

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. 145-151.

## ***Intervista a Henry Hopkins***

**A cura di William R. Hackman**

Nel corso della sua brillante carriera di studente, insegnante, gallerista, curatore, nonché direttore di museo (tre volte) e di fondazione, Henry Hopkins ha osservato per quarant'anni il mondo artistico di Los Angeles dalle più diverse angolazioni. Nel 1986, dopo dodici anni di direzione del San Francisco Museum of Modern Art, Hopkins torna a Los Angeles per gestire la Weisman Collection. Nel 1991 diventa direttore del settore mostre e presidente del dipartimento d'arte della UCLA, dove trent'anni prima si era laureato. Quando, nel 1994, l'UCLA si assume la responsabilità dell'Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Hopkins accetta l'incarico di dirigere tale istituzione, incarico che ricopre tuttora.

### **Come è entrato a far parte della scena artistica di Los Angeles?**

Sono arrivato nel 1957 per laurearmi in storia dell'arte alla UCLA. Tra gli studenti di quel corso c'erano James Demetrian, che divenne poi direttore della Hirshhorn Collection [Washington D.C.], e Shirley Hopps, allora moglie di Walter Hopps, che mi presentò a Walter, già allora leggendario catalizzatore della scena artistica contemporanea e del jazz.

### **Cos'era l'arte contemporanea a quei tempi?**

Per quanto riguarda le gallerie, non c'era un gran fermento intorno all'arte contemporanea. Felix Landau vendeva opere di importanti modernisti, quali Klimt e Schiele, ma anche Peter Voulkos e John McLaughlin. Esther Robles esponeva artisti newyorchesi e californiani. Frank Perls e Paul Kantor, le gallerie più prestigiose, situate a Beverly Hills, si occupavano d'arte moderna con Picasso, Calder e gli Espressionisti tedeschi.

### **Questo prima di Ferus.**

Ferus aprì l'anno in cui arrivai. Fu la svolta decisiva nella scena losangelina. La mostra inaugurale proponeva artisti del nord e sud della California, con opere assolutamente di rottura rispetto a tutto ciò che si esponeva a Los Angeles in quegli anni.

Questi artisti erano perfettamente consapevoli di ciò che accadeva a New York, ma sentivano di avere qualcosa di diverso da offrire. Guardavano soprattutto a Rauschenberg e Johns. Naturalmente capitava di rado che si facessero vedere più di quattro o cinque persone al giorno in galleria, che dava su La Cienega Boulevard. Ed era considerato un gran giorno se arrivava l'attore e collezionista Vincent Price, o Jules Langser, il più autorevole critico d'arte di L.A.

**Ma in pochissimi anni, Ferus si trovò al centro di una scena espositiva estremamente vivace, capace di attirare l'attenzione degli artisti più giovani. Che cosa accelerò il cambiamento?**

Una serie di cose. Il Los Angeles County Museum organizzava una mostra annuale con premiazione. Quando Jim Elliott divenne curatore, riuscì a coinvolgere dei giurati molto illustri, come William Seitz e Clement Greenberg, i quali stimolarono la transizione verso una nuova generazione di artisti. E persone come Jim, Walter, Shierly e me dedicavano molte energie a educare il gusto della gente sull'arte contemporanea. Numerosi studenti diplomati alla UCLA tenevano un corso per studenti lavoratori chiamato *Looking at Modern Art*, e io ci ho insegnato ogni trimestre finché sono rimasto alla UCLA. Oltre a insegnare le nozioni base indispensabili al corso, accompagnavamo gli iscritti negli studi degli artisti perché potessero cogliere il senso del loro lavoro. Alcuni di quelli che frequentarono quei corsi sarebbero diventati importanti collezionisti, come i Weisman e i Gersh. Prendeva piede l'interesse per l'arte contemporanea, e di conseguenza si allargava la scena espositiva, soprattutto lungo La Cienega dove tutte le gallerie rimanevano aperte il lunedì sera. Divenne un avvenimento che attirava centinaia di persone.

**Quali artisti trovava più interessanti?**

C'era un gruppo di pittori che sembrava gravitare attorno a John Altoon, una specie di eroe-artista bohémien, con una spaventosa dedizione al lavoro. Disegno e pittura lo assorbivano completamente. Se si usciva a bere un drink con lui, John passava il tempo disegnando sulle salviette da cocktail. Sapeva esattamente quello che intendeva fare ed esercitava un notevole ascendente sui pittori che gli stavano intorno.

Anche Craig Kauffman era ormai un artista maturo. Era riuscito ad andare a New York e in Europa, vedendo cose che a Los Angeles si vedevano solo sulle riviste, o non si vedevano affatto. Era consapevole non solo di gente come Pollock e de Kooning ma anche dei loro predecessori Dadaisti e Surrealisti.

**Lei ha ricordato anche Rauschenberg e Johns, contemporanei degli artisti di Los Angeles di cui stiamo parlando. Quale fu la reazione al loro lavoro?**

Incalcolabile. Pittori come Kauffman, Bengston, e Moses si muovevano in direzione di un superamento dell'Espressionismo Astratto. Ma non era chiaro dove si potesse andare dopo Pollock e Newman. Johns, in particolare, sembrava offrir loro un'idea di ciò che era ancora possibile - quali fossero le strade ancora percorribili dalla pittura. Ma devo dire che gran parte delle nuove idee maturarono in ambiente losangelino, in un humus locale di interazione e competizione.

**Quali furono le "influenze esterne" che agirono sugli artisti losangelini tra gli anni Cinquanta e Sessanta?**

Josef Albers fu certamente un punto di riferimento per Bengston, una fonte dell'enfasi su chiarezza di forma e colore, quella che in seguito John Coplans chiamò *Finish Fetish* - definizione che non mi convince del tutto. Joseph Cornell fu una rivelazione ancora più grande, specie per gli artisti dell'*assemblage* come Conners, Berman, Herms e Kienholz. Queste le due tendenze principali dell'arte losangelina in quel periodo: l'*assemblage* e un nuovo genere di pittura lontanissimo dall'Espressionismo Astratto di scuola newyorchese. Dovrei anche aggiungere il simultaneo

affermarsi in California del movimento della creta, la cui lavorazione passò da artigianato a forma d'arte grazie a Peter Voulkos, John Mason e Kenneth Price.

### **La pittura si affermò come *LA. Look, Cool School* e, come lei ha detto, *Finish Fetish*.**

Sì. Questo era il genere che cominciava ad attirare l'attenzione del paese sugli artisti losangelini, soprattutto grazie a una rivista come "Artforum", che in quel periodo si pubblicava in California. Bengston correva in motocicletta e cominciò a dipingere immagini di moto e insegne. Lui, Kauffman, Irwin e Ken Price erano cresciuti dentro la cultura giovanile del sud della California, la cultura del surf e dei motori truccati. L'idea di usare nuovi materiali per ottenere i colori e le superfici lucidissime delle auto e delle tavole da surf li affascinava. Bengston ricopriva i suoi lavori con numerosi strati di smalto così da ricreare il vistoso, luccicante effetto lacca. Kauffman usava resine per le forme svuotate delle sue opere.

### **Un'estetica davvero lontana da quella degli *assemblagistes*.**

Totalmente. Gli artisti dell'*assemblage* tendevano o alla sensibilità mistica e poetica di Berman e Herms, o alla dimensione del commento sociale di Kienholz. In entrambi i casi ne veniva una visione assai più cupa di quella che veniva dai pittori.

In un certo senso si era già affermato il dualismo "sunshine & noir".

### **Nel 1961 lei diventa direttore della Huysman Gallery.**

Esatto. Huysman è durata solo un anno. Era dall'altra parte della strada, di fronte a Ferus, e io la vedevo come un'occasione per dilatare quanto accadeva alla Ferus facendo conoscere la generazione seguente di artisti.

### **Così si arriva alla mostra *War Babies*.**

Sì, è così. Il titolo veniva dal termine con cui si indicava la generazione che aveva preceduto il *baby boom* del dopoguerra. Avevo fatto amicizia con Joe Goode quando studiava al Chouinard, e quando divenni direttore della Huysman Gallery, lo stesso Goode mi chiese se ero interessato a montare una mostra dei lavori che lui e i suoi compagni di università stavano realizzando. Il gruppo di cui in origine si era parlato includeva Ed Ruscha. Ma lui era in Europa, così alla fine c'erano Joe, Larry Bell, Ron Miyashiro. Fu la prima mostra del tutto integrata dal punto di vista razziale della West Coast, forse la prima in assoluto. Jerry McMillan, altro studente del Chouinard e amicissimo di Goode e Ruscha, ebbe l'idea della fotografia del poster. Si trattava della bandiera americana stesa sopra una tavola a mo' di tovaglia che fece tanto scalpore. La John Birch Society la considerò una dissacrazione, il che non era assolutamente nelle nostre intenzioni.

### **Controversie a parte, la mostra fu un successo, e contribuì all'affermazione di Joe Goode e Larry Bell, divenuti poi figure di spicco non solo a livello locale, ma anche nazionale.**

Sì. Insieme a Ed Ruscha, Joe e Larry proseguirono quanto accadeva da Ferus e altrove, e si spinsero in nuove direzioni. Svilupparono tutti quello sguardo "chiaro" su cui stava lavorando gente come Bengston, Irwin e Kauffman. Ma Joe aggiunse un elemento neo-dada con le sue bottiglie di latte, e Ed introdusse parole nei suoi dipinti facendone persino il soggetto della sua pittura. Ma la corrente

che ebbe più successo in questo periodo era il lato "chiaro", il lato "scuro" si riaffermerà più tardi, con il successo di Chris Burden, per citarne uno, agli inizi degli anni Settanta.

**Dopo la chiusura della Huysman Gallery, lei ha fatto parte dello staff del County Museum.**

Ho diretto il settore didattico, lavorando al fianco di Richard Brown, il direttore, e Jim Elliott. Fu un periodo entusiasmante. Le opere di Picasso e Pollock vennero tirate fuori dal magazzino per la prima volta da quando erano state donate al museo. Collezionisti come i Weisman, i Factor e i Phillips contribuirono alla fondazione del Contemporary Art Council, che fra le altre cose finanziò l'acquisto di opere di giovani artisti. E quando arrivò Maurice Tuchman e aprì i battenti l'edificio di Hancock Park, nel 1965, cominciammo a realizzare mostre più importanti - *The New York School*, *American Sculpture of the Sixties*, *David Smith*, *Morris Louis*. "Time" e "Newsweek" recensirono le nostre mostre, portando L.A. sulla scena artistica nazionale.

**La scena artistica losangelina sembra muoversi tra accentuati alti e bassi.**

Beh, tra metà e fine anni Sessanta, fu fortissima l'aspirazione formativa. Poi, quelli che più si erano impegnati in tale direzione - Walter e Shirley Hopps, Jim Elliott, io stesso - se ne andarono e nessun altro sembrò interessato ad accollarsi il compito che noi avevamo abbandonato. Un altro fattore fu il tragico fallimento del Pasadena Art Museum, uno schema tipicamente losangelino.

**Dopo parecchi anni al LACMA, lei è stato prima in Texas e poi nel nord della California, dove ha lavorato come direttore del San Francisco Museum of Modern Art per una decina d'anni. Cosa l'ha colpita di più al suo ritorno a Los Angeles, all'inizio degli anni Ottanta?**

Nel 1972-73, lo scenario di L.A. cominciava ad integrarsi a quello nazionale. Negli anni Ottanta e Novanta, il gusto di questa città non solo si è completamente integrato nei circuiti nazionali, ma ne ha per molti versi assunto la guida.

**Ritiene che oggi vi sia un gusto prevalente, qui?**

È davvero molto difficile definire con esattezza quale sia il gusto prevalente oggi a Los Angeles. Ma ciò vale anche a livello nazionale. C'è stato un tale processo di democratizzazione del mondo artistico che si sono sviluppate contemporaneamente diverse tendenze. A grandi linee, si può dire che ne prevalgono due: una prevalentemente concettuale, l'altra meno teorica, più concentrata sul creare oggetti. Di tanto in tanto le due tendenze si intrecciano. Ma qualsiasi cosa salti fuori, sembra che Ed Ruscha ne faccia parte. Anche per Charles Ray è un po' così - costantemente alle prese con la reinvenzione di sé come artista, sempre proteso in nuove direzioni.

La California sta generando alcuni degli artisti più creativi del paese, eppure noi non offriamo loro il sostegno necessario per sopravvivere. Ciò è dovuto in parte al fatto che non siamo mai stati capaci di consolidare un sistema di gallerie adeguato a una città così enorme e importante. Il che comporta un alternarsi di momenti di crescita e di crisi.

**Non è una conseguenza dell'economia e dei prezzi del mercato immobiliare locale?**

In parte certamente sì. Uno apre una galleria in un quartiere dove gli affitti sono relativamente bassi, la zona comincia a diventare di moda, e a quel punto le gallerie non possono più permettersi

l'affitto. Così è stato per La Cienega negli anni Sessanta e per La Brea Avenue negli anni Ottanta. L'affitto della Huysman era di 250 dollari al mese. Allora era più facile: bastava avere un'idea, una proposta, trovare gente che lavorasse con te, e il gioco era fatto. Magari non sarebbe durata a lungo, ma poteva lasciare un segno.

**Pare che molte delle gallerie che aprirono negli anni Ottanta fossero guidate più da leggi di mercato che da un qualche ideale artistico.**

La commercializzazione di quegli anni ebbe effetti piuttosto deleteri su numerose gallerie. In primo luogo, occuparsi d'arte divenne soprattutto una questione di mercato: ci si preoccupava più delle attività promozionali che di stabilire un punto di vista o di educare un pubblico. Naturalmente le gallerie dovevano avere successo commerciale per continuare a promuovere gli artisti. Ma quando le gallerie cominciano a diventare soprattutto un modo per fare soldi grazie al mercato dell'arte, perdono il ruolo che le rende così importanti nel mondo artistico.

Certo, c'erano troppe gallerie negli anni Ottanta e il ristagno dei primi anni Novanta è stato salutare. Le gallerie ancora attive sono con ogni probabilità quelle che hanno chiare priorità artistiche. Ma in un certo senso dobbiamo ricominciare tutto daccapo - educare la gente, costituire un nucleo di collezionisti informati e interessati, disponibili a trovare il tempo per seguire l'evoluzione di un artista per parecchi anni.

**Si direbbe che gli artisti siano stati contagiati quanto le gallerie. L'arte era diventata una scelta di carriera più che una "vocazione".**

Questa è una delle maggiori differenze tra il mio primo periodo a Los Angeles e oggi. La logica di allora: "Fa' tutto quello che ti pare per mantenere te stesso in modo da poter fare arte". C'era una dedizione assoluta all'arte. Parecchi artisti rifiutavano di insegnare perché ciò avrebbe consumato troppa della loro energia creativa. C'era una forte competizione tra gli artisti di Ferus, ma proprio quella continua competizione li sollecitava a collaudare nuovi materiali, a sperimentare ciò che nessun altro aveva ancora provato.

Ma a quell'epoca era anche molto più semplice votarsi esclusivamente all'arte. Le persone che si dedicavano alla produzione artistica erano pochissime, e la competizione era una scelta auto-imposta e circoscritta a un gruppo relativamente ristretto. Oggi sono centinaia quelli che credono di potersi guadagnare da vivere con l'arte. Anche questa è una conseguenza del boom degli anni Ottanta, quando le gallerie commerciali allestivano personali di giovani artisti appena usciti dalla scuola d'arte, che non erano ancora pronti a quel genere di mostra e alla pressione che ne derivava.

**Vorrei tornare per un momento alla premessa di questa mostra, il dualismo luce ed oscurità, "sunshine e noir", cui lei accennava poco fa. La considera una premessa valida? E le sembra che la recente storia dell'arte di LA. possa essere capita attraverso questa particolare categoria interpretativa?**

Credo sia una premessa interessante, probabilmente come qualunque altra. Mi interessa soprattutto capire come veniamo visti da una prospettiva europea. Di sicuro non c'è modo, neppure con una mostra di così vasto impianto, di proporre una visione esaustiva dell'arte losangelina. Ma trovo molto stimolante che si presenti al pubblico europeo un corpus di opere inserite in un contesto che permetta di seguire un particolare tipo di storia nel suo farsi.

Quando la mostra approderà qui a Los Angeles ci saranno forse molte proteste per l'inserimento o

l'esclusione di qualche artista. Personalmente mi auguro che sia così, perché credo che uno dei risultati più interessanti potrebbe essere un ampio dibattito critico sulla storia dell'arte nella nostra città. Dibattito del tutto assente, purtroppo, dall'odierna scena artistica.

**Mi incuriosisce l'ipotesi che questi due binari presumibilmente paralleli - *sunshine e noir* - possano anche non correre del tutto paralleli, al contrario, convergere in più punti. Perciò si potrebbero accomunare personaggi come Ed Kienholz, Chris Burden, Paul McCarthy e Mike Kelley e dire che sono l'elemento *noir* - o almeno parte di esso. E si potrebbe fare lo stesso per il lato *sunshine*. Ma...**

Dove collocherebbe un artista come Charles Ray in questo schema?

**Stavo pensando proprio a Charles Ray. La sua opera sembra così bonaria e accessibile. Eppure, più ci pensi e più la senti enigmatica.**

Sì, questo vale per parecchi artisti presenti in questa mostra, come Bruce Nauman, ad esempio, vivace e allegro e un attimo dopo terribilmente minaccioso. Perciò... sì, sono d'accordo, le due piste talora convergono. E questo è un ulteriore motivo di interesse.

**Lei prima ha detto che Los Angeles non è soltanto diventata parte integrante del panorama nazionale ma che ne guida in un certo senso le sorti. Ciò solleva un paio di interrogativi. In primo luogo, ha senso parlare di arte losangelina come se fosse in qualche modo a sé, distinta da quella di New York, Chicago o Boston? E poi, indipendentemente dalla risposta, c'è stato uno spostamento dell'asse rispetto a New York, da sempre al centro della scena artistica statunitense?**

Risponderò prima alla seconda domanda. C'è stato uno spostamento, anche se non lo sopravvaluterei. New York è tuttora centro dell'editoria artistica e delle case d'aste, ha ancora il MOMA, il MET, il Whitney, il Guggenheim, e così via. Ecco perché continuerà ad essere un prestigioso centro del mondo artistico. La questione è invece che New York non può più esserne il centro. Los Angeles non avrà mai la straordinaria concentrazione di grandi musei che ha New York, ma credo che l'apertura del Getty Center attirerà un'attenzione senza precedenti su Los Angeles, intesa come polo artistico. Milioni di persone verranno qui non per vedere Disneyland o Hollywood, ma per vedere arte! Non riesco a trovare un paragone adatto se non nell'apertura del Beaubourg negli anni Settanta.

Quanto alla sua prima domanda, direi che la risposta è sì e anche no. È vero che, in tutti gli Stati Uniti, gli artisti si occupano all'incirca delle stesse questioni e che vanno su e giù per il paese molto più di una volta, con il vantaggio di essere al corrente di ciò che accade a Soho nell'East Village, come pure a Venice o a Pasadena. Sì, in questo senso è vero, la produzione artistica di Los Angeles non ha caratteristiche così peculiari che la distinguano da quella di altre grandi città americane. Ma inquadrando la cosa storicamente - se pensi a un Charles Ray, a un Mike Kelley o a un Lari Pittman nel contesto di ciò che altri artisti hanno fatto prima di loro a Los Angeles - si possono cogliere i fili conduttori di una dinamica tipicamente losangelina.

In ogni caso, che le distinzioni tra l'arte di una città e quella di un'altra rivelino o meno una sostanziale differenza, non ho esitazioni ad affermare che ciò che oggi accade a Los Angeles è infinitamente più interessante di ciò che accade a New York. E non fa che aumentare in modo affascinante. Non è una crescita costante e regolare; s'interrompe e riprende. Ma è crescita. Non

solo, credo che il meglio debba ancora venire.