

FLUID NATURE

BY JONATHAN GRIFFIN

For a couple of months Jonathan Griffin has been roaming Los Angeles, along its major traffic arteries, exploring alleys behind sparkling facades, sniffing and sampling the matter of the city. Indubitably liquid – with its incessant traffic, petroleum bubbling forth in courtyards and earthquake-wrinkled pavement – Los Angeles has been petrified by a group of artists who live there. Griffin explains how and why Aaron Curry, Matthew Monahan, Patrick Hill, Thomas Houseago and Sterling Ruby have managed to solidify its essence, without ever directly talking about Los Angeles.

Los Angeles is a city that prefers to be pictured than encountered face to face. Its streets are a ceaseless Babel of disagreeing voices and signs, but, seen from any of the hills that overlook the expansive valley basin, its disparate neighbourhoods knit together into an intricate blanket, still and quiet. Particularly at night, this panorama confirms diverse L.A. archetypes: the technological Sublime, the suburban sprawl, or the majestic, multi-ethnic metropolis. Even the ocean, which laps the city's southwest edge, is itself a picture – a dry backdrop that, with the aid of a setting sun and some silhouetted palm trees, instantly flattens into a postcard or a t-shirt. Few ever venture onto the water in order to look back at the land.

At ground level, buildings are designed to be seen only from main roads. Behind them run narrow, overlooked streets that allow for the uglier necessities of dense urban living: access for supplies, utilities, underground parking, and low-waged immigrant labour. Up above, vast images are pasted onto billboards, themselves seemingly miraculous feats of engineering which tower on steel pillars and frameworks. The most iconic advertisement of all, the Hollywood sign, is a word made into an object made into millions of images. Like the ocean, nobody (except Ed Ruscha, once) seems particularly interested in seeing what it looks like from the other side. I've been living in the city for two months now, and each day involves the redrawing of my own picture of the city, which is composed largely of clichés and preconceptions. Some of these are disconcertingly accurate; most, however, just misunderstand the city's sophisticated paradoxes. Not far from where I live is a wedge-shaped hotel so thin that, viewed from the side, it looks like a façade. At the Universal Studios "Backlot Tour", you can see the famous "Falls Lake" backdrop: a massive screen which can be painted in any number of styles and which is the discrete star of countless Universal movies. Back in my own neighbourhood, there is a building that looks, from a distance, as if entirely covered with Astroturf. Up close, the green matting reveals itself to be a real vine, tightly clipped but growing abundantly over the walls. A small sign announces that the building is occupied by a company specialising in the production of backdrops for film and television. A little further down the street, David Kordansky Gallery is currently showing an exhibition of new work by the L.A.-based artist *Aaron Curry* titled "Two Sheets Thick". Sculptures and collages are installed against grainy black and white wallpaper that covers the walls with what looks like a close-up photograph of droplets of water. In fact, it transpires, this intricate pattern is not a photograph at all but a painstakingly rendered

drawing, sketched by hand with a digital stylus, and then grubbily screen-printed onto sheets of cardboard. Curry had performed a reversal that seemed peculiarly apt for Los Angeles: what at first seemed flat, cheap, repetitive and quickly made was in fact the product of careful study and technique. The normal hierarchy of value between the background and the subject in front was dispatched, and then wittily disguised again. It struck me that the work of a number of Curry's contemporaries also gleamed in a new light when held against the peculiarities



La Brea Tar Pits, Wilshire Boulevard, Los Angeles.

of Los Angeles' urban fabric. These (mostly male) artists – including *Matthew Monahan, Patrick Hill, Thomas Houseago, Sterling Ruby* – might primarily be regarded as object-makers despite their active engagement with the world of images, which they often apply to the surfaces of sculptural forms. While they all have their own intellectual concerns, and none could be said to make work about Los Angeles per se, they share certain formal allegiances that frequently seem to lead us back to the city in which they're currently working. Monahan shares Curry's attraction to *trompe l'œil*, a technique that both artists use in order to conjure an impression of space that flickers between two and three dimensions. Houseago, Curry and Hill all make standing objects that are built chiefly from flat planes slotted together; all have, in various ways, applied skins to these planes, whether through printed imagery, fabric, drawn marks, spray paint or veneers.

An art historian might trace these preoccupations

to the enduring influence of the Californian artists first referred to in the 1960s as "Finish Fetish" Minimalists; Ruby admits that John McCracken's gleaming, flawless monoliths are a particularly important touchstone for his horizontal, dusty and scarred geometric forms. The absolute conflation of surface and substrate that McCracken, Craig Kauffman, Ken Price and others achieved in their sculpture is also acknowledged, and rejected, by both Monahan and Hill who create active, malleable skins that appear to slip away from their solid supports.

Would it not be equally logical, however, to understand such an unstable relationship between the surface and the object as a reflection of Los Angeles itself? While the Finish Fetish artists were famously entranced by surfboards and hot rods, these contemporary artists may be responding instead to the ground that such vehicles move over: the urban landscape itself. Los Angeles' frequent seismic activity makes itself felt not only by the occasional tremor, but, more dramatically, in sudden inclines on streets that have, through some historic quake, been wrinkled like sheets on a bed. The city's skin seems vulnerable to being ripped up, cracked or peeled off at any time.

And beneath that skin, it seems, is liquid: not water, but oil. Adjacent to my local park is a field of old fashioned oil derricks, still balefully pumping away. There is even one – admittedly disguised by flower-patterned tiles – on the campus of Beverly Hills High School. On Wilshire Avenue, the distinctive smell of the La Brea Tar Pits is detectable from a considerable distance; fissures created by the 6th Street Fault have been allowing oil to seep to the surface here for tens of thousands of years. Currently a fibreglass mammoth is frozen mid-struggle at the side of the lake, a monument to the many animals that perished – and were subsequently preserved – in its black depths.

All this adds up to a unique atmosphere of impermanence and fluidity at the core of the city. It makes sense that glass occurs frequently in the work of Los Angeles artists. After all, this fragile substance is – according to the fact we are often told but can never quite comprehend – actually a liquid at room temperature. Hill and Monahan both exploit this precariousness to create situations of barely contained tension, in sculptures that – in Hill's case – seem to rest improbably heavy objects on sheets of glass or – in Monahan's – bind it to blocks of foam with straps and metal ratchets. Wetness is in even more explicit evidence in the work of Curry, Hill and Ruby but in each instance, though in markedly different ways, it is illusory and ultimately points to its opposite: dryness. Ruby is well known for his sculptures such as *Monument Stalagmite/Tried & Trode!*

(2009) that jut up from the floor in drippy spikes. These overt demonstrations of gestural liquidity are, of course, made from hardened resin; even the glossy final coating of wet-look lacquer dries hard and smooth. Hill often uses unevenly dyed fabrics within his sculptures as stable carriers of once seeping colour; other wall-mounted works such as *Container* (2009) contrast dusty swipes of concrete with now dry puddles of ink. Curry's drawings of water droplets, which cover the walls of the exhibition "Two Sheets Thick", are simply the most recent manifestations of a motif he has used in collages and sculptures for some years. The wallpaper, as we have seen, was created using digital pens and software (surely the most water-averse tools available); in previous works, such as the diptych *Dust and Armor* and *Armor and Dust* (2007), he described the glossy droplets in gouache, a paint that, he says, appealed to him paradoxically because of its ability to render smooth, matt flatness.

Curry models his water droplets on the images of condensation that one sees in advertisements covering soft drinks cans. In that instance, it is a graphic signifier both of the object's coldness and of the humidity of the atmosphere it stands in (– the context expressing itself once again). On the skin of swimsuit or pornographic models (another reference for Curry), beads of moisture signify not so much sweat as a cleanliness and unblemished quality that simultaneously tempers the touch of the viewer while underscoring that impossibility. Los Angeles is not only a meltingly hot city, surrounded by desert and nourished by artificial water supplies, but also a city in which little appears to be pristine or untouched. Ruby insists that the cabinet-makers who construct his laminated sculptures do not erase the gluey scars and finger marks of the construction proc-

ess; he completes the work by rubbing in more dust and stains, and sometimes by inscribing them with marks that approximate graffiti. The virgin ground that Curry's water droplets alluringly refer to exists only in pictures, from a distance.



European street façade, Universal Studios, Los Angeles.

Water also courses through Los Angeles metaphorically as automotive traffic. Mike Davis has described the city's roads as "traffic sewers"; Jean Baudrillard wrote breathlessly of the "fluidity" of American cars' automatic transmission systems. It is the ubiquitous traffic that contributes to the grimy layer of dust that covers every surface, but it is also traffic that is a major catalyst of the pictorialisation

of the city. Seen flowing past the windows of a car or receding in its rear-view mirrors, it is no surprise that Los Angeles collapses into a medley of signs and icons. Nearly four decades ago, Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour remarked on the city's lack of piazzas, and its consequent preference for symbol over space as its defining architectural form¹. There develops a sense, therefore, when looking at the work of these artists that what they ultimately share is a concern with finding ways to pause their environment's incessant motion. Ruby's frozen drips, Houseago's statues caught mid-stride or Hill's splashed colour caught on fabric and glass all find their own ways of introducing stillness where we would expect to find movement. A desire to stop time – and thereby cheat death – has, of course, arguably been at the root of the 'plastic arts' since time immemorial. It is strange, however, to consider that the antithesis of stasis – the fluid nature of Los Angeles, which makes the city seem so dynamic and alive – might actually be an effect of it hurtling, uncontrollably, towards oblivion.

NOTES

1. Mike Davis, *City of Quartz*, Verso, London, 1990, p. 226.
2. Jean Baudrillard, *Amérique*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 1986, p. 108.
3. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972/7), MIT Press, Cambridge, 1972 pp. 6–7.

DI JONATHAN GRIFFIN

È da un paio di mesi che Jonathan Griffin si aggira per Los Angeles, percorrendo le sue grandi arterie stradali, aggirandosi tra i vicoli dietro alle facciate scintillanti, annusando e saggiando la materia della città. Indubbiamente liquida – con il suo traffico inarrestabile, il petrolio che zampilla nei cortili e il manto stradale spiegazzato dai terremoti – Los Angeles è stata pietrificata da un gruppo di artisti che vi abitano. Griffin ci spiega come Aaron Curry, Matthew Monahan, Patrick Hill, Thomas Houseago e Sterling Ruby – senza parlare mai direttamente di lei – siano riusciti a solidificare l'essenza della città.

Los Angeles è una città che preferisce essere ritratta che incontrata faccia a faccia. Le sue strade sono una Babele infinita di voci e segnali discordanti, ma, vista da una qualsiasi delle colline che dominano l'ampio bacino della valle, i suoi disparati quartieri si uniscono per formare un tessuto intricato, che comunica un senso di immobilità e di quiete. In particolare di notte questo panorama conferma diversi archetipi di Los Angeles: il Sublime tecnologico, lo

sviluppo tentacolare delle periferie o la gigantesca metropoli multietnica. Perfino l'oceano, che lambisce il margine sud-occidentale della città, è a sua volta un quadro – un fondale teatrale asciutto che, con l'aiuto di un tramonto e di qualche palma in silhouette, si trasforma istantaneamente in una piana cartolina o in una t-shirt. Alcuni si avventurano perfino in acqua per guardare la terra alle loro spalle. A livello stradale, gli edifici sono progeniti solo per essere visti dalle arterie principali. Sul retro corrono strette vie, trascurate, che consentono di provvedere ai bisogni meno attraenti che caratterizzano la vita in uno spazio urbano ad alta densità: accessi per



A bench used by skateboarders, Los Angeles downtown.

provviste e rifornimenti, servizi di utilità, parcheggi sotterranei e lavoro a basso costo d'immigrati. In alto, grandi immagini sono incollate su tabelloni, essi stessi prodezze ingegneristiche apparentemente miracolose, issati su pilastri e su intelaiature d'acciaio. La pubblicità più iconica di tutte, l'insegna "Hollywood", è una parola trasformata in oggetto, a sua

volta trasformato in milioni di immagini. Come nel caso dell'oceano, nessuno (eccetto Ed Ruscha, una volta) sembra essere particolarmente interessato a quale sia il suo aspetto dall'altro lato.

Vivo in città da due mesi, ormai, e ogni giorno che passa significa ridisegnare il mio ritratto personale della città, in larga parte costituito da cliché e preconcetti. Alcuni di questi sono precisi in modo sconcertante; la maggior parte di essi, tuttavia, semplicemente fraindente i sofisticati paradossi della città. Non lontano da dove vivo si trova un hotel a forma di cuneo, così sottile che, visto di lato, sembra una facciata. Al "Backlot Tour" degli Universal Studios è possibile ammirare il fondale di "Falls Lake": un gigantesco schermo che può essere dipinto in qualsiasi stile e che è il discreto protagonista di innumerevoli film della Universal. Tornando al mio nuovo quartiere, c'è un edificio che, visto in lontananza, sembra essere completamente ricoperto di Astronurf. Da vicino il tappeto verde si rivela essere vera vite, ben potata ma che cresce abbondante sui muri. Una piccola insegna annuncia che l'edificio è occupato da una società specializzata nella produzione di fondali scenografici per il cinema e la televisione.

Un po' più avanti, sulla stessa strada, alla galleria David Kordansky c'è una mostra dei nuovi lavori dell'artista di Los Angeles *Aaron Curry*, intitolata "Two Sheets Thick". Sculture e collage sono installati sullo sfondo di una carta da parati dalla grana grossa, bianca e nera, che ricopre le pareti con quella che sembra una fotografia in primissimo piano di goccioline d'acqua. Di fatto scopriamo che questo intricato motivo non è affatto una fotografia, ma



Aaron Curry, The Monad Has Wheels (Wooden Knight), 2010.
Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.



Aaron Curry, "Two Sheets Thick", installation view, David Kordansky Gallery, Los Angeles, 2010.
Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.



Aaron Curry, Vision Revision (Donkey Lady), 2010.
Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.



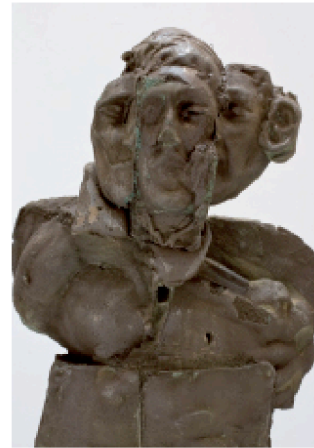
Aaron Curry, "Two Sheets Thick", installation view, David Kordansky Gallery, Los Angeles, 2010. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.



(A)



(B)



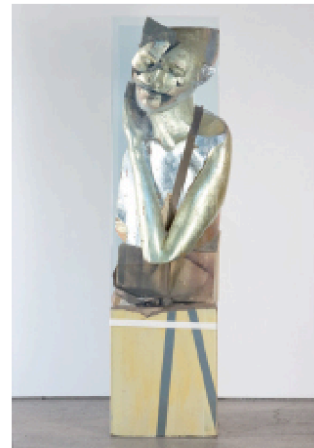
(C)



(D)



(E)



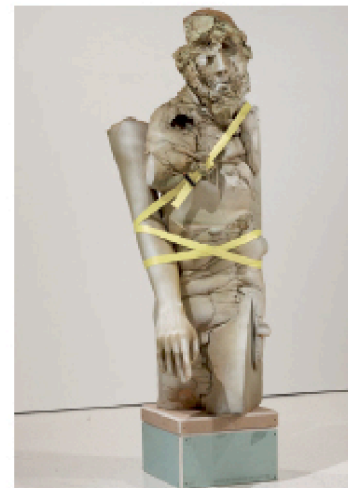
(F)



(G)



(H)



(I)

(A) Matthew Monahan, Richter Scale, 2009. Courtesy: Galerie Fons Welters, Amsterdam. Photo: Andy Keate.

(B) Matthew Monahan, The Martial Tune, 2009. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.

(C) Matthew Monahan,

Untitled (detail), 2010. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.

(D) Matthew Monahan, Leshko on A, 2008. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.

(E) Matthew Monahan, Phantom Linh, 2008. Courtesy: Anton Kern

Gallery, New York.

(F) Matthew Monahan, Bangkok Detour, 2008. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.

(G) Matthew Monahan, Rescue of the Rock, 2008. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.

(H) Matthew Monahan, Chamber Command, 2008. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.

(I) Matthew Monahan, Phantom Linh, 2008. Courtesy: Anton Kern Gallery, New York.



(A)



(C)



(B)



(D)





(E)



(F)



(G)

(A) Patrick Hill, Screen, 2009.
Courtesy: David Kordansky
Gallery, Los Angeles.

(B) Patrick Hill, Screen
(detail), 2009. Courtesy: David
Kordansky Gallery, Los Angeles.

(C) Patrick Hill, Untitled
(Scars), 2009. Courtesy:
Bortolami Gallery, New York.

(D) Patrick Hill, Rising, 2008.
Courtesy: David Kordansky
Gallery, Los Angeles.

(E) Sterling Ruby, Unhabitat
1, 2009. Courtesy: the artist.
Photo: Robert Wedemeyer.

(F) Sterling Ruby, Death Cult
L.A. (front), 2009. Courtesy:
the artist. Photo: Robert
Wedemeyer.

(G) Sterling Ruby, SP93, 2010.
Courtesy: the artist and The
Pace Gallery, New York. Photo:
Robert Wedemeyer.

una minuziosa riproduzione, disegnata a mano con una stilo digitale e poi serigrafata su banali fogli di cartoncino. Curry ha attuato un rovesciamento che sembra particolarmente adatto a Los Angeles: ciò che a un primo sguardo appare piatto, a buon mercato, ripetitivo e realizzato in poco tempo, è in realtà il prodotto di uno studio attento e dell'accurata applicazione di una tecnica. La normale gerarchia di valori fra lo sfondo e il soggetto che si trova di fronte ad esso è stata liquidata, per poi essere di nuovo brillantemente dissimulata.

Mi colpisce il fatto che l'opera di numerosi contemporanei di Curry brilli anch'essa di luce nuova quando viene analizzata tenendo presenti le peculiarità del tessuto urbano di Los Angeles. Potremmo considerare questi artisti (per lo più maschi) – inclusi *Matthew Monahan, Patrick Hill, Thomas Houseago, Sterling Ruby* – primariamente dei creatori di oggetti. Questo nonostante il loro coinvolgimento attivo nel mondo delle immagini, che spesso applicano sulle superfici di forme scultoree. Sebbene affrontino tutti questioni intellettuali, e di nessuno di loro si possa dire che crei opere propriamente su Los Angeles, essi condividono l'attaccamento a determinati aspetti formali che sembrano riportarci alla città in cui attualmente lavorano. Monahan condivide con Curry l'attrazione per il *rompe l'œil*, una tecnica che entrambi gli artisti usano per produrre l'impressione di uno spazio che oscilla tra le due e le tre dimensioni. Houseago, Curry e Hill creano oggetti eretti, costruiti per lo più a partire da superfici piane unite tra loro per mezzo di incastri; tutti loro, in vari modi, hanno rivestito queste superfici, servendosi di immagini stampate, tessuti, segni disegnati, pittura a spruzzo o fogli per impiallacciatura.

Uno storico dell'arte potrebbe ricondurre questi interessi al duraturo influsso esercitato dagli artisti californiani, definiti, per la prima volta negli anni Sessanta, come minimalisti "Finish Fetish"; Ruby ammette che i monoliti luccicanti e privi di difetti di John McCracken sono una pietra di paragone particolarmente importante per le sue forme geometriche orizzontali, polverose e sfregiate. La perfetta fusione di superficie e substrato che McCracken, Craig Kauffman, Ken Price e altri hanno raggiunto nella loro scultura è riconosciuta, e rifiutata, tanto da Monahan quanto da Hill, i quali creano rivestimenti attivi, malleabili, che sembrano scivolare via dai loro supporti solidi.

Non sarebbe ugualmente logico, tuttavia, interpretare questa relazione instabile tra la superficie e l'oggetto come un riflesso della stessa Los Angeles? Mentre è risaputo che gli artisti Finish Fetish erano incantati dalle tavole da surf e dalle *hot rods*, è possibile che questi artisti contemporanei si pongano in rapporto, invece, con il terreno su cui tali veicoli si spostano: il paesaggio urbano stesso. La frequente attività sismica di Los Angeles si fa sentire non solo negli occasionali terremoti, ma anche, più drammaticamente, nelle improvvise inclinazioni delle strade che, a causa di qualche terremoto del passato, si sono "sgualcite" come le lenzuola di un letto. Il rivestimento, la pelle della città, appare in ogni momento vulnerabile alle lacerazioni, alle fratture, ai distacchi e alle spoliazioni. E sono quella "pelle" sembra esserci liquido: non acqua, ma petrolio. Accanto al mio parco locale si trova un campo di torri di trivellazione dall'aspetto vetusto, ma che ancora pompano in modo sinistro. Ce n'è perfino una – palesemente camuffata per mezzo di piastrelle a motivi floreali – nel campus della Beverly Hills High School. Su Wilshire Avenue è possibile sentire da una distanza considerevole l'odore, riconoscibilissimo, dei La Brea Tar Pits; qui, da decine di migliaia di anni, le fenditure creano dalla Faglia della Sesia

Strada consentono al petrolio di raggiungere la superficie. Attualmente un mammut in fibra di vetro è imprigionato, come nel mezzo della lotta per sopravvivere, ai margini del lago, monumento ai molti animali che perirono – e furono successivamente conservati – nelle sue nere profondità.

Tutto ciò concorre a creare un'atmosfera unica di impermanenza e di fluidità nel cuore della città. Ha un senso il fatto che il vetro faccia spesso la sua



Los Angeles River.
Photos of L.A. by Jonathan Griffin.

comparsa nelle opere degli artisti di Los Angeles. Dopo tutto, questa sostanza così fragile, in realtà, – così come ci viene spesso spiegato, ma senza che riusciamo mai a comprenderlo appieno – a temperatura ambiente è un liquido. Hill e Monahan sfruttano entrambi questa precarietà per creare situazioni di tensione appena contenuta, in sculture che – nel caso di Hill – sembrano adagiare oggetti improbabili pesanti su lastre di vetro o – nel caso di Monahan – legano il vetro a blocchi di schiuma per mezzo di cinghie e di denti metallici.

L'umidità è ancora più esplicitamente in evidenza nell'opera di Curry, Hill e Ruby, ma in ciascuno di questi esempi, sebbene in modi marcatamente differenti, essa è illusoria e, in definitiva, punta al suo opposto: l'aridità. Ruby è famoso per le sue sculture come *Monument Stalagmite/Tried & Trude!* (2009), che spuntano dal pavimento sotto forma di spuntoni gocciolanti. Queste manifeste dimostrazioni di liquidità gestuale sono, ovviamente, fatte di resina indurita; anche il rivestimento lucido finale, realizzato con vernice dall'aspetto bagnato, asciugandosi diventa duro e liscio. Hill nelle sue sculture usa spesso tessuti tinti in modo irregolare come portatori stabili di un colore un tempo soggetto a filtrazione; altre opere montate a muro come *Container* (2009) mettono in contrasto polverose spatolate di calcestrutto con macchie ormai asciutte di inchiostro. I disegni di goccioline d'acqua di Curry, che coprono le pareti della mostra "Two Sheets Thick", sono semplicemente la manifestazione più recente di un motivo che egli ha usato per alcuni anni in collage e sculture. La carta da parati, come abbiamo visto, è stata creata usando penne e software digitali (sicuramente gli strumenti più avversari all'acqua che ci siano!); in opere precedenti, come il dittico *Dust and Armor and Armor and Dust* (2007), Curry ha dipinto

le lucide goccioline servendosi del guazzo, un tipo di pittura che, sostiene, paradossalmente lo attirava per la sua capacità di veicolare la sensazione di una pianeità levigata e opaca.

Curry usa come modello per le sue goccioline d'acqua le immagini di condensazione che si vedono nelle pubblicità che ricoprono le lamine delle bibite. In questo caso siamo in presenza di un significato grafico che sia a rappresentare sia la freddezza dell'oggetto sia l'umidità dell'atmosfera in cui si trova (ancora una volta il contesto esprime se stesso). Sulla pelle delle modelle di costumi da bagno o di quelle pornografiche (un altro riferimento di Curry), le goccioline di umidità non stanno a indicare tanto il sudore quanto una pulizia e una purezza che invita lo spettatore a toccarle, mettendo al tempo stesso in rilievo l'impossibilità di farlo. Los Angeles non è soltanto una città tanto calda da farsi sciogliere, circondata dal deserto e rifornita grazie a fonti d'acqua artificiali, ma anche una città in cui ben poco si presenta come originale o intatto. Ruby insiste affinché i mobili che costruiscono le sue sculture in lamina non cancellino i segni della colla o le impronte lasciate con le dita durante il processo costruttivo; egli completa il lavoro aggiungendo altra polvere e macchie e, talvolta, inscrivendo le sculture stesse con segni che somigliano a graffi. Il terreno vergine, cui le goccioline d'acqua di Curry fanno riferimento in modo allentante, esiste solo nelle immagini e da una certa distanza.

L'acqua scorre attraverso Los Angeles anche metaforicamente, sotto forma di traffico automobilistico. Mike Davis ha descritto le strade della città come "foghe del traffico"; Jean Baudrillard ha scritto pagine avvincenti sulla "fluidità" dei sistemi di trasmissione automatica delle automobili americane¹. È il traffico onnipotente che contribuisce allo strato di sporco e polvere che copre ogni superficie, ma il traffico è anche il principale canalizzatore della pittoricizzazione della città. Se ne osserviamo lo scorrere dal finestrino o negli specchietti retrovisori, non deve sorprendere che Los Angeles si riduca a un insieme di segni e icone. Quasi quarant'anni fa Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour rimasero la mancanza di piazze della città e la conseguente preferenza per il simbolo piuttosto che per lo spazio come forma architettonica definiente². Quando si guarda al lavoro di questi artisti si ha, perciò, la sensazione che quello che hanno in comune sia la preoccupazione di trovare dei modi per arrestare momentaneamente il movimento incessante del loro ambiente. Le gocce congelate di Ruby, le statue bloccate mentre sono nel mezzo di una lotta di Houseago o il colore schizzato e fermato su tessuto o su vetro da Hill trovano tutti i loro modi di introdurre la quiete laddove ci aspetteremmo di trovare il movimento. Ovviamente si può dire che il desiderio di fermare il tempo – e, dunque, di ingannare la morte – sia alla radice delle "arti plastiche" da tempo immemore. È strano, tuttavia, pensare che l'antitesi della stasi – la natura fluida di Los Angeles, che fa sembrare la città così dinamica e viva – possa essere, in realtà, un effetto del suo incontrollabile precipitarsi verso l'oblio.

NOTE

1. Mike Davis, *City of Quartz*, Verso, London, 1990, p. 226.
2. Jean Baudrillard, *Amérique* (1986) Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 1986, p. 108.
3. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972, pp. 6-7.