemente è impossibile parlare di tutto questo in un articolo senza cadere in grossolane generalizzazioni o senza commettere macroscopiche omissioni. La sola Los Angeles, in particolare dalla metà degli anni Sessanta, è stata teatro di manifestazioni artistiche così coraggiose e polivalenti e così diverse fra loro da non poterle attribuire all'influenza di tre soli artisti, tanto meno se attivi in un unico campo artistico. Burden, Kelley e McCarthy sono senza dubbio personaggi importanti di quella storia, e alcune delle prime performance di Burden restano tra le più famose dell'epoca. Ma la cosa forse più interessante è che questi artisti sono in un certo senso sopravvissuti all'etichetta di artisti della performance. A chi, negli ambienti losangelini della performance, si domandi *perché proprio questi tre?* mi verrebbe da rispondere cinicamente che *hanno avuto il buon senso di smettere*. Il fatto è che, a differenza di molti artisti della performance, non si sono lasciati intrappolare dal loro lavoro, sono invece diventati figure di spicco del mondo artistico nel suo complesso, quello che la storia ci insegna a non confondere con il limbo transitorio e movimentato che viene in mente appena si pronuncia la parola "performance".

Per l'universo artistico propriamente inteso - ad esempio i musei - la performance in quanto tale è sempre storica. Essa esiste dentro e intorno al reale materiale esibibile degli oggetti artistici come una storia di colore locale, anche quando quegli oggetti ne derivano direttamente. Il che, del resto, non è imposto alla performance solo dalla museologia, dal mercato dell'arte o dalla sua natura di arte provvisoria. Se è vero che talora la performance ha espressamente cercato di de-oggettificare l'arte, è anche vero che ha perseguito, e in misura crescente, strategie di ri-oggettificazione, attraverso l'uso della fotografia o della documentazione filmica, la ri-presentazione dei suoi reperti o la ri-materializzazione in forme nuove di scultura. La performance si è spesso orientata verso un processo di auto-storicizzazione, il che senza dubbio ha recentemente segnato una svolta. La documentazione fotografica altamente selettiva, e spesso organizzata, che Yves Klein e Piero Manzoni ci hanno lasciato delle loro azioni era già una forma avanzata di questa procedura di storicizzazione. Il documento fotografico non era più un'integrazione bensì un nuovo punto di partenza, un'arte nuova. Per converso, le *Anthropométries* di Klein e le prime azioni di Hermann Nitsch acquisirono definitivamente lo status di reperti della performance; conservavano, tra altre qualità, una temporalità duale del tutto diversa da quella di altri Action Painting. Quanto alla scuola newyorchese, l'autorevole libro di Allan Kaprow *Assemblage, Environments & Happenings* (1966),

rafforzò il legame dell'happening con l'Action Painting, come venne definita dal critico Harold Rosenberg. Quando Kaprow collocò in copertina una fotografia di Jackson Pollock in azione su una tela, il messaggio era chiaro: se l'oggetto era nell'azione, l'azione poteva essere *nell'oggetto*. Così, a partire dalla metà degli anni Sessanta, persino le opere statiche di artisti dell'happening quali Claes Oldenburg, Jim Dine e Red Grooms potevano essere considerate diversamente, o potenzialmente, performative. Lo spirito cinetico in quanto tale, come si trova nelle sculture di Jean Tinguely, non era più un prerequisito, né dichiarava una diretta affiliazione dell'artista con la performance o l'Action Painting. Alla fine del decennio, l'aspetto performativo della scultura minimalista solo una tra le tante forme di Minimalismo performativo, con musica, teatro, danza - si era consolidato a tal punto che il famoso attacco di Michael Fried sulla sua vacua "teatralità" venne percepito da molti come un definitivo congedo da ogni genere di performance.<sup>2</sup>

Se tempo storico e tempo reale, oggettività e rappresentazione, allusione e presenza fisica sembrano aspetti incommensurabili delle arti in genere, basta visitare una delle recenti retrospettive museali dedicate alla performance per rendersi conto di quanto profondamente siffatta incommensurabilità permei tutto, non escluse le manifestazioni più transitorie di performance. Si prenda, ad esempio, l'installazione di Burden *Hors limites: l'art e la vie 1952-1994 (Fuori dai limiti: arte e vita 1952-1994)* al Centre Pompidou di Parigi dove, in una stanza, c'è una scultura, *The Big Wheel (La grande ruota)* del 1979, in azione. In tempo reale come sempre, in modo più o meno perfetto, senza interruzioni. È tutto lì. Di tanto in tanto la motocicletta viene avviata per far girare l'imponente ruota, che per parecchie ore continua il suo moto, per poi rallentare a poco a poco fino ad arrestarsi. La scultura incarna dunque, in modo impersonale, i tratti caratteristici delle performance personali di Burden: potere, controllo, esecuzione di schemi predefiniti, e così via. Eppure, alla parete sono appese pagine di appunti di Burden con la documentazione delle sue precedenti performance. Cos'ha a che fare questa documentazione con una performance? Semplice, cattura l'immaginazione e nel contempo la distorce. Richiama eventi il cui pensiero ci seduce e che la ben nota reputazione di autenticità dell'artista ci incoraggia a immaginare. Ma, se si tratta di una performance, è del tutto diversa dall'evento cui si riferisce.

Anzi, la documentazione di Burden non ha lo scopo di condurti là, di evocare il luogo dell'esperienza del pubblico o della propria, bensì di attestare l'oggettività di un fatto. Consiste di solito in un breve testo descrittivo accompagnato da una fotografia o da un "reperto" scelto accuratamente, come i due chiodi esposti per *Trans-Fixed (Crocifisso)* del 1974, il cui testo diceva: "Dentro un angusto garage sulla Speedway Avenue, me ne stavo disteso con le braccia aperte sul tetto di una Volkswagen, la schiena appoggiata all'auto e i piedi sul paraurti posteriore. I chiodi passavano da parte a parte i palmi delle mie mani, conficcandosi nella carrozzeria. L'ingresso del garage restava aperto e l'auto veniva spinta per metà sulla strada. Urlando al posto mio, il motore veniva spinto alla massima velocità per due minuti, dopo di che l'auto veniva spenta e riportata dentro il garage. Infine veniva riabbassata la saracinesca". In genere Burden evitava l'uso di video o di documentari, anche in opere che utilizzavano tali mezzi, quali *TV Hijack (Dirottamento televisivo)* del 1972, in cui "dirottava" un programma televisivo puntando un coltello alla gola del suo intervistatore; o *Movie on the Way Down (Film al rovescio)* del 1973, in cui girava un film con una videocamera portatile, restando appeso a testa in giù e poi cadendo sul pavimento di una palestra; o *Velvet Water (Acqua di velluto)* del 1974, in cui cercava di "aspirare acqua" da un lavandino appena fuori del campo visivo, ma a portata di orecchio del pubblico presente, che poteva assistere alla scena attraverso una televisione a circuito chiuso. L'estetica della performance documentaria di Burden è più concettuale che teatrale; l'insieme testo-fotografia-oggetto è volutamente distaccato e piatto, più efficace come veicolo di idee che come rappresentazione di

eventi. Burden scoprì assai presto l'impossibilità di controllare il significato che le sue performance assumevano a posteriori, il disagio provocato da inesattezze e disinformazione. Comprese anche che l'esistenza interna di una performance e il suo significato per gli altri erano territori smisurati, che una performance aveva comunque una dimensione storica e di conseguenza diventava altro da sé, "nell'istante stesso in cui il lavoro è fatto... comincia a diventare un mito".<sup>3</sup> Limitando la sua documentazione ad alcuni fondamentali distinguo, ad *informazioni* piuttosto brusche, Burden riuscì se non altro a riformulare i fatti in modo semplice e mirato. Non c'è da farsi soverchie illusioni su un legame autenticamente trascendente tra performer e pubblico nella pratica di Burden, meno ancora nella sua opera di documentazione.

D'altra parte, nell'opera di Burden, performance e scultura sono sempre inscindibilmente unite. In parte perché condividono una certa veridicità di esistenza, cosicché per Burden *produzione mentale* e *febrile* non sono che due facce della stessa moneta. Per esempio, Burden vede il design e la fabbricazione del suo funzionante *B-Car (Auto-B)*, 1975, il suo primo grandioso progetto tecnologico, e *Shoot (Colpo di pistola)*, 1971, la sua performance più famosa, come opere legate a un filo comune: "Volevo che fossero realmente lì, in contrasto con la possibilità di alludervi. Mi piace il fatto che siano lì, in un certo senso, perché offrono alla società una gamma più ampia - fanno il mondo più pieno. Non so come spiegarlo esattamente, ma almeno da qualche parte nel mondo c'è una *B-Car*, e c'è qualcuno che si spara apposta per vedere che effetto fa".<sup>4</sup> Ciò non significa che le due cose si equivalgono in quanto "esistono realmente", ma semplicemente che nell'opera di Burden oggetto e soggetto, come e perché, sono sempre intrecciati.

*Shoot*, come si può senz'altro immaginare, aveva anche una dimensione del tutto privata: "Credo che un mucchio di gente abbia frainteso perché attribuiva i miei pezzi [violenti] al desiderio di stupire, o di attirare l'attenzione. In realtà quei pezzi erano davvero molto privati - spesso c'erano solo due o tre persone ad assistere, o addirittura solo quelli che mi davano una mano nell'allestimento. Dopo l'articolo di "Newsweek" e tutta la pubblicità che ne è derivata ho dovuto smettere di lavorarci perché non potevo continuare sotto i riflettori di una simile pubblicità... Per me era piuttosto un'esperienza mentale - vedere come me la sarei cavata sul piano psicologico - voglio dire, sapere che alle 7.30 entrerai in una stanza dove qualcuno ti sparerà. Preparavo la scena raccontandola a un gruppetto di persone, il che permetteva che si realizzasse. Era quasi come mettere in scena il destino, o qualcosa del genere, in modo perfettamente calcolato. La violenza non era poi così importante, era lì solo per alimentare tutta la reazione mentale".<sup>5</sup>

Ma ogni volta che Burden racconta aneddoti di una performance, è come se parlasse di una scultura. Alla domanda se *Shoot*, che fu realizzato in una galleria, avesse in qualche modo a che fare con lo spazio, l'artista rispose: "Non credo. Aveva a che fare con il tempo, era quasi istantaneo, e questa era la cosa che mi piaceva. Prima di accadere non esisteva. All'improvviso uno preme il grilletto e in una frazione di secondo realizzavo una scultura".<sup>6</sup> Tempo? Scultura? Una simile enfasi su questioni formali potrebbero stupire chi seguisse soltanto il mito di Burden, ma in realtà è completamente in armonia con il suo orientamento di artista e con quello di artisti cui era legato in quel periodo. Tom Marioni, per citarne uno, così descriveva *Shoot*: "È un'azione scultorea, non una rappresentazione teatrale. L'azione è diretta alla manipolazione della materia, non a un pubblico come a teatro. Sono in gioco la cinetica, la relazione oggettuale, la creazione di un segno grafico. Il pubblico è testimone di un evento in tempo reale, un evento che contiene tutti gli elementi della scultura tradizionale, con l'aggiunta della dimensione temporale".<sup>7</sup> Si potrebbe sorridere dell'apparente ingenuità di questa descrizione, ma ci dà il senso preciso del linguaggio formale delle prime opere di Burden. È vero che le sue tematiche tendono talora al brutale, all'esistenziale e al politico, ma il suo pensiero si mantiene sempre formale, persino oggettivo - nel senso che la sua attenzione è rivolta agli oggetti.

Avendo frequentato i corsi dell'università di California, a Irvine, dal 1969 al 1971, all'inizio l'opera di Burden fu fortemente influenzata dai Minimalisti californiani del *Light and Space* quali Robert Irwin e Larry Bell, e dal Minimalista/Concettuale newyorchese Robert Morris, che a quell'epoca insegnavano tutti in quella stessa università. Se le opere di Burden studente non erano che sculture minimaliste piuttosto convenzionali, presto passarono a un rapporto interattivo diretto con il corpo dei partecipanti. Una serie di opere senza titolo del 1970, più simili a esercitazioni isometriche che a sculture, invitava i partecipanti a restare in equilibrio su appositi supporti per completare l'opera. Sebbene ne avesse spiegato la funzione nel modo più semplice possibile, Burden notava che la gente tendeva a interpretarle come metafore di attività più che a prenderle alla lettera. Come per la scultura convenzionale, esse venivano viste come compiute in sé: estetiche e autonome. Poco dopo questa serie, nel 1971, l'artista accantonò completamente la questione dell'autonomia dell'oggetto scultoreo con la sua prima performance *Five Day Locker Piece (Rinchiuso in un armadietto per cinque giorni)*, per la quale si fece chiudere a chiave per cinque giorni nella parte centrale di un armadio metallico a scomparti (60 x 60 x 90 cm). Lo scomparto superiore conteneva un bottiglione d'acqua da 15 litri. Quello sottostante un bottiglione delle stesse dimensioni, vuoto, ed entrambi erano collegati a quello centrale da tubi nascosti. Quando Burden entrò nell'armadio, sapeva quanto tempo sarebbe durato il pezzo, ma non aveva idea di come sarebbe stata l'esperienza.

Nonostante la valenza personale e sociale, anche *Five Day Locker Piece* era palesemente una scultura. Gli armadietti accatastati in verticale evocavano, e in un certo senso parodiavano, le costruzioni di scatole vuote di artisti minimalisti come Donald Judd: la catasta diventava una sorta di organismo elementare, un canale alimentare di fluidi prima consumati e poi secreti. Anzi, quasi tutte le successive performance di Burden avrebbero avuto una qualità oggettivante piuttosto spiccata. Sebbene con l'uso del corpo dell'artista Burden mirasse a un'arte senza oggetti, il tratto distintivo della sua performance non era il libero fluire dei processi, bensì il loro assoluto controllo e limitazione, la perversa rioggettivazione del corpo performativo. I lavori relativi ai temi di sopravvivenza e durata sono stranamente gli esempi più spinti di tale oggettivazione, pur dipendendo dal corpo vivo e dalla prova di volontà come punti di riferimento. In *Bed Piece (Letto)*, 1972, ad esempio, mise in mostra se stesso restando a letto per ventidue giorni: "Non parlavo con nessuno. C'era una toilette portatile alla scrivania di fronte, dove mi precipitavo dopo l'orario di chiusura della galleria, ma per la maggior parte del tempo restavo a letto. Mi lasciavano del cibo, ma molto spesso non venivo nutrito affatto perché nella loro immaginazione ero diventato un oggetto... mi sentivo come un magnete repellente. La gente si avvicinava, arrivava a cinque metri dal letto e riuscivo a sentirla. C'era energia, circolazione di vera elettricità".<sup>8</sup>

*White Light/White Heat (Luce bianca/Calore bianco)*, del 1975, fu definito da Burden "un perfezionamento" di *Bed Piece*, anch'esso durava ventidue giorni, ma spingeva l'oggettivazione della presenza corporea in una direzione diametralmente opposta. Invece di restare disteso ben in vista sotto gli occhi di tutti, l'artista giaceva completamente fuori portata su una piattaforma triangolare alta più di tre metri, installata in un angolo della galleria. Ogni visitatore poteva vedere la piattaforma, costruita con precisione, dipinta di bianco e abilmente illuminata, in tutto e per tutto somigliante a una grande scultura minimalista. Mentre progettava il pezzo, l'artista ebbe occasione di dire: "Ho questa fantasia, non so quanto realizzabile, che qualcuno entri dalla strada, senza conoscermi, giusto per fare un giro in galleria, entri e a un certo punto veda la piattaforma e riesca a percepire che qualcosa non va... Dovrebbe esserci qualcosa che lo infastidisce".<sup>9</sup>

A posteriori, tuttavia, sottolinea assai di più l'aspetto plastico e ironico: "Speravo che molta gente si limitasse a pensare che si trattava di arte minimalista, entrasse e uscisse".<sup>10</sup> Invece di restare sulla piattaforma, Burden avrebbe potuto agevolmente spostarsi, abbandonare l'opera e nessun visitatore,

consapevole o meno della sua presenza lì sopra, avrebbe rilevato la differenza. Così, l'assenza di Burden era diventata un'eventualità in una performance circa la sua presenza. Il corpo, più che oggettualizzato, poteva essere sottinteso, ovvero concettualizzato. Dopo *White Light/White Heat*, l'"elettricità" tra Burden e il suo pubblico semplicemente aveva perso importanza, perciò l'artista ridusse via via le performance, investendo invece le sue energie negli oggetti e strutture che andava realizzando. È interessante notare che queste opere si facevano più tecnologiche: *B-Car*, *C.B.T.V.*; più imponenti: *The Big Wheel (La grande ruota)*, *Samson (Sansone)*, *Fist of Light (Colpo di luce)* e più apertamente geopolitiche: le numerose installazioni di modelli militari a partire da *C.B. Airforce*, 1980.

Se è vero che la sua carriera è stata enormemente influenzata dalla scultura minimalista, Burden ha anche rivendicato una precoce affinità con diversi esponenti dell'Arte Concettuale e della Performance Art, quali Tom Marioni, Terry Fox, William Wegman e Vito Acconci, nonché con gli artisti della *Lanci Art.11* La Los Angeles fine anni Sessanta e primi Settanta vedeva al lavoro un numero consistente di artisti originali come Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Fox e Wegman, impegnati in performance corporali, contemporaneamente ad altri performer più estroversi. L'opera di Burden, tuttavia, sembra sia stata influenzata solo indirettamente da questi artisti, e appare del tutto incompatibile con le tendenze di altri come Allan Kaprow. Kaprow, che era allora il più influente artista americano della performance, viveva in California dalla fine degli anni Sessanta lavorando ora da solo ora in collaborazione con piccoli gruppi sempre più attenti a forme di "non-arte" e agli eventi legati alla quotidianità. Orientamento questo che manifestamente interessava poco Burden. Quanto agli scenari della contemporanea performance europea, le informazioni erano piuttosto sporadiche e limitate a occasionali articoli su alcune riviste internazionali. Sulla stampa americana erano affiorate alcune notizie in merito al simposio londinese *Destruction in Art* (1966). Circolavano notizie incontrollate sul Wiener Aktionismus - e un mucchio di dicerie, come la spregevole montatura del critico Robert Hughes su Rudolf Schvartzkogler, che a suo dire si era ucciso smembrandosi pezzo a pezzo - e resoconti più attendibili sulla performance di Fluxus, per via della sua presenza a New York. Ma, fatta eccezione per alcuni libri come *Assemblage* di Kaprow, bisogna attendere i primi anni Settanta per trovare un numero significativo di repertori in lingua inglese della performance contemporanea europea. Proprio per questa ragione Burden conobbe assai tardi, quando già aveva prodotto i suoi lavori più maturi, le opere europee più violente o autolesioniste - quelle di Gunter Brüs, Marina Abramovic, Gina Pane e persino i "colpi di pistola" di Niki de Saint Phalle - che si sarebbe indotti ad associare alle sue performance .

Il fatto che le nozioni di Burden di performance e scultura fossero fondamentalmente in contrasto con il temperamento di Kaprow, così disposto alla collaborazione e all'interazione, prova quanto in California, intorno al 1970, la concezione arte/vita fosse ormai stratificata, trasformata. Si poteva ancora citare l'insegnamento di John Cage senza correre il rischio di un conflitto sostanziale con gli orientamenti di fondo di Kaprow: "Dove altre forme di musica e danza generalmente tentano di "dire" qualcosa, questo teatro... si può dire che affermi la vita, per iniziare un pubblico non al mondo specialistico dell'arte, ma al mondo aperto e imprevedibilmente mutevole dell'esistenza quotidiana".<sup>12</sup> Ma nel 1970 questo roseo tema si era già frantumato in numerosi sottotemi e generi, ed era morto e sepolto a tutti gli effetti. Negli anni Sessanta c'era stata una forte politicizzazione grazie al movimento hippie e alle diverse forme di rivendicazione femminista, che per buona parte del decennio successivo furono probabilmente il modello dominante della performance losangelina. Del resto né gli happening, che non possono essere dissociati dalla figura di Kaprow, né l'Action Painting in genere hanno mai goduto di una presenza forte sulla West Coast, erano fenomeni newyorchesi. In California, l'incarnazione della concezione arte/vita si ha nella Beat generation, con

la sua enfasi posta a scrittura e musica. L'equi valente West Coast più vicino ai fenomeni newyorchesi va ricercato nella danza, come dimostra la Dancer's Workshop Company di San Francisco, guidata da Ann Halprin, le cui convinzioni sono affini a quelle di Cage e Kaprow: "Mi interessa un teatro in cui tutto viene sperimentato come se fosse la prima volta, un teatro del rischio, della spontaneità, dell'esibizione e dell'intensità. Voglio una collaborazione tra pubblico e performer... Sono tornata alle origini ritualistiche dell'arte intesa come elevata espressione di vita. Desidero amplificare ogni genere di percezione, partecipare ad eventi di suprema autenticità, coinvolgere la gente nel proprio ambiente acciocché la vita sia interamente vissuta".<sup>13</sup> Dalla fine degli anni Cinquanta, Halprin collaborò con parecchi artisti, musicisti come Terry Riley e La Monte Young, ballerini come Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton che ancora nei primi anni Sessanta erano l'anima del Judson Dance Group di New York. Il loro lavoro laggiù fu decisivo nella definizione di danza minimalista, che a sua volta ebbe un forte ascendente estetico sull'arte e la performance nel corso degli anni Sessanta e Settanta, Postminimalismo e Arte Concettuale inclusi.

Così, nelle diverse forme del Minimalismo, la concezione arte/vita si era trasformata in un riconoscibile "stile alto" dell'avanguardia, mantenendo un incancellabile legame con pratiche riduttive ed estetiche che non avevano niente a che fare con la nozione di vita quotidiana. Molti artisti della performance consideravano il Minimalismo troppo incontaminato e depurato, e Kaprow troppo altruisticamente socievole, per rappresentare tutte le potenzialità della performance. Le azioni di Burden oltrepassavano chiaramente i confini dell'impegno sociale e della collaborazione col pubblico. Così pure quelle di Paul McCarthy, che resisteva ad ogni tendenza purificatrice: semplicemente non era possibile fare questa sperimentazione in modo "pulito". I gruppi europei, in particolare il Wiener Aktionismus, hanno senza dubbio maggiori affinità con la pratica di McCarthy, sebbene non sempre così nette come può inizialmente sembrare. Per fare un esempio, nell'opera di McCarthy c'è un deciso elemento pop spesso trascurato, che gli conferisce una distinta personalità losangelina. A parte le varie forme della astrazione, Los Angeles era passata direttamente dalla concezione arte/vita della Beat generation a quelle della Pop Art, che all'epoca trovava più accoglienza qui che in altre capitali dell'arte.<sup>14</sup> C'è un filo piuttosto attorcigliato ma ininterrotto che unisce artisti come Ed Kienholz, Wallace Berman, George Herms e Ed Ruscha, al di là delle loro diverse concezioni estetiche. Ci si imbatte, in varie guise, in una strana forma di esistenzialismo consumista, una fusione di toni che alternano solarità e ombre. Questo filo ritorto - che per qualche ragione è stato storicamente più visibile per gli europei che per i newyorchesi<sup>15</sup> va esteso anche alla pratica di McCarthy, se vogliamo vederlo nella giusta prospettiva.

Mentre Burden aveva avuto un interesse solo passeggero per Klein, Manzoni e la performance europea degli anni Sessanta, Paul McCarthy vi si soffermò significativamente più a lungo. *Salto nel vuoto*, realizzata da Klein nel 1963, catturò talmente la sua immaginazione quando gli venne descritta per la prima volta, che decise di dedicare a Klein una performance (o *dumb parody*, una muta parodia, come la chiama lui) senza aver mai visto neppure una sua fotografia. *Sudden Leap* (*Salto improvviso*), 1968, fu una delle sue prime performance. Frequentava ancora il San Francisco Art Institute, dove realizzò anche una serie di dipinti neri realizzati col fuoco. La sua interpretazione del salto fu comunque letterale, giacché solo più tardi avrebbe scoperto che il gesto istrionico di Klein era una contraffazione. In *Sudden Leap* e *Too Steep, Too Fast* (*Troppo ripido, troppo veloce*), del 1969, dove correva in discesa fino a perdere il controllo e cadere, mettere a repentaglio la propria vita era per McCarthy qualcosa di reale e non finalizzato alla realizzazione di un "documento" fotografico. L'enfasi su letteralità e svolgimento effettivo dell'azione, già presente nei suoi primi dipinti e ambientazioni, fu ribadita nel 1969 dalla sua partecipazione a un seminario sulla performance tenuto da Allan Kaprow, di cui conosceva il lavoro. In un'altra delle sue prime azioni,

McCarthy emulava i pezzi distruzionisti di Ralph Ortiz - ben noto fin dal *Destruction in Art Symposium (Convegno sulla distruzione nell'arte)* di Londra e anche per aver ispirato la demolizione del palcoscenico degli Who - distruggendo un intero palcoscenico, arredi compresi. Ma distruzione e rischio personale caratterizzarono solo la fase iniziale dell'attività di McCarthy, presto sostituiti da quelli che lui ha definito *loose processes*, procedure fluide. Fluide in una doppia accezione: metaforica, riferita alle procedure produttive ed esplorative del l'artista, e letterale, per indicare le sostanze liquide che usava ormai in misura crescente. Le procedure fluide di McCarthy furono dapprima assai contenute e modeste rispetto agli esiti successivi. Un primo esempio pittorico sarebbe stato *Painting Face Down (Dipingere a faccia in giù)*, 1972, che lo stesso McCarthy così descrive pedestremente: "Mi sono disteso sul pavimento. Davanti a me tenevo un secchio di vernice bianca. Ho dipinto il pavimento usando la parte frontale del mio corpo, viso e dorso. Ho tracciato una striscia bianca lunga trenta piedi, della stessa lunghezza della stanza".<sup>16</sup>

A parte un numero esiguo di performance dal vivo, comprese quelle summenzionate, la maggior parte dell'opera di McCarthy prima del 1974, consisteva di performance fatte unicamente per la videocamera e in assenza di pubblico. In una trentina di ore di videotape di quel periodo, McCarthy escogitava varie strategie di azione corporea e metodi di ripresa che si ritroveranno nelle sue performance più elaborate. Alcune erano semplici e isolate rispetto alla camera/spettatore, come *Thirty-Minute Reel (Nastro di trenta minuti)*, 1972, in cui semplicemente girava su se stesso in un angolo della stanza per tutta la durata del nastro. Altre riprese erano più provocatorie, ad esempio *Lens Sucking (Obiettivo che succhia)* e *Spit Lens (Obiettivo che sputa)*, entrambe del 1973, con la sua faccia in primo piano, grottescamente spiattellata contro una lastra di vetro, che lecca e sbava con tutto il relativo corredo di rumori interni del corpo. Quei nastri offrivano allo spettatore un'esperienza che combinava monotonia a nausea. Quando le performance di McCarthy cominciarono ad orientarsi verso lo svolgimento anziché ruotare intorno a una singola idea, divennero anche meno confusionarie e più intense, mentre il suo corpo cominciò ad essere fonte e oggetto di alterazioni crescenti, talora al limite del rapimento estatico.

In questi video privati, ma anche in altri che realizzava davanti a un ridotto pubblico di invitati, oltre alla camera, McCarthy iniziò ad usare materiali e arredi scenici che sarebbero diventati il simbolo della sua opera: ketchup, maionese, crema per le mani, bamboline e animaletti di pezza, hot dog, carne cruda e salsicce, utensili da cucina e numerosi rifiuti rielaborati. Generalmente McCarthy ha definito le sostanze liquide come *flux*, il fluido della performance (né ha avuto difficoltà a riconoscere l'influenza di Fluxus sulla sua opera), la cui manipolazione fa fluire l'azione e il pensiero. Questo diviene un elemento cruciale nel procedimento di McCarthy poiché raramente egli avvia una performance sapendo che cosa farà, piuttosto reagisce a ciò che ha sistemato intorno a sé: un'ambientazione, dei vestiti, una maschera, un personaggio, una collezione di bambole - lavorare a partire da una vaga idea, raccontare storie semplici, spesso criptiche, improvvisare, e uno stato di trance, più che un piano prestabilito.

Per quanto i suoi materiali diventino inevitabilmente il correlativo simbolico del corpo umano e dei suoi componenti - ketchup invece del sangue o del flusso mestruale, maionese invece di sperma, hot doge salsicce per simulare peni e feci, bambole e animali di pezza invece di bambini o animali domestici, ecc. - egli non permette mai che siano ridotti esclusivamente a connotazioni simboliche. Non riconosce loro lo status di pura essenza, come potrebbe suggerire l'interpretazione corrente che vede nel suo stile performativo una sorta di rituale. Essi non sono simbolo di un corpo primordiale e originario, ma di un corpo degenerato, inondato, intossicato e ossessionato da prodotti di consumo, industrialmente elaborati. Qualunque cosa significhi, il ketchup ha odore di ketchup, la crema per le mani emana il solito profumo. Ammesso che si possa stabilire un parallelo con il Wiener Aktionismus, di certo non lo si potrà fare con i rituali quasi religiosi di Hermann Nitsch, con la loro

insistenza sull'autenticità delle sostanze e un uso omogeneo delle stesse. I materiali di McCarthy sono forse più vicini a quelli usati da Otto Mühl nelle sue "azioni materiali", variegata ed eterogenea mescolanza di quel tipo di roba che si può trovare frugando nella credenza di cucina o in cantina. Tuttavia McCarthy non è un performer malizioso come Mühl, è ossessivo e meditativo, e l'umorismo delle sue performance è di gran lunga più tormentato di quello burlesco dionisiaco di Mühl. Anche la specificità del "flux", è prova eloquente della personalità dell'artista, che non usa una sostanza qualsiasi per produrre l'effetto visivo desiderato. Il ketchup, nel linguaggio di McCarthy, è il succo del patriarcato americano, il dolcificante universale che i papà americani versano generosamente su ogni pezzo di carne che ingurgitano. Essere ricoperti di ketchup significa essere coperti dal padre. Non solo, ma anche dalla madre. Per come McCarthy lo rappresenta, il ketchup è anche il flusso mestruale, o il sangue della nascita, o il colore della vernice prediletta dai poppanti: cacca.

Le azioni di McCarthy, al pari del suo "flux", sono manifestamente sessuate, mai però in modo puro. Il corpo sessuato non è mai integro, maturo, redento o celebrato come nelle azioni di Carole Schneemann. Nelle criptiche narrazioni e nei rovesciamenti di ruolo di McCarthy, l'identità sessuale viene invertita aggressivamente. Basta cambiare atteggiamento e spalmarsi addosso una manciata di maionese, e a un tratto la bambola che lui tiene tra le gambe, accarezzandola e coccolandola come una madre adorante, diventa un fallo eretto da accarezzare e venerare. Pantomime di masturbazione, stupro, parto, punizioni, infantilismo e travestitismo sono parte integrante del suo repertorio di inversioni sessuali.

L'uso che McCarthy fa dell'ambientazione e delle maschere inverte o spezza ulteriormente il referente corporeo. È interessante il fatto che di solito scelga per le sue performance maschere di Halloween comprate ai grandi magazzini, perfino maschere di personaggi dei cartoni animati come Braccio di Ferro e Olivia, che ha spesso indossato alla rovescia. L'irrealtà di quelle facce, la sensazione che appartengano ad altri ambiti dell'immaginazione, rende profondamente innaturale, assurda, la loro commistione col corpo umano del performer e le gocce di "sangue" e "sperma" da supermercato. In un pezzo particolarmente elaborato del 1984, *Inside Out, Olive Oyl (Dentro e fuori, Olivia)*, l'artista agiva dentro e intorno a una gigantesca figura a forma di tenda, un torso privo di testa e arti (Olivia?) costruito con plastica trasparente e filo metallico. Corpo umano inquinato che agisce dentro il corpo di un cartoon inquinato, McCarthy erigeva un pene meccanico zampillante, insozzando orgiasticamente l'interno, dopo di che tentava di sollevare su un tavolo l'intera struttura onde partorire. Nel frattempo indossava a rovescio la maschera di Olivia, lo stesso personaggio di cui si supponeva di riconoscere le fattezze nella figura a forma di tenda, così da spingere le inversioni fisiche del pezzo oltre il limite dell'intelligibilità. Tra la maschera, il corpo dell'artista, e il corpo-ambiente della figura, la concezione di mascheramento di McCarthy era portata alle sue estreme conseguenze: "Le maschere sono un ambiente che avvolge la mia testa. La mia voce è più forte dentro la maschera. Può essermi difficile vedere. Il cibo o il ketchup si accumulano all'interno. È anche una specie di ingigantimento del mio cranio, delle cavità oculari - io guardo attraverso finestre. E poi c'è questa cosa della maschera indossata al rovescio. Potrei anche girarla all'indietro, ruotare la mia testa. Le nozioni di rovesciamento, inversione, travisamento, disgusto sono sempre state importanti".<sup>17</sup>

Nonostante la materialità, la visceralità e l'atteggiamento di sfida tipici delle performance di McCarthy, i meccanismi di distanziamento - in particolare quelli ottenuti con l'uso del video - sono il perno della sua strategia, abilmente messi a punto in ognuno dei suoi progetti. Anche nelle rare performance pubbliche, il potenziale distanziamento è sempre presente, mediante camere e monitor. La prima performance di questo genere, *Meat Cake (Torta di carne)*, 1974, aveva come espediente strategico quello di essere divisa tra due sale della galleria. In quella più vicina all'ingresso c'erano

quattro monitor che seguivano la scena nell'altra sala, altrimenti fuori dal campo visivo. Quando poi si entrava nella seconda stanza, ci si trovava immersi in un fulgore di luci e nel fetore della "reale" performance. Si poteva scegliere in quale stanza stare, a quale distanza dall'esperienza. Cosa che naturalmente induceva a domandarsi quale dei due punti di vista favorisse l'approccio "autentico" (come l'avrebbe probabilmente definito Ann Halprin) all'opera. Le performance di McCarthy sono sempre mediate, tanto più oggi che sono per la maggior parte rinchiusi nella cornice di installazioni video/scultoree. In opere recenti come *Bossy Burger (Burger tirannico)*, 1991 e *Heidi*, 1992, che sono insieme performative e scultoree, ciò che viene offerto al "pubblico" è una storia spezzata, un luogo in cui la performance in quanto tale è sepolta. Si può gironzolare sul set di *Bossy Burger* montato con i fondali di una pubblicità televisiva - vedere e annusare la crosta secca del "flux" della performance schizzata ovunque, guardare il video girato dall'artista in assenza di pubblico, e desiderare che ne esca qualcosa, ma il luogo reale in cui tutti questi elementi potrebbero fondersi resta immaginario. Il "flux" diventa il fluire della storia, mentre il corpo dell'artista, cessando di essere un punto di riferimento presente, un punto di partenza, diventa invece un'affermazione ambigua: esplicitamente funzionale all'opera materiale, eppure elusivo quanto a realtà corporea.

*Heidi*, installazione plastica nonché video, frutto della collaborazione tra McCarthy e Mike Kelley, sottotitolata *Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone*, era concepita per uno sguardo retrospettivo, con un pubblico che partecipava a distanza, e pensata per non essere mai vista dal vivo. Realizzata alla Galleria Krinzinger, a Vienna, la performance consisteva in un set costruito in loco, numerosi fondali, un gruppo di manichini in lattice a grandezza naturale, a figura intera o parziale, maschere di vario genere e arredi scenici, e un video girato interamente sul set. L'organizzazione del set riflette il tema natura/cultura del romanzo di Joanna Spyri, inserendo una semplice baita di montagna zeppa di cianfrusaglie fatte a mano (la casa del nonno di Heidi sulle Alpi) e una modernistica casa di città disegnata da Adolf Laos (la casa della "ragazza ammalata" di Francoforte). Sia Kelley sia McCarthy avevano già lavorato con personaggi della stessa storia, Kelley in una breve sezione della sua ultima performance dal vivo, *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile (La grotta di Platone, la cappella di Rothko, il profilo di Lincoln)*, 1986, e McCarthy, più indirettamente, utilizzando il tema alpino in performance e sculture - anche se per parecchi anni aveva lavorato alla possibilità di un impegnativo lavoro basato sul racconto. Realizzando il video *Heidi*, i due artisti interpretavano molteplici ruoli, indossando maschere e protesi di varie parti del corpo (del nonno, di Heidi e Peter), e manipolavano i manichini, interi o parziali, degli stessi personaggi, più come se fossero bambole in un gioco di ruoli, che veri e propri burattini.

Azione e dialoghi erano improvvisati, con limitati frammenti di copione, mentre le parti venivano spesso rovesciate o ripetute combinando e moltiplicando le maschere, i manichini e le protesi.

Sebbene McCarthy fosse assai più attento al metodo di interpretazione dei ruoli, e non solo in *Heidi*, e non intendesse in quel pezzo sottovalutarlo come faceva Kelley, il modo in cui Heidi si propone al pubblico è coerente con l'impostazione di Kelley, funzionale all'interazione tra linguaggio plastico e filmico. Il set conserva tutta la sua presenza plastica - i fondali che si vedono nel video alla fine venivano rimossi - e lo stesso vale per i manichini a figura intera, che erano stati accuratamente sistemati sul set per l'installazione. Le varie parti del corpo e le maschere usate durante la ripresa venivano ammucciate in un angolo, una sull'altra, e la loro presenza dà ai frammenti di corpo, quando appaiono in video, un'enigmatica peculiarità, che deriva dall'altra identità, quella plastica. Il video accentua la frammentazione dell'"attore", confidando sulla psicologia del linguaggio filmico per reintegrare le parti, per produrre un'illusione di interezza

biologica anche quando il corpo dell'"attore" è rappresentato da una replica o da una protesi. Tuttavia, malgrado la tendenza vitalizzante del linguaggio filmico, la rigidità e spenta fisicità dei personaggi li esclude da tale illusoria percezione. È all'interno di questa spiazzante tensione tra vitalità e paralisi mortale che il video proietta il suo ritratto di disfunzioni sessuali, familiari e formali. Considerando Heidi nel suo insieme, assistiamo alla negazione del ruolo solitamente vitale della presenza fisica nelle performance, qui essa diventa una testimonianza di morte. Se è vero che in quest'opera c'è una correlazione arte/vita, sarebbe più appropriato parlare di arte/morte. Anti-biologica, anti-naturale e forse anti-sociale: la redenzione dell'arte attraverso la vita non vi ha parte alcuna.

Fin dall'inizio l'interesse di Kelley per la performance fu, come per Burden del resto, strettamente connesso alla scultura. Nell'una come nell'altra ha sempre rifiutato ogni forma di essenzialità, ma, mentre le operazioni neutralizzanti della performance minimalista erano il principale oggetto delle reprimende di Burden e di McCarthy, ciò che Kelley più detestava era la vacuità dell'arte concettuale con tutte le sue teorie. Nei tardi anni Settanta, quand'era studente al CalArts - dove allora insegnavano John Baldessari, Michael Asher, Douglas Huebler e Allan Kaprow - Kelley dovette confrontarsi con un'atmosfera permeata di concettualismo, che ai suoi occhi era un tipo di formalismo e riduttivismo che spingeva a realizzare cose "vacue" benché infarcite di teorie. Reagì a tutto ciò lavorando a quanto di meno significativo da un punto di vista storico-artistico gli riuscì di immaginare, ovvero oggetti d'artigianato, cominciando con una serie di gabbie per uccelli. Le prime, che erano a forma di scatola, progettate con cura, fatte di compensato e dipinte di bianco, vennero prese come scherzose variazioni sul Minimalismo. Cominciò allora a costruire gabbie per uccelli che nulla avevano a che fare con le vere gabbie, avevano anzi una tale ambigua molteplicità di significati e funzioni da richiedere una spiegazione per essere comprese. È così che nacquero le sue prime performance, come scultura dimostrativa. La scultura lo induceva a scrivere, e la scrittura faceva delle sue opere un supporto alla verbalizzazione. Ad esempio, la dimostrazione che diede del suo *Perspectophone* (1978), che era in sostanza un grosso megafono squadrato, consisteva nello "spiegare" a voce altissima a un assistente (o "spalla" come lui li chiama) che le sue caratteristiche come modello visivo di riduzione prospettica e le sue caratteristiche come strumento di emanazione della voce erano del tutto contraddittorie. Mediante il linguaggio, Kelley era capace di ricavare da un semplice arnese fatto in casa una confusione perfettamente logica. Così, diversamente da McCarthy e Burden, ben presto Kelley assunse il linguaggio come arma principale contro il riduttivismo nell'arte, e nella performance.

Il linguaggio esplicativo era solo una delle tecniche del suo repertorio iniziale. In parecchie delle sue prime performance, ad esempio *Dancing Partner (Partner di ballo)*, 1976 e *Pole Dance (Ballo con la scopa)*, realizzato nel 1977 con Tony Oursler e Donald Krieger, Kelley usava la danza, nella prima opera per illustrare la scultura, nella seconda per sbeffeggiare le pretese programmatiche, para-analitiche della coreografia contemporanea - implicitamente, le opere minimaliste del Judson Dance Group. In seguito la danza avrebbe avuto almeno una piccola parte in quasi tutte le sue performance. Usando un ballo per chiarire un'idea Kelley sottolinea, per associazione con il corpo, la natura imperfettibile dell'idea in quanto cosa. Un'idea danzata è un'idea che si deteriora mentre viene rivelata, e il deterioramento delle idee, nel gergo performativo di Kelley, è inseparabile dalla loro creazione. Anche un certo umorismo grossolano, nel senso di burlesco e adolescenziale insieme, e qualche simpatia per la musica chiassosa sono ingredienti importanti delle performance di Kelley. Ad esempio in *Tube Music (Musica di tubi)*, 1978: una suite di pezzi brevi in cui, mostrando "strumenti" tubiformi di varie fogge e dimensioni realizzati artigianalmente con il cartone, l'artista illustrava verbalmente la polarizzazione di suono "chiaro" e "scuro" secondo i parametri della spiritualità popolare, con una dubbiosa fede spirituale all'estremità superiore della

scala e una poesia pura, viscerale che ne ornava l'estremità inferiore. Nei lavori di Kelley lo spiritualismo pop è spesso proposto come un sistema di fede simile a tanti altri nella società, ma nelle sue prime performance era di solito una sferzata alle pretese di tanta arte performativa dei tardi anni Settanta, che si voleva terapeutica e spirituale. Si pensi a *Oracle at Delphi (L'oracolo di Delfi)*, 1978, un pezzo apparentemente sonoro, in cui Kelley parodiava la scena del rito dall'alto di un pulpito improvvisato, accendeva un fuoco, e interpretava i messaggi di grumi di plastica galleggianti alla rinfusa in un secchio d'acqua. O ancora in *Jug of Spirits (Brocca di spiriti)*, 1978, in cui combinava l'idea vudù della possessione dell'anima con un eccitato brindisi collettivo per costringere i presenti nel ruolo di zombie obbedienti.

Presto però il ruolo del linguaggio nel suo lavoro è andato ben oltre le originarie funzioni. Le performance di Kelley si sono viepiù trasformate in spiegazioni di sculture, portandolo innanzitutto a scrivere, in un processo in larga misura indotto dalla sua stessa scrittura, che si faceva via via più complessa. In opere prolisse come *The Parasite Lilly (Lilly il parassita)*, 1980, contorta fiaba di vita domestica, *Three Valleys (Tre valli)*, 1980, documentario turistico e bizzarra elucubrazione dialettica sul paesaggio di Los Angeles, e ancora *The Monitor and the Merrimac*, 1979, che presentava le due celebri corazzate della Guerra Civile come modelli del pensiero umano e come tali le sottoponeva a una sorta di analisi del carattere, gli oggetti materiali delle sue performance svanivano ormai in un discorso evocativo, nei meandri tortuosi delle associazioni linguistiche. Kelley trascinava gli oggetti in una dimensione temporale, in una contrazione e dilatazione testuale, sballottandoli da una categoria all'altra, rovesciandone bruscamente e comicamente i significati con i suoi giochi di parole, le gag fisiche e le trappole logiche. Tutto questo rifletteva ormai un organico metodo di lavoro. Cominciava facendo liste di associazioni - scaturite da idee, allusioni, oggetti, immagini e motti di spirito - che generalmente costituivano la struttura di ogni performance e, dal 1982 in poi, un completo corpo di opere che comprendeva sia la performance sia la mostra in galleria. Sull'uso che Kelley faceva di elenchi e associazioni di parole influì direttamente il metodo di scrittura di Raymond Roussel; quanto alla sua tecnica di reiterazione e progressiva riformulazione, rimandava consapevolmente a Gertrude Stein e Samuel Beckett, mentre per i molteplici, disparati riferimenti era debitore soprattutto di William Burroughs. "La cosa grande di Burroughs era che potevi riconoscere in lui tutto ciò di cui ti eri rimpinzato crescendo: letteratura per ragazzi, pornografia, fantascienza, romanzi gialli... tutto mescolato insieme e trasformato in qualcosa di assolutamente personale - opprimente eppure terribilmente spassoso".<sup>18</sup>

Durante le performance l'eloquio di Kelley, con il suo forte accento del Midwest, copriva un vasto repertorio, dalla frantumazione della parola di Burroughs al ritmico rullio, invelenito e quasi sacrale di Peter Bergman (del Firesign Theater).

Kelley era incline a esasperare il suo pubblico ma anche a divertirlo, e nelle successive performance amava imitare intenzionalmente il personaggio del cantante rock Iggy Stooze. "Volevo che il mio lavoro fosse duro da digerire, anche se era volgare... che non fosse divertente. Forse è per via della mia educazione cattolica: tutto deve essere doloroso".<sup>19</sup> Tra l'opera di altri artisti (tra cui Vito Acconci, Guy de Cointet, Richard Foreman, Julia Heyward, Stewart Sherman, Michael Smith, William Wegman), Kelley riconosce una precoce affinità con quella di Matt Mullican, "perché era uno che utilizzava simboli e strutture sociali prestabiliti e tentava di renderli vivi".<sup>20</sup> Lo stesso dicasi per i primi elenchi di truisimi di Jenny Holzer, affermazioni apparentemente schiette ma ingannevoli, che pongono il problema del funzionamento del sistema di convinzioni dello spettatore quando si trova a giudicarne uno diverso. Le performance di Kelley, sono parole sue, "riguardano i pregiudizi", sono "propaganda alla rovescia".<sup>21</sup> I pregiudizi sono sempre seducenti e sempre disprezzati: il loro "fallimento" è la linfa stessa delle sue performance. Il suo ruolo rispetto ai

pregiudizi è quello della pecora nera di una famiglia, dell'iconoclasta, "sgonfiare scherzosamente ogni pomposa devozione".<sup>22</sup> Descrivendo l'educazione ricevuta alla scuola parrocchiale, Kelley dice: "Era piuttosto severa... gestita da suore. La cosa che mi colpiva era che parlassero delle cose in modo contraddittorio - cose impossibili da comprendere e a cui pure bisognava credere ipso facto. Da bambino non capivo perché si dovesse credere a qualcosa che non si era in grado di comprendere. Forse è questo che mi ha reso diffidente nei confronti di ogni credo. Ogni volta mi vien da dire: Beh, chi può dirlo?".<sup>23</sup> La scuola cattolica è maestra nell'ispirare reazioni iconoclaste. Un sistema di fede, per Kelley, si compone di una vasta area di definizioni, più ampia di quanto le sue prime performance sulla spiritualità popolare farebbero pensare. Il rapporto tra pubblico e performer è in se stesso un credo, che Kelley rivendica con crescente determinazione nella sua performance più matura, *Confusion (Confusione)* del 1982. Sottotitolata *A Play in Seven Sets, Each More Spectacular Than the Last (Rappresentazione in sette quadri, ognuno più spettacolare del precedente)*, procede esattamente così; ogni quadro si compone di una illustrazione di oggetti e un'argomentazione logica secondo un lineare svolgimento progressivo. Ma quando l'artista raggiunge il settimo quadro la logica dell'intera progressione implode.

L'artista entra in quello che chiama "universo solipsistico" (un paralume ad altezza d'uomo zeppo di lampadine), un luogo mentale privo di linearità e prospettiva, che l'artista descrive anche come "set vuoto", "grande zero" e "pozza stagnante". (Kelley si è servito di quest'ultima immagine in varie opere, associandola al testo in inglese antico *Beowulf*, per rappresentare il totale dissolvimento della razionalità e della personalità. Attraverso l'esplicita negazione di logica e significato, *Confusion* fondamentalmente copre di ridicolo l'investimento del pubblico nell'autorevolezza della performance, investimento cruciale all'inizio per l'attendibilità del suo andamento logico. Tuttavia non sempre lo spettatore percepiva tale negazione, che ricorre in tutte le performance di Kelley, per il modo in cui l'artista la diluiva nel tempo. "Credo che sia perché il pubblico non riesce a tener ferma l'attenzione per molto tempo, così, se si va oltre una certa durata si riesce a passarla liscia con gli sviluppi illogici: la gente pensa che un passaggio sia logico solo perché non ricorda quello che è successo prima. Così nelle mie performance, diciamo nell'arco di un'ora, utilizzavo le stesse espressioni, ma con un significato diametralmente opposto a come le avevo usate mezz'ora prima, e nessuno se ne accorgeva".<sup>24</sup>

Parecchie delle sue performance sono ancora più aggressive da questo punto di vista. In *The Sublime (Il sublime)*, 1984, costruito intorno all'idea tutta romantica secondo cui nell'esperienza estetica l'uomo è in grado di trascendere l'umano, Kelley faceva una pesante satira di siffatta illusione, richiamando l'attenzione su una miriade di banali esempi di cultura di massa in cui si tira in ballo il sublime: assoli di batteria nel rock and roll, diari di viaggio, rassegne gastronomiche, fotografia paesaggistica, opere d'arte a carattere erotico, e così via. Kelley offriva spiegazioni biologiche della sublime solennità delle grandi cose, per esempio lo sperma rimpicciolito dall'ovulo, mettendo in scena una danza con "una partner troppo grossa", l'attrice Mary Woronov, più alta di lui di tutta la testa. Inoltre Kelley rifiutava di concedere al pubblico qualcosa di più di un accenno di trascendenza. Interrompeva circa cinquanta volte la lettura di un articolo del "National Geographic" sulla scoperta del più grande fiore del mondo, urlando i suoi aforismi sul sublime, suscitando uno stato di tedio prossimo alla sofferenza che rendeva impossibile concentrarsi sia sugli aforismi che sulla storia. La performance finiva banalmente con Kelley in ginocchio che lavava i piedi di alcuni dei presenti - un atto da penitente - seguito da un lungo e ossessivo rullio di tamburi.

Nella sua ultima performance interamente dal vivo, *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* (1986), Kelley ridimensionò le tecniche ultra-brechtiane di *The Sublime*. Ora però affrontava in modo decisamente più cinico il rapporto spettatore-performer, abbandonandolo alla sua forma più schiacciante: il culto del performer. Il progetto, che prevedeva un lungo testo in forma di libro e una

mostra, nasceva da una lista di nomi propri - di cose e luoghi identificati, e posseduti, dai loro nomi. Ma nella performance, l'idea della possessione si allargava fino ad includere la "possessione" del rituale, dell'attore posseduto dal suo ruolo, della platea posseduta da chi la intrattiene, e così via. Kelley impersonava l'idolo del rock, tronfio, seduttivo, sprezzante, e nel frattempo dava ordini con un dito a una parete sonora (per gentile concessione dei Sonic Youth, che da dietro una tenda diffondevano cascate di musica assai diseguale, concludeva la performance in modo messianico scendendo nelle viscere della mitica caverna di Platone, lontano dall'ingannevole mondo della luce: "Coloro che percorrono l'ultimo miglio conoscono bene il sentiero e non hanno bisogno di insegne luminose. Troppo tardi ormai per pseudonimi e sotterfugi. Siete nella caverna. Siete là".

*Plato's Cave* sarebbe stato letteralmente il *Götzendämmerung* di Kelley, il tramonto del performer come idolo. In un crescendo di parole e rumore, egli aveva dimostrato che nella sua opera non c'era posto per la fede nel contratto tra pubblico e performer, non c'erano santuari, solo sadomasochismo puro e semplice. Ogni metodologia di performance che volesse prescindere da ciò dovrebbe essere o radicalmente oscura e ostile al pubblico, o incurabilmente ideologica e pericolosa. E l'arte di Kelley stava prendendo una piega del tutto diversa. Si tratta di una storia troppo complessa per darne qui un adeguato resoconto, ma è bene ricordare che nella Los Angeles degli anni Settanta la scena della Performance Art era dominata dal femminismo, sia quello di propaganda sia quello più essenzialista, fondato sul rito. Sul piano artistico Kelley provava un certo disprezzo per entrambi, e loro del resto, come c'era da aspettarsi, non lo apprezzavano. Eppure la sua opera era imparentata con il femminismo, esplicito nel suo gusto per l'ambiguità sessuale e le questioni della vita domestica. Ma la politica sessuale di Kelley è sempre sembrata troppo impolitica agli occhi della critica femminista, che negli ultimi anni lo ha accusato di essersi appropriato di pratiche femministe - mentre ha accolto con entusiasmo le appropriazioni "maschiliste" di artiste come Cady Noland e Jessica Diamond, per le quali Kelley ha sentito a lungo una forte affinità. Anche Burden e McCarthy hanno ricevuto critiche da quella parte, per alcune performance troppo ambigue moralmente per essere riscattate sul piano politico. Senza badare alle sue scelte libertarie di sinistra, il lavoro di Burden è stato comunemente considerato troppo "macho" e individualista, mentre McCarthy è stato accettato solo in virtù dei molti fraintendimenti sulla sua opera, considerata "sciamanica" - ovvero redentrice in senso primitivo - definizione peraltro sempre rifiutata dall'artista. C'era inoltre un diffuso disprezzo per le performance "basate sul linguaggio", accusate non tanto di essere poco distinguibili dal teatro, come forse accadeva dieci anni prima, quanto di essere troppo acculturate e intellettuali. Tale giudizio era frutto in parte dei pregiudizi New Age e dei malintesi sulla performance europea alla Joseph Beuys - generalmente vissuto come una sorta di moderno vate - in parte di ignoranza della storia del teatro. Los Angeles non aveva mai avuto una tradizione teatrale d'avanguardia paragonabile a quella di New York, dove per decenni si erano fatti esperimenti di teatro anti-verbale e anti-illusionistico. Le performance di Kelley - come le produzioni ancora più teatrali di Guy de Cointet avevano dunque rapporti piuttosto superficiali con il mondo della performance, e un ristretto, seppure appassionato pubblico di specialisti.

Nel frattempo, a livello nazionale, la scena della performance art si andava consolidando e professionalizzando: cominciava a diventare carrierista. Durante il boom della pittura newyorchese negli anni Ottanta, centinaia di artisti della performance si erano legati al National Performance Network e andavano in tournée in tutto il paese, allestendo i propri lavori in sedi artistiche istituzionali e spazi teatrali. La performance art stava "cambiando rotta" - o almeno cercava - nella speranza di allargare il suo pubblico, sfuggendo all'oscurità cui il mondo artistico la condannava, e sottraendosi al sistema delle gallerie, che ora, avendo frecce più redditizie al suo arco, si era fatto meno ospitale. Questa diaspora si mosse in due diverse direzioni estetiche: una generalmente considerata "spettacolo", in larga misura ispirata dal *Gesamtkunstwerk*, come nel caso di Robert

Wilson; l'altra, tesa a una performance-come-intrattenimento, si spostò nei night-club e nei locali in cui si faceva musica, con performer comici come Eric Bogosian, Ann Magnuson, Michael Smith e Tam Murrin (The Alien Comic). Laurie Anderson divenne la più famosa di questi ex-performer, calcando contemporaneamente entrambe le scene. A Burden, McCarthy e Kelley va riconosciuto il merito di aver resistito a tale tendenza e di aver continuato a lavorare, ciascuno a suo modo, in un universo artistico relativamente poco visibile. Nessuno dei tre è dunque particolarmente rappresentativo delle evoluzioni della performance art del loro tempo. Nessuno dei tre lavorava abitualmente in gruppo, né era possibile definirli in base a familiarità con i movimenti artistici o la scena locale. Se tutti e tre smisero con le performance dal vivo nella prima metà degli anni Ottanta, non fu per una crisi estrinseca della performance art, quanto piuttosto per esigenze più profonde della loro pratica artistica.

Burden passò a un tipo di performatività più sostenibile, quella della sua scultura, transizione iniziata negli anni Settanta con *B-Car*. Egli comprese la valenza storica assunta dalle sue prime performance e non gli interessava competere con tale storia. McCarthy, pur restando pressoché costantemente fedele alla sua concezione della performance in quanto tale, si è sempre occupato con coerenza – dal primissimo uso del video fino alle più recenti installazioni – sia delle sue immutabili distanze, sia delle sue presenze più seducenti. Per Kelley, la performance è stata sempre una delle molte potenzialità del suo lavoro artistico, non l'unico campo d'azione. Ha sempre respinto l'etichetta esclusiva di performer considerandola una “ghettizzazione”. Egli rifiuta ogni tipo di pratica pura. Sebbene non si sia mai particolarmente preoccupato di documentare le sue performance – e non lo ha fatto – e sebbene di solito le allestisse una sola volta, in tutti i suoi lavori più importanti ritroviamo il consueto bagaglio di ricerca – scritti, disegni, oggetti. Anzi, di solito era proprio la performance a segnare la conclusione del corpo d'opera. Se si prende Kelley alla lettera quando dice che le sue performance riguardavano “i sistemi di fede”, è ovvio che il resto della sua arte ha ulteriormente approfondito, e non solo sublimato, quelle ricerche sulle tecniche...

- 
- 1 Questo testo è una versione rivista e ridotta di un saggio scritto originariamente per il catalogo della mostra *Hors limites: l'art et la vie 1952-1994*, Centre Pompidou, Parigi, 1994. La mostra era divisa in due sezioni: 1952-68 e 1968-94. Poiché Burden, Kelley e Mc Carthy erano gli unici artisti della West Coast inclusi nella prima sezione, ambito e periodo di mia pertinenza, il loro lavoro divenne l'argomento centrale di questo scritto.
  - 2 Michael Fried, *Art and Object-hood*, in “Artforum”, New York, giugno 1967.
  - 3 Citato in Donald Carroll, *Chris Burden. Art in the Firing Line*, in “Coast”, agosto 1974, p. 29.
  - 4 Jim Moisan, Intervista a Chris Burden, in “High Performance”, n. 5, marzo 1979, p. 8.
  - 5 *Ibid.*, p. 9.
  - 6 *Ibid.*, p. 10.
  - 7 Tom Marioni, *Chris Burden: A Sculptor's Sensibility – The Early Years*, in *Chris Burden: A Twenty Year Survey*, Newport Harbor Art Museum, 1988, p. 36.
  - 8 *Ibid.*, p. 25.
  - 9 *Ibid.*
  - 10 Conversazione con l'autore, 13 maggio 1994.
  - 11 Intervista a Chris Burden, cit., p. 9.

- 
- 12 Citato in Udo Kultermann, *Art and Life*, trad. John William Gabriel, New York, Praeger Publishers, 1971, p. 78. Ciò che Cage dice qui a proposito di Merce Cunningham vale in misura persino maggiore per Ann Halprin.
- 13 Ann Halprin, *What and How I Believe*, in "Arts and Society", primavera-estate 1968, pp. 58-59.
- 14 La prima personale di Andy Warhol si svolse alla Ferus Gallery di Los Angeles nel 1962.
- 15 Si potrebbero elencare numerosi esempi di ciò, dalla significativa accoglienza di Kienholz in Europa a quella di McCarthy. La retrospettiva di Wallace Berman all'ICA di Amsterdam è davvero sorprendente, visto che la sua opera è ancora oggi del tutto sconosciuta in America.
- 16 Citato in Linda Burnham, *Paul McCarthy, The Evaluation of a Performance Artist*, in "High Performance", n. 29, 1985, p. 38.
- 17 *Ibid.*, p. 42.
- 18 John Miller, Intervista a Mike Kelley, Los Angeles, Art Press, 1992, p. 9.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p. 15.
- 21 *Ibid.*
- 22 Colin Gardner, *Exorcising Philosophical Demons*, in "Artweek", 28 settembre 1985, p. 1.
- 23 Ralph Rugoff, *High Art Meets Low Culture*, in "L.A. Style", Los Angeles, 20-26 settembre 1985, pp. 23-24.
- 24 John Miller, cit., p. 11.