Da: *John McCracken*, a cura di A. Bellini, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 22 febbraio - 19 giugno 2011) Skira, Milano 2011, pp. 50-59.

"Come si fa ad arrivare fino in fondo? Si tiene duro" Una conversazione con John McCracken sulla vicinanza, l'orizzonte e la seduzione

Marianna Vecellio

Nell'arte non c'è antico o moderno, passato o futuro. Un'opera d'arte è sempre presente. Il presente è il futuro del passato e il passato del futuro…[1]
Ad Reinhardt

MARIANNA VECELLIO: Da dove vogliamo cominciare? So che non le piace parlare del passato...

JOHN McCRACKEN: Di solito no, ma a volte ne parlo. Più che altro perché il passato incide sul presente e anche sul futuro. Dal momento che in un certo senso il tempo è un continuum e non esiste un vero passato e nemmeno un vero futuro, non mi dispiace parlare del passato.

MV: Come ha scoperto di voler diventare un artista?

JMC: È una domanda piuttosto complessa. Prima di capire che avrei voluto fare l'artista, ho passato un certo periodo in Marina, ero imbarcato su una nave della Marina Militare.

MV: Faceva l'operatore sonar.

JMC: Ero in fondo alla nave in una postazione sonar e mi sono chiesto cosa intendessi veramente fare, tutto qui. Fino ad allora avevo fatto un po' di tutto e decisi che sarei diventato un artista e che avrei cominciato a studiare arte. Ho deciso di farlo e basta. Non sapevo cos'altro fare. Non sapevo cosa mi aspettasse e cosa fosse un artista fintanto che non mi sono iscritto al California College of Arts and Crafts (CCAC) e allora ho iniziato a capire cosa volesse dire fare l'artista; l'idea che mi ero fatto delle arti applicate era un po' commerciale.

MV: Nel 1962, accanto a una più ampia produzione di dipinti astratti modernisti, lei ha realizzato delle insolite composizioni scultoree, una sorta di assemblaggi alla maniera di Jean Tinguely o di Louise Nevelson, composte da pezzi di legno portati a riva dal mare e altro materiale di scarto trovato sulla spiaggia.

JMC: Quando frequentavo il College in California, scendevo spesso in spiaggia dove c'era abbondanza di legni e mi divertivo a farne qualcosa.

[1] A. Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy*, in *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings*, a cura di K. Stiles, P.H. Selz, University of California Press, Berkeley 1996, p. 90.

MV: L'atmosfera della California l'ha aiutata a sviluppare la consapevolezza e le conoscenze che le ser-vivano per diventare artista?

JMC: Mi ha influenzato molto l'ambiente artistico californiano, mi ha aiutato a crescere. Era il posto giusto dove vivere in quel momento. A quei tempi pensavo che fosse importante stare a New York ma mi trovavo a Los Angeles ed era lì che vivevo. Era perfetto: automobili, surfisti, un po' di tutto e le idee …

MV: Chi erano gli altri artisti nel suo entourage all'epoca?

JMC: Tony DeLap, Larry Bell, Joe Goode, Ed Ruscha, Robert Irwin … Ho una pessima memoria per i nomi, c'era anche qualcun altro…

MV: Aveva l'abitudine di incontrarsi per parlare di arte con qualcuno di loro, un po' come facevano gli artisti della New York School negli anni Cinquanta che si ritrovavano nei bar e nei locali per scambiarsi le idee?

JMC: Entro certi limiti sì, incontravo di quando in quando altri artisti ma non erano dei veri e propri appuntamenti nei locali pubblici. Ho memoria più che altro di sensazioni astratte, di incontri immaginari; immaginavo di conversare sia con gli artisti di New York sia con quelli californiani e leggevo "Artforum" e altre riviste d'arte per vedere le loro opere.

MV: John Coplans fu uno dei fondatori di "Artforum" nel 1962 a San Francisco e poi si trasferì a New York. Lei al contrario, nonostante avesse detto spesso di sentirsi più vicino al Minimalismo che al *Finish Fetish*, è rimasto in California invece di trasferirsi a New York.

JMC: Almeno per un po'. Per me non esiste alcuna netta distinzione tra Minimalismo e *Finish Fetish* – quest'ultima è una definizione curiosa, una frase curiosa. Non erano le terminologie artistiche a interessarmi. Ciò che volevo era ridurre quello che stavo facendo, ridurlo al minimo, all'essenziale e fu così che finii per pensare alle *Planks* (*Assi*). Prima di allora facevo lastre, blocchi geometrici e così via e d'un tratto mi sono ritrovato a pensare e realizzare dei pezzi di compensato appoggiati al muro. E mi sono detto: "Oddio, credo che ci siamo!" Ero finito nella trappola riduttiva minimalista: quella di rendere le opere il più semplici possibile e farle come si deve, far sì che si reggessero o che stessero al mondo, che conversassero con quelle di altri artisti e fossero capaci di vivere. Le volevo più semplici possibile ma anche splendide e in un certo senso seducenti…

MV: Vorrei per un attimo approfondire il concetto di "seducente" e di bellezza. Ritiene che possa essere questo che distingue le sue opere da quelle del Minimalismo ortodosso? Il Minimalismo sembra esprimere la riduzione della forma attraverso un linguaggio e un approccio più impersonali. Questo genere di sensibilità, l'approccio più percettivo, il processo intuitivo e la finitura, erano forse ciò che rifiutavano Donald Judd e gli altri minimalisti con quegli "oggetti specifici" termine con cui i minimalisti o più precisamente Judd aveva definito le sue opere?

JMC: Direi che per le loro opere era appropriato il termine "noioso", non che fossero di fatto noiose, ma magari meno emozionanti delle mie. Le loro erano forse più intellettuali, basate su idee più intellettuali, ma non è detto…

MV: Rispetto a loro forse lei aveva più affinità con gli espressionisti astratti come Mark Rothko e Barnett Newman. Lei non ha mai considerato Marcel Duchamp?

JMC: Non molto. Solo alcuni surrealisti. Ma uno dei primi artisti dai quali mi sono sentito attratto è Barnett Newman. E prima ancora Piet Mondrian; e ancor prima mi avevano affascinato le opere degli antichi egizi, le loro sculture e i loro templi.

MV: Una volta ha detto che Jackson Pollock è un artista minimalista perché usa solo ciò che gli serve, solo ciò che gli è necessario. Questo si ricollega di nuovo all'idea di riduzione. Non è che la sua opera si rifà in modo simile a questa idea del Minimalismo?

JMC: Pollock è essenziale, molto emozionale e complesso ma allo stesso tempo lo considero anche un minimalista – usava solo ciò che gli serviva; prendeva solo ciò di cui aveva bisogno. Potrebbe essere fuorviante perché visti così tutti gli artisti potrebbero essere minimalisti. O espressionisti astratti. Ogni definizione tende, per così dire, a disfarsi.

MV: Riprendiamo dall'inizio; dopo la serie dei dipinti a motivi geometrici, la sua opera dal 1964 al 1967 si è andata "radicalizzando". Dalle prime opere, come *Slate* (*Lastra*) del 1964 – un dipinto che inglobava un elemento scultoreo nella superficie bidimensionale – è passato a *Dog Star* (*Sirio*) del 1964, – un "quadro" a due facce, a tutto tondo e appoggiato direttamente sul pavimento; dalle opere bicolori su piedistallo, esposte alla Nicholas Wilder Gallery di Los Angeles nel 1965, è passato ai blocchi geometrici e alle lastre monocrome e a tutto tondo, lavori esposti lo stesso anno alla Robert Elkon Gallery di New York; e ancora dalle opere con valenza architettonica e simbolica, come *Yellow Pyramid* (*Piramide gialla*) e *Blue Post and Lintel I* (*Pilastro e architrave blu 1*), entrambe del 1965, è passato nel 1966 alle Planks, espressione di una riduzione estrema, esposte alla Wilder Gallery l'anno successivo. Nell'arco di soli tre anni e mezzo ha realizzato alcune delle sue opere più significative che attestano la trasforma-zione dell'opera d'arte da oggetto "pittorico" a "dispositivo" scultoreo, sollevando così l'interrogativo sull'opera d'arte come oggetto variabile e radicale la cui specificità è costantemente in una fase di transizione tra forme e stati diversi. Come è potuto accadere tutto questo?

JMC: Quanto è accaduto è un mistero anche per me. Non l'avevo programmato. I quadri per un certo periodo presentavano forme che potremmo definire organiche e che in seguito si sono andate irrigidendo con motivi più definiti e geometrici, per diventare, in una fase ancora successiva, una sorta di pannelli con delle profilature di una drammaticità estrema, opere con intarsi in lacca, di una certa fisicità pur trattandosi sempre di superfici piane. Ho cominciato poi a creare delle fenditure con profondità diverse per cui le opere si articolavano su due lati, diventando bi-tridimensionali, e poi è stato come se si fossero concretizzate – una cosa effettivamente un po' strana ma è successo – e quando ci ho ripensato e mi sono reso conto di tutto quello che avevo fatto ero un po' per-plesso. Chi è che lo ha fatto? È stato come un'evoluzione, un'alterazione dalle cose piane a quelle geometriche, ai rilievi per arrivare infine agli oggetti concreti, opere bi-tridimensionali, con una crescente presenza della scultura che diventava fin dall'inizio un tutt'uno con la pittura. È venuto tutto da sé.

MV: L'elemento sempre presente nel suo processo creativo è il taccuino nel quale ogni giorno ha annotato appunti, disegni e pensieri sul suo lavoro. Neville Wakefield, in una recente intervista, diceva che i suoi di-segni sono dei codici alla stregua della Stele di Rosetta. Vorrei proporle un'altra

analogia con i pittogrammi preistorici, come quelli scoperti sulle rocce nei pressi del suo studio a Santa Fe nel Nuovo Messico.

JMC: L'analogia è giusta. Mi chiedo se non ho preso così tanti appunti per mantenere un ricordo visivo concreto di quello che mi passava per la mente. Un po' per non dimenticare ma anche per poter ritornare indietro e riguardare e decidere come realizzare un'opera, per capire se volevo fare una certa cosa o qualcos'altro, chissà. Ma quando disegni le cose le rendi reali, attribuisci loro delle realtà che altrimenti non potrebbero avere, che potresti dimenticare e non ritrovare mai più. L'ho fatto per questo e anche perché adoro farlo; è piuttosto divertente. Materializzare le cose sulla carta e mostrare come saranno.

MV: Nei suoi appunti cita tra altri Josef Albers che negli anni Trenta e Quaranta insegnava al Black Mountain College e che con il suo uso e le sue teorie sul colore ha influenzato le riflessioni sulla dimensione cromatica all'interno del processo artistico negli anni a venire. Cosa significa per lei il colore?

JMC: Avevo capito che tra le cose che mi interessavano vi erano la luminosità e l'energia del colore. Ho sempre cercato di fare attenzione a che il colore non distraesse dalla forma, ma che anzi la mettesse in evidenza o ne facesse parte integrante. In scultura può accadere che il colore dia l'impressione di essere un'aggiunta e non era questo che volevo, volevo che colore e scultura fossero un tutt'uno e ci sono riuscito.

MV: Il colore che diventa esso stesso materiale … Nei suoi appunti lei accenna a una prerogativa dell'opera d'arte che è la sua "condizione di essere". Cosa intende esattamente con questo?

JMC: L'arte reale, la vera scultura hanno come prerogativa quella di dare la sensazione di esistere cosicché quando la si guarda, ci si confronta e si interagisce con essa, invece di assistere semplicemente a una rappresentazione o una raffigurazione, si vede qualcosa che possiede una propria "qualità di cosa". Lo psicanalista Carl Gustav Jung descrisse tale caratteristica o proprietà e la definì simbolica, le cose sono veramente simboliche. Vanno oltre il mero fatto di essere rappresentate o referenziali. Più pensi alle cose e più ci pensi. Le mie opere sono come le persone, non è affatto facile che la loro esistenza si dissolva del tutto. Mantengono perennemente il senso dell'esistenza, dell'essere e la loro personalità.

MV: Nel 1966 lei ha esposto in occasione dell'autorevole mostra organizzata da Kynaston McShine al Jewish Museum, *Primary Structures*, insieme ad altri esponenti di spicco dell'arte minimalista: all'epoca lei si interessava anche di psicologia junghiana, di forme simboliche e delle ricerche connesse con le qualità percettive dell'opera d'arte, cosa che forse rappresenta un ulteriore elemento che la distingue dal Minimalismo ortodosso. Ha mai parlato con Judd, Carl Andre, o Dan Flavin, per esempio?

JMC: Non proprio. Li ho incontrati, direi, nei primi anni Settanta quando mi sono trasferito a New York dove ho vissuto due o tre anni. Ma in realtà non abbiamo parlato molto. Erano conversazioni su un piano più astratto. Per quanto mi riguarda conversare poteva anche significare immaginare nella mia mente un'opera di Judd o Flavin o qualcosa del genere e attaccarla al muro, nella stessa galleria e vedere come stavano a confronto. Lo feci con moltissime opere. Per vedere il mio lavoro in prospettiva.

MV: Vorrei riprendere l'idea di cui lei ha parlato in varie occasioni, ossia del fatto che le Planks mettono insieme due mondi distinti: lei ha affermato che le *Planks* condividono lo stesso spazio fisico che occupa lo spettatore – il mondo reale, psicologico e vivente – e, per il fatto che toccano il muro, convivono anche con lo spazio visivo, su cui proiettiamo l'immaginazione, lo spazio pensato.

JMC: La *Plank* unisce il pavimento e la parete; ha degli angoli. Il rapporto tra l'angolo e il resto della stanza diventa un po' strano, leggermente disturbante. È per questo che in genere le cose sono per lo più un tutt'uno con l'architettura. L'angolo può aiutare a distinguere l'opera dall'ambiente circostante e dal resto della stanza.

MV: Il concetto di "diagonalità" espresso nella forma della *Plank* che si appoggia "con un'angolazione", riporta la sua opera nel dibattito modernista che negli anni Sessanta portava gli artisti a confrontarsi con espressioni radicali come, per esempio, la "morbidezza", nel caso di Robert Morris ed Eva Hesse.

JMC: La diagonalità mi disorientava: mi ci sono voluti anni per capire l'angolo. Forse sarei riuscito a capire le *Planks* o forse no. Era tanto disorientante che non riuscivo nemmeno a capirlo bene. L'ho fatto e basta.

MV: Le sue sculture *Blue Post and Lintel I* e *Yellow Pyramid* – ora la citerò "si potrebbero concepire come elementi costruttivi che hanno attinenza con l'ambiente umano … l'essenza del mondo costruito dall'uomo".

JMC: Pensavo che fossero due forme molto basilari. In un certo senso ho fatto la stessa cosa con queste due opere. Per prima feci *Yellow Pyramid* e poi vari disegni di un'altra opera, cercando di trovarne una che potesse andare bene accanto alla piramide e infine mi sembra di esserci riuscito con *Blue Post and Lintel I*.

MV: Il rapporto tra i titoli e le forme delle opere esprime un ulteriore processo riduttivo.

JMC: Sì, il titolo è la semplice descrizione dell'opera stessa. Questo è un arco e questa al centro è la chiave di volta e questi sono il pilastro e l'architrave.

MV: Lei voleva che il colore esprimesse la struttura dell'opera stessa – la sua "qualità di essere" le sue qualità strutturali ed espressive. Più che decorazione era tutt'uno con la forma. Nel 1966, in una delle sue prime dichiarazioni, lei scrisse: "Del colore penso che sia un materiale strutturale che uso per costruire le forme che mi interessano … ho scoperto che … una determinata combinazione di intensità e trasparenza del colore e di finitura della superficie costituisce il mezzo espressivo che mi serve …" Cosa successe poi nei primi anni Settanta quando lei creò la serie *Mandala* o quando, all'inizio del 1974, lei creò le *Planks* multi-colori, con le superfici di pittura gocciolata e sfumata: si trattava di un diverso uso del colore?

JMC: Questa è una domanda complessa. Penso che stessi combinando insieme scultura e pittura, stavo riflettendo su come creare una scultura ricavandola da una pittura più viva. Dubito di esserci riuscito – ed è per questo motivo che a un certo punto ho smesso di lavorare in quel modo. Quando si usa il colore in scultura si ottiene qualcosa di istantaneamente astratto; una scultura fatta di rosso,

è astratta perché non è fatta né di legno e neppure di pietra. Il colore tende a essere una proprietà astratta. E quando una scultura è costituita da una proprietà astratta, se la si considera in quel senso, a quel punto si ottiene qualcosa di veramente astratto.

MV: Alcune delle *Planks* multicolori presentano sulla superficie degli interventi di gocciolamento; altre presentano motivi più geometrici. La serie *Mandala* esprime anche un rapporto con l'arte popolare l'arte dei Nativi Americani. Gli indiani Navaho creavano i *Mandala* per le loro proprietà terapeutiche e gli interventi con la sabbia nei dipinti di Pollock pare si riferissero proprio a questo. Qual è il suo rapporto con l'arte dei Nativi Americani?

JMC: I *Mandala* hanno a che fare con i "centri magnetici" e quel genere di cose. L'arte dei Nativi Americani, i motivi, la riduzione, per me non sono distinte una dall'altra, sebbene le sculture abbiano finito per risultare comunque più pure. Direi che la pittura venne messa da parte e che si sviluppò anche come opera d'arte a sé stante.

MV: Dalla metà degli anni Settanta fino alla sua mostra al P.S.1 Contemporary Art Center di New York nel 1986 – preceduta dalla sua presenza alle Corderie in occasione della Biennale di Venezia dello stesso anno – si direbbe che la sua opera non abbia goduto del favore dei critici. Se ne è reso conto? Cosa stava succedendo all'epoca? Perché l'attenzione dei critici nei confronti della sua arte è cambiata tanto nell'arco di quegli anni?

JMC: Credo che i critici e chiunque scriva di arte, non abbiano mai saputo cosa dire della mia arte o che non sapessero cosa farsene. Forse l'opinione generale era un po' ostile nei confronti del mio genere di arte, un'arte più sensuale di altre e non facile da inquadrare.

MV: La sua opera sembra procedere per cicli: dalla parete al piedistallo al pavimento per quanto riguarda le opere scultoree della metà degli anni Sessanta, e dal pavimento alla parete per quanto riguarda le opere scultoree "orizzontali" degli anni Novanta. Nonostante le conformazioni della sua opera – solidi geometrici perfettamente rifiniti – questa circolarità è suggestiva di una trasformazione che ricorda un processo organico.

JMC: Facevo dei passi avanti e poi tornavo indietro, in un certo senso. In realtà le opere orizzontali erano parecchie e continuavo a produrle.

MV: Cosa ha significato per lei ritornare alla parete, all'orizzontalità e alla superficie piana? Ha a che fare con il concetto di visione, una sorta di orizzonte?

JMC: Immagino che abbia a che fare con l'orizzonte, sebbene io pensassi che le colonne – come *Sagittarius* (*Sagittario*), *Centaurus* (*Centauro*) entrambe del 1988 e *Mandrake* del 1989 – fossero fi gure che per certi versi si ergono nel mondo e sebbene considerassi queste opere orizzontali qualcosa di simile, ma in un modo tutto loro. Mi piace pensare che volino, di loro non penso mai che siano appoggiate.

MV: Negli anni Novanta lei ha prodotto una serie di opere che richiamano alcune forme organiche, come i cristalli, ad esempio.

JMC: Credo che i cristalli possiedano determinate proprietà attive, tra le quali potremmo forse annoverare l'intelligenza e, come conseguenza di ciò, ho creato alcune opere. I cristalli si sono rivelati magici nel senso che mostrano certe proprietà.

MV: Il cristallo mi ricorda il poliedro rappresentato nella famosa opera *Melancholia* di Albrecht Dürer. L'artista si riferisce simbolicamente all'enigma che l'uomo, con la sua conoscenza e la sua intelligenza "desidera" risolvere. La parola poliedro significa "molte facce"; anche la conoscenza ha molte facce. È la rappresentazione dell'enigma supremo la cui conoscenza non è mai compiuta.

JMC: Giusto. Credo che il mistero sia sempre presente.

— New York, 8 Maggio 2010