

Da: *David Salle*, a cura di D. Mignon, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 settembre - 28 novembre 1999), Ludion, Gent-Amsterdam 1999, pp. 16-23.

## *Ai margini. Un'intervista*

### **Frederic Tuten**

Andai a trovare David Salle un pomeriggio della primavera del 1997 per vedere i suoi nuovi lavori e chiacchierare un po'. Sedetti insieme a lui al centro dello studio circondato da dipinti che parevano al tempo stesso familiari e prodigiosamente insoliti. Com'è David per me: il David di tutti i giorni traboccante di energia e d'intelligenza aperta, e quello riservato e mentalmente contorto. I quadri, in attesa di essere spediti a Los Angeles per una mostra alla Gagosian Gallery, avevano la freschezza dell'arte appena prodotta, non ancora sfiorata dallo sguardo di pubblico e critica. La stessa atmosfera dello studio sembrava fresca. Un buon posto, pensai, dopo diversi anni senza interviste, per far parlare David di sé e della sua arte.

FREDERIC TUTEN:

CHE COSA SIGNIFICA ESSERE UN PITTORE ALLA FINE DEL VENTESIMO SECOLO?

DAVID SALLE:

Il senso della continuità si è un po' affievolito. Dato che sostanzialmente la pittura nasce dalla pittura, adesso c'è un problema nel senso che c'è meno a cui reagire, meno pittura che sembri fondamentale. Questo provoca una situazione di relativa povertà: come guardare troppo a lungo le medesime immagini finendo per fondere gli occhi. Ovviamente la storia della pittura è sufficiente, però comincia a sembrare, beh, storica più che attuale. Sono cresciuto in un periodo in cui l'idea che un'opera d'arte avesse vita autonoma era ancora valida. L'idea era quella di fare qualcosa che, invece di indicare un'esperienza, diventasse l'esperienza stessa.

FT: VUOI PARLARMI DELLE RAGIONI CHE TI HANNO INDOTTO A DIVENTARE PITTORE?

DS: Penso che il desiderio di dipingere derivi dal guardare i dipinti e dall'identificarsi con il vero e proprio processo materiale. Devi sentire che il tuo Sé può venir espresso attraverso la pittura. Devi essere capace di percepire la pittura sia come metafora sia come specifica realtà fisica, e sentire che questi due aspetti sono inseparabili. Diversamente, non dovresti occupartene. Ho sempre avuto sensibilità per il suo elemento teatrale, ovvero per l'aspetto di produzione del significato. Quando iniziai, in pittura la produzione del significato avveniva soprattutto all'interno del processo pittorico; ora è questione di firme culturali. È uno spostamento piuttosto drastico. Ovviamente sto estremizzando la cosa più di quanto non sia in realtà.

FT: HAI FREQUENTATO IL CAL ARTS CON UNA BORSA DI STUDIO. CHI ERANO ALLORA I PITTORI AL CAL ARTS?

DS: I pittori della facoltà erano Paul Brach, che allora era il preside, e Allan Hacklin, che adesso dirige il dipartimento di pittura alla Columbia; all'epoca, quand'ero matricola, aveva solo ventotto anni ed era un insegnante straordinario. Eravamo perlopiù pittori astrattisti. Era un corso sulla ricerca della forma. Non c'erano temi prestabiliti, né compiti e nemmeno un vero e proprio programma di studio. Ripensandoci, se dovessi dire su cos'era il corso, era sull'essere capaci di riconoscere un'idea visiva quando la si vedeva.

FT: È STATO UTILE?

DS: È stato fantastico. Ricordo quanto tutti desiderassimo scoprire i criteri di Allan per giudicare le opere. Cos'è che rende buona una cosa? A poco a poco cominciavi a capire quali erano i criteri. Aveva tutto a che fare con l'originalità. L'accento era posto sul trovare una forma che non fosse palesemente presa a prestito, e quindi una ripetizione di qualche altro stile.

FT: CHI ERANO I TUOI EROI ALL'EPOCA?

DS: Ne avevo molti, ma l'unica volta in cui compii un atto di sfacciata tifoseria fu con Bruce Nauman. Ero sempre stato innamorato della sua opera, anche da ragazzo. Sapevo che viveva a Pasadena, e di punto in bianco lo chiamai, cosa che non ho mai più fatto, né prima né dopo. Gli dissi: «Ammiro veramente il suo lavoro, studio al Cal Arts, c'è la minima possibilità di venire a visitare il suo studio?» E lui rispose: «D'accordo.» Così andai a Pasadena e feci visita a Bruce nel suo studio; aveva i piedi sulla scrivania e leggeva Wittgenstein. Sembrava una scena costruita apposta; a dire il vero c'era un'enorme quantità di ciarpame nella stanza, compresi disegni appallottolati. Dopo di che lo invitai spudoratamente a venire al mio studio, e lui lo fece. Era tutto così rilassato in quel periodo. Guardò i quadri a cui stavo lavorando e disse una cosa: «Non è abbastanza chiaro di che trattano.» Anni dopo incontrai Nauman a New York con Peter Schjeldahl e non aveva il benché minimo ricordo della cosa, il che mi fece pensare che forse mi ero sognato tutto.

FT: IL CRITICO KENNETH BURKE HA DETTO CHE L'OPERA D'ARTE FA QUALCOSA PER LA PERSONA CHE LA PRODUCE E QUALCOSA PER QUELLA CHE LA VEDE, MA NON NECESSARIAMENTE SI TRATTA DELLA STESSA COSA.

DS: Penso che ci sia una corrispondenza tra quello che fa l'artista e quello che vede l'osservatore; solo non penso sia necessariamente quello di cui la gente parla o che immagina. Ogni quadro, consciamente o meno, contiene indicazioni su dove cercare una via d'accesso per trovare ciò di cui tratta. È nel dipinto stesso, ma bisogna sapere dove guardare. Come si fa a saperlo? È tutto contenuto nella grammatica della pittura, e coglierlo può essere, almeno in parte, influenzato dalla biologia, dal modo in cui è cablato il cervello. Non ho mai pensato che le interpretazioni di un'opera d'arte fossero tutte ugualmente valide, sarebbe assurdo. Non si tratta di uno sforzo totalmente solipsistico. Tuttavia, assumere posizioni basate sull'ideologia estetica è spesso piuttosto stupido. Ricordo che quando venni a New York per la prima volta di tanto in tanto frequentavo dei pittori che facevano lavori completamente diversi dai miei: un gruppo allora chiamato Lyrical Abstractionists; erano tipi piuttosto intransigenti che avevano l'abitudine di incontrarsi da Fanelli e stroncare tutti. Per farti un esempio, nel 1976 al Guggenheim ci fu una mostra, o meglio, due personali; una era la prima rassegna museale di Brice Marden e l'altra era di Max Ernst, un

accostamento abbastanza buono. Tutti adoravano Brice ma di Max Ernst quei tipi dicevano, «Non avrebbero mai dovuto lasciargli prendere in mano un pennello.» Non è grandioso?

FT: PENSI CHE IL CONTESTO DETERMINASSE QUESTI GIUDIZI?

DS: Il contesto non è tutto. Qualcuno - penso fosse Bill Wegman - una volta mi disse, «È molto difficile far sì che il proprio lavoro riguardi quello che riguarda davvero, e poi di solito non riguarda quello che credevi tu.» Parole sagge. Tante cose nell'arte sembrano derivare non dall'arte stessa bensì dal modo in cui ne parliamo. Gli artisti dicono: «Quest'opera riguarda...» oppure «Volevo fare un'opera che trattasse di questa tal cosa.» Il modo in cui la gente parla della propria opera è rivelatore. Ma io non credo che l'arte «tratti» di nulla di per sé, e se lo fa, non mi interessa. Quando sento dire, «Quest'opera tratta di...» mi sento male.

FT: QUALI SONO LE COSE CHE TROVI OFFENSIVE IN UN'OPERA?

DS: In verità nessuna in qualunque opera in quanto tale. Perché dovrei? Non ho motivo di contrasto con nessuno, e oltre a tutto l'arte non è competizione. Si parlava solo di atteggiamenti. Ho difficoltà ad accettare per buono un canone artistico, perlopiù, ma non esclusivamente, astrattista, la cui sincerità e coerenza siano prese ad esempio. In qualche modo la coerenza è equiparata alla sincerità. Io ritengo che tutti siano egualmente sinceri. Ad ogni modo, per me la sincerità non ha a che vedere con la riduzione. Io sono interessato alla simultaneità e anche a un nuovo tipo di sequenzialità. O viceversa, ho dei dubbi che quella frenetica tendenza quasi distruttiva sia la medesima cosa dell'audacia. Sicuramente non penso che un artista sia identico alla percezione predominante che se ne ha. C'è una vecchia battuta nel mondo del cinema: «Nessun film americano ha mai avuto successo per le giuste ragioni».

FT: SE I MASS MEDIA SONO STATI LA SCOPERTA DEGLI ANNI SESSANTA, QUAL È STATA QUELLA DEL PERIODO IN CUI SI SVILUPPAVA IL TUO LAVORO? QUALE ERA L'ETICA DI QUEL PERIODO?

DS: Prima di tutto un diverso rapporto con i mass media stessi. Negli anni Sessanta il rapporto fra arte e media riguardava le immagini riprodotte meccanicamente; gli artisti portavano «l'esterno all'interno». La mia generazione viveva un diverso rapporto. Ora c'è maggiore reciprocità con la cultura dominante, ma ciò è meno significativo. L'innegabile piacere degli anni Sessanta di far entrare nell'arte la cultura dei mass media è andato perduto. Aveva a che fare col superamento delle barriere di classe. L'operazione di portare il basso in alto è stata compiuta. Non c'è più il senso dell'oltraggio, il piacere da ricavare dal kitsch. Siamo sbucati dall'altra parte. Quanto a me, detesto la cultura popolare. Non so assolutamente che farmene. Mi interessa soltanto la cultura d'élite.

FT: NIENT'ALTRO?

DS: L'Ego come materiale.

FT: PUOI DIRMI QUALCOSA DI PIÙ SU QUESTO?

DS: La caratteristica dell'arte orientata all'Ego è che diventa davvero atroce. Che sia perché è più ripiegata su se stessa dell'altra arte? Non lo so.

FT: COSA INTENDI CON ATROCE? CHE NEGLI ANNI SESSANTA C'ERA UNA CRISI DEL SENTIRE?

DS: Sì, e il bisogno imperioso di coltivare fantasie catastrofiche. Ciò comprendeva molte cose. Alcuni aspetti avevano a che fare con la cultura della droga. Coltivare l'estremo e l'apocalittico è sempre stato naturale per chi è agli inizi.

FT: E PENSI CHE QUESTA CARATTERISTICA NON ESISTA PIÙ NELLA TUA GENERAZIONE DI ARTISTI?

DS: Non è più sostenibile.

FT: ALLORA DOVE VEDI LA COMPONENTE EGOCENTRICA NELLA TUA ARTE, DOV'È IL MOMENTO EGOCENTRICO?

DS: Uso il termine Ego in senso psicanalitico, non dispregiativo. Il Sé, quel Sé che trovo specificamente rivelato nella giustapposizione di immagini, è il mio soggetto. È un Sé frammentato costruito attraverso giustapposizioni non programmate, un Sé che resta legato all'esperienza. C'è un'arte che riflette il Sé unitario, e un'arte che rivela un Sé non unitario, frammentato. Ovviamente io sono un esempio del secondo. Comunemente si dice che l'arte riduzionista è cosa migliore per il soggetto e che quella che riflette la frammentazione contamina. Quanto a me, forse preferirei essere un artista unitario, riduzionista, ma non ho questa cosa dentro di me, perciò il mio approccio è sull'altro versante.

FT: MA CI SONO ALTRE COSE, DAVID. GUARDARE IL TUO LAVORO SIGNIFICA IN PARTE DOVER ESTRAPOLARE IL CONTENUTO. C'È QUALCOSA DI SCONCERTANTE IN QUESTI DIPINTI, ED È UN TRATTO PRESENTE DA SEMPRE.

DS: Quello che si fa nella vita è cercare costantemente equivalenti di sensazioni. Cerchiamo e utilizziamo continuamente espressioni, arguzie, giochi di parole, immagini, allusioni, ingiurie, gesti, musica, tono, timbro, tocco, ritmo, inflessione, cornici dentro cornici, corridoi di specchi, dolcezze e asprezze eccetera. Tutto quanto. È questo che faccio nel mio lavoro. Non è assolutamente programmatico. Il modo per sapere cosa fare in un quadro è lo stesso per sapere cosa dire a qualcuno al telefono.

FT: TI PIACE FARLO? QUANDO ARRIVI IN STUDIO CONTINUI IN UN CERTO SENSO A DIVERTIRTI, A RICAVARE UNA SENSAZIONE DI GIOCOSITÀ?

DS: Qualche volta. A volte è molto difficile, ma in fondo non fa alcuna differenza. Non credo che una condizione di giocosità generi necessariamente quadri migliori.

FT: DIVENTA MENO GIOCOSO VIA VIA CHE VAI AVANTI CON GLI ANNI?

DS: Sì. So molte cose, e ci vuole un bel po' di olio di gomito per tenere tutte le carte in mano.

FT: D.H. LAWRENCE DICEVA CHE IL PURITANESIMO ASSUME MOLTE FORME, CAMBIA

ASPETTO.

DS: Nell'arte contemporanea c'è una corrente dionisiaca che deve sempre essere espressa nella grammatica di qualche proposizione convenzionale.

FT: FAMMENE UN ESEMPIO IN PITTURA.

DS: In pittura non c'è più. Una delle principali alleanze culturali è quella tra avanguardia e libertinismo sessuale.

FT: È PER QUESTO CHE I SURREALISTI VEDEVANO IN DE SADE UN LORO EROE.

DS: Il cosiddetto sesso estremo è una delle sigle dell'avanguardia, e un'altra è l'utopismo. Talvolta quest'ultimo reagisce al primo in modo puritano. Uno degli impulsi della nuova arte è porsi in una luce futuristica. Benché l'impulso all'utopia sia passato, quel che ne resta è ancora con noi. Uno dei temi dell'arte recente riguarda sia la preoccupazione per la sessualità sia il desiderio di essere dei mutanti. Il desiderio che la razza umana si muti in qualche nuova forma ibrida, che implichi l'intelligenza artificiale o un terzo genere, la robotica. Sostanzialmente il dramma riguarda il desiderio di uscire da se stessi.

FT: TUTTO NELLA TUA ARTE MI SEMBRA TENDERE VERSO UN'IDEA DI CANONE MUTUATO DALLA STORIA DELL'ARTE. L'OPERA TIENE CONTO DEL PROPRIO POSTO NELLA TRADIZIONE DELL'ARTE OCCIDENTALE. UNA DELLE COSE CHE POTREBBERO NON ESSERE FUTURISTICHE NEL TUO LAVORO È L'INDAGARE A FONDO UN CERTO TIPO DI SENTIMENTI PRECONSCI E UN'ICONOGRAFIA RELATIVA AI MISTERI DEL SÈ. NEL TUO LAVORO VEDO FONDERSI IL CONCETTO DI SÈ E QUELLO DI TRADIZIONE.

DS: Beh, questo è l'ideale. C'è un documentario di Jacques Rivette sul film di Jean Renoir intitolato *La regola del gioco*; si chiama *Jean Renoir le patron*. Renoir era uno dei paladini di Rivette e Rivette lo contraccambiò con un'intervista. Stanno chiacchierando nella sala di proiezione, parlano soprattutto de *La regola del gioco*. La conversazione è inframezzata da sequenze del film. Per il documentario prepararono un incontro tra Renoir e l'attore che interpretava il personaggio del marchese, Marcel Dalio (più conosciuto in America per il ruolo del maître in *Casablanca*). Parlano dell'assegnazione a Dalio, anomala rispetto alla sua tipologia di personaggio (era una sorta di comico di varietà), della parte del marchese, e ridono della scelta, della libertà che esprimeva. Nel film c'è un episodio in cui il marchese e Octave (interpretato dallo stesso Renoir) sono sullo sfondo di una scena in un salone ed entrambi fanno i gesti più inappropriati: si soffiano il naso, tossiscono, si puliscono i denti, strascicano i piedi e si piegano all'indietro, gesticolando in modo completamente avulso e incongruo rispetto all'azione. Stando a Renoir, prima di girare avevano deciso di ricorrere ai comportamenti meno rispettosi e più sciocchi che potessero concepire e vedere quello che succedeva, e così rimase nella versione definitiva del film. Ne parlo perché penso che sia collegato al mio lavoro e ad altri lavori che ammiro. Renoir conferma che ne *La regola del gioco* non sapevano realmente quello che stavano facendo, di che cosa trattava il film e di chi era la storia in questione. C'erano davvero troppi elementi da controllare e Renoir si riteneva molto fortunato perché questo consentiva al film di stare ai margini delle cose, a metà strada tra il convenzionale e l'innovativo.

Mi sembra una bella descrizione di quello che fa un artista. È un film dedicato a ciò che sta fra il

convenzionale e il nuovo. È questo il modo in cui si lavora realmente.

FT: È L'IGNOTO, L'ELEMENTO DI SORPRESA ALL'INTERNO DELLA STRUTTURA. LA DISPONIBILITÀ AD ASSUMERE DEI RISCHI ALL'INTERNO DI UNA STRUTTURA DATA, A LAVORARE IN DIREZIONI CHE POSSONO SEMBRARE ANTITETICHE ALL'INTENTO PRINCIPALE DELL'OPERA.

QUELLO DI CUI STAI REALMENTE PARLANDO È LA PROFONDA DIFFERENZA TRA ARTE E PRODOTTO. È INTERESSANTE CHE TU TRAGGA LE TUE ANALOGIE PER L'ARTE DAL CINEMA PIUTTOSTO CHE DALLA PITTURA.

DS: Beh, è più facile raccontare queste cose ricorrendo a un mezzo espressivo parallelo.

FT: VUOI DIRMI QUALCOSA DELL'ARTE CHE TI PIACE?

DS: Ci sono così tante cose diverse cui sono sensibile. Si vedono molte opere fantastiche in giro. Ci sono tanti artisti che ammiro, alcuni scontati altri poco noti.

FT: ADORO IL MODO IN CUI ARTISTI E POETI RISCOPRONO ALTRI ARTISTI E POETI GLI UNI TRAMITE GLI ALTRI. ELIOT CON DONNE E I POETI METAFISICI, TU CON KUNIYOSHI O KUHN. ATTRAVERSO I TUOI OCCHI HO RICOMINCIATO A GUARDARLI E AD APPREZZARLI MOLTISSIMO. TENDIAMO A METTERE DA PARTE GLI ARTISTI CHE HANNO AVUTO ORMAI IL LORO MOMENTO.

DS: Ricordo di aver chiesto una volta a John Ashbery chi leggeva e lui rispose che il suo poeta preferito era Weldon Kees.

FT: MAI SENTITO NOMINARE.

DS: Neanch'io all'epoca. Questo è il punto. Una figura piuttosto interessante degli anni Cinquanta: un pittore, attore, musicista e poeta che un giorno semplicemente scomparve, presumibilmente suicida.

FT: TRA I MIEI AMICI, INCLUSI SCRITTORI E POETI, SONO IN POCHI A LEGGERE QUANTO TE. COSA SIGNIFICA LA LETTURA PER TE COME ARTISTA?

DS: Spesso è fuga dalla realtà. A volte imparo qualcosa. Non leggo cose che mi disturbino, ma cose che mi rafforzino. La lettura mi dà continuità. Mi sostiene.

FT: BEH, SCEGLI CERTI LIBRI PERCHÉ PARLANO PER TE. LO FANNO NEL SENSO IN CUI TU INTENDI IL TUO LAVORO? PHILIP LARKIN È UN POETA CHE LEGGI: È PER IL SUO LINGUAGGIO POPOLARE O PER LA STRUTTURA DI UN VERSO? QUALCOSA DI QUESTO TIPO?

DS: Beh, mi piace leggere gli scrittori umoristici, ma non so se è per divertirmi o perché vedo all'opera qualche principio che posso utilizzare o entrambe le cose.

FT: FAI ANNOTAZIONI SUI TUOI LIBRI?

DS: Sì, scrivo continuamente sui libri. Non tengo un diario, ma se tornassi indietro e ritrovassi tutte le copie dei miei libri e tirassi fuori le cose che ho segnato, probabilmente potrei costruirne uno. Ho scarsa memoria; devo continuare a leggere perché non riesco a ricordare niente.

FT: QUALI COSE NEI DIPINTI POSSIAMO NON RICONOSCERE?

DS: So che sembra il contrario, ma io non sono una persona dalle grandi doti teoriche. C'è una gamma di cose che utilizzo: ritmo, sequenza, sincronizzazione, scala, struttura, modulazione, cose del genere. Cose concrete. Penso abbia a che vedere con il modo in cui si mettono insieme le cose, la libertà che c'è in questo. La libertà di fare associazioni tra le forme pittoriche, di farle in un modo che sembra corretto ma non preciso alla lettera. Non è imitabile perché è totalmente personale.

FT: QUALCUNO HA DETTO CHE LA NARRAZIONE CHE DURA È SEMPRE QUELLA CHE NON SOMIGLIA ALLE ALTRE, CHE HA UNA QUALCHE DIVERSITÀ.

DS: Ovviamente, per me, i quadri non sono affatto strani, Sono una cosa molto naturale.

FT: SONO RIVELATORI UNA VOLTA CHE LI HAI FINITI?

DS: A volte. Ma non è necessario che lo siano. Sono quello che sono, se tutto va bene. Non sono sicuro che si tratti di una rivelazione. È una via d'accesso a un qualche tipo di intensità.

FT: CHE COSA CERCHI?

DS: Pratico il mio personale tipo di trascendentalismo. Forse ti sorprenderà, ma il mio lavoro è pieno d'amore.

FT: PARLI IRONICAMENTE?

DS: Niente affatto.

© Frederic Tuten, ripubblicato su autorizzazione di Frederic Tuten a Watkins/Loomis Agency - pubblicato in Art in America, settembre 1997, Bram Publications, Inc. Pubblicato nel 1999 con autorizzazione.