

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. 13-30.

Cronologia di Los Angeles

William R. Hackman

Cominciamo con una domanda. La domanda è: da dove cominciamo?

Visto l'argomento, la risposta sembrerebbe scontata: cominciamo dai Sessanta. Ma quando cominciano i Sessanta - o, meglio, gli "Anni Sessanta"? Con lo spettro dello *Sputnik* che naviga nello spazio? Con i Beatles che debuttano in un night-club di Amburgo o alla televisione americana? Con l'assassinio di Ngo Dinh Diem e di JFK? E... quand'è che sono finiti? Nel 1968 per le strade di Chicago, di Parigi, o di Praga? L'anno dopo con il concerto dei Rolling Stones ad Altamont, in California? O nel 1975 con la terribile "caduta" di Saigon?

I decenni si possono rivelare un'utile invenzione, un modo per costringere il caotico flusso degli eventi umani in comode scatole tutte della stessa misura. Ma questa vantaggiosa semplificazione nasconde inevitabilmente tanto quanto rivela. Le svolte decisive della storia non possono essere ridotte a un assetto così disciplinato; si riversano in rapide di dubbi, quesiti per i quali potrebbero non esserci risposte del tutto soddisfacenti. Perché una data piuttosto di un'altra? Un evento invece di un altro?

Allora, da dove cominciamo a parlare del mondo artistico di Los Angeles, con la sua estensione temporale che va dagli "Anni Sessanta" a oggi? Si potrebbe cominciare dal **736A North La Cienega Boulevard, 15 marzo 1957**. Quel giorno apriva i battenti al pubblico la **Ferus Gallery**. Fin qui niente di originale. Indubbiamente nessuna galleria nella storia di Los Angeles è stata oggetto di tante retrospettive, rivalutazioni o romantiche idealizzazioni quanto la Ferus. Certo non per il fatto di essere stata la prima galleria di L.A. ad esporre arte contemporanea, dal momento che **Felix Landau, Paul Kantor, e Esther Robles** erano tutti spazi espositivi importanti. E nemmeno per essere stata il primo punto d'incontro dell'avanguardia emergente in città. A Hollywood c'era il **Circle Theater**, sede dell'*Istant Theater*, il teatro dell'improvvisazione di Rachel Rosenthal; lo Stone Brothers Printers, una piccolo magazzino su Sawtelle Avenue, dove Bob Alexander e Wallace Berman realizzavano pubblicità per le gallerie e piccole edizioni di raccolte poetiche di amici; il **Coronet Theater**; la libreria di **Norman Rose** e l'**Ed Kienholz's Now Gallery**, tutti su La Cienega, e ancora il **Syndell Studio**, un raffazzonato atelier messo su alla meglio da un gruppo di studenti della UCLA, tra cui spiccava **Walter Hopps**.

Eppure, senza voler enfatizzare l'avvenimento, con l'apertura di Ferus qualcosa è cambiato. A cominciare da Hopps e Kienholz, Ferus servì da terreno di prova per tutta una nuova generazione di artisti, in particolar modo per quelli di Los Angeles e San Francisco. Oltre a Kienholz stesso, la galleria espose un'eclettica schiera di pittori, scultori e artisti dell'assemblage, - generalmente tra i venti e i trent'anni. La mostra inaugurale, *Objects on the Landscape Demanding of the Eye* comprendeva parecchie figure di artisti che presto sarebbero diventati il cuore stesso del gruppo: **John Altoon, Billy Al Bengston, Craig Kauffman** ed **Edward Moses**, come pure artisti della Bay

Area quali **Jay De Feo, Roy DeForest, Richard Diebenkorn, Frank Lobdell, Hassel Smith e Clyfford Still**.

Nel giro di due anni la maggior parte di loro sarebbero diventati protagonisti di mostre personali. Lo stesso sarebbe accaduto a **John Mason** - anche lui di quel drappello di scultori di casa a Los Angeles, capaci di trasformare con decisione le ceramiche da mero oggetto associato alle arti decorative a potente veicolo del vigore e dell'intensità gestuale dell'Espressionismo Astratto; a **Robert Irwin** - che già aveva esposto da Felix Landau; e a **Wallace Berman** - generalmente chiamato l'insigne sciamano, fu con Kienholz uno dei due promotori dell'influente movimento artistico losangelino dell'*assemblage*.

Prima della mostra **June 1957** alla Ferus, Berman, noto nell'underground artistico e musicale di L.A., aveva regalato buona parte della sua opera, rifiutandosi di esporla al pubblico.

Il suo allestimento quasi mistico fu perciò un evento straordinario, sia per Berman sia per il fenomeno che si stava delineando alla Ferus. Poco dopo l'apertura, il vice-capo del dipartimento di polizia di Los Angeles ordinò la chiusura della mostra, stando alle dichiarazioni ufficiali, a causa dei reclami per il materiale osceno e indecente. La manifestazione divenne un *succès de scandale* ed è ormai una leggenda. Ma l'arresto di Berman non fece che ribadire la sua avversione nei confronti del mondo artistico commerciale conducendolo a un esilio volontario durato anni nella California settentrionale.

Anche altri artisti senza dubbio assimilabili al cosiddetto "Los Angeles Look" - in particolare **Larry Beli, Kenneth Price e Ed Ruscha** - esposero per la prima volta alla Ferus. Ma se questa galleria ha avuto il merito di offrire ai giovani artisti losangelini l'opportunità di esporre, ha avuto anche quello di portare in città artisti newyorchesi ed europei ivi conosciuti solo di fama, o per nulla. Tra questi ultimi vanno ricordati **Josef Albers, Roy Lichtenstein, Giorgio Morandi, Barnett Newman e Frank Stella**. La serie di barattoli della Campbell's Soup di **Andy Warhol** venne esposta nella sua completezza per la prima volta alla Ferus. E l'ingegnosa accoppiata **Jasper Johns e Kurt Schwitters** - rivelatrice, come si vide poi, di una parentela tutta spirituale tra l'attuale avanguardia e quella d'inizio secolo - fu una mostra-rivelazione sia per gli artisti della West Coast che per i collezionisti.

1960

L'influenza di personaggi della scuola newyorchese come **Newman, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline e Arshile Gorky** è evidente nei primissimi lavori dei giovani pittori che espongono alla Ferus, alla Landau e in altre gallerie di L.A. Nel 1960, in realtà, la maggior parte di questi artisti era attratta da questioni piuttosto diverse da quelle che animavano l'Espressionismo Astratto. Altoon e Kauffman, ad esempio, gettarono a mare la preoccupazione, propria di quella tendenza, per gestualità e spontaneità, in favore di un'astrazione più consapevolmente equilibrata e schiettamente erotica, mentre Irwin muoveva i primi incerti passi verso la pittura *line and dot* che lo avrebbe impegnato fino alla metà del decennio. Moses si occupava di diversi tipi di reiterazioni e schemi.

Convenzionalmente si attribuisce questo cambiamento di direzione all'influenza della cultura del surf e dei motori truccati della California del Sud. Tali elementi, senza dubbio rilevanti, non sono certo gli unici e nemmeno i più significativi tra quelli che nei primi anni Sessanta guidano gli artisti di L.A. verso nuovi orientamenti. Molti altri fattori vanno presi in considerazione.

Uno è l'opera di **John McLaughlin**. Artista piuttosto schivo e sottovalutato, di una generazione più vecchio rispetto alla gente di Ferus, fin da giovane McLaughlin aveva studiato lingue, arte e filosofie orientali, e si era affermato come mercante di quadri giapponesi prima della II Guerra Mondiale. Dopo la guerra - durante la quale aveva prestato servizio come interprete e funzionario

dei servizi segreti - si votò completamente alla pittura.

McLaughlin espose alla Felix Landau fin dai primi anni Cinquanta. Ma a siglare il suo successo fu la partecipazione nel 1959, al Los Angeles County Museum, alla mostra *Four Abstract Classicists*. Organizzata da **Jules Langsner**, uno dei pochi scrittori allora simpatizzante della generazione più giovane di artisti locali, e dal curatore **James Elliot**, la mostra - in cui figuravano anche opere di **Lorser Feitelson**, **Karl Benjamin** e **Fred Hammersty** - passò quindi al San Francisco Museum of Art, poi all'Institute of Contemporary Art di Londra e al Queens College di Belfast. A Londra, **Lawrence Alloway** la ribattezzò *West Coast Hard-Edge*, sostenendo che l'astrazione *hard-edge* costituiva la novità più significativa nell'evoluzione della pittura della West Coast.

McLaughlin sentiva poco le problematiche connesse ad autonomia e autenticità, così urgenti agli occhi degli espressionisti astratti. La sua era un'arte della percezione e della conoscenza, un'arte che ammiccava tanto a Malevich e Mondrian quanto ai grandi giapponesi del quindicesimo e sedicesimo secolo. Le tele piene di serenità di McLaughlin, affrancate dalla dualità insita in elementi pittorici quali figura e sfondo, sono dirette precorritrici dei *line paintings* cui Irwin si sarebbe dedicato tra **1961** e **1964**.

Un altro influsso significativo venne dalla scultura, soprattutto dalla ceramica, che andava consolidandosi grazie a Bengston, Price, Mason e **Peter Voulkos**. Quest'ultimo era arrivato a Los Angeles nel **1954** per insegnare all'**Otis Art Institute**. Bengston e Price furono suoi allievi, mentre Mason si era da poco trasferito dall'Otis al Chouinard Art Institute. Sebbene negli anni Sessanta Voulkos e Mason continuassero a realizzare monumentali sculture espressioniste in argilla, Bengston e Price erano sempre più interessati agli effetti delle superfici smaltate, sempre più attratti dalle rare ceramiche giapponesi dell'amico d'infanzia di Craig Kauffman, **Allen Lynch**. Insieme ai colori luminosi e saturi delle vernici per auto, dei nuovi polimeri industriali e delle resine usate nella fabbricazione di qualsiasi oggetto - dagli aeroplani alle tavole da surf - le tele *Finish Fetish* create da Bengston e Kauffman irradiavano la stessa luce di quelle piccole ceramiche giapponesi, preziose come gioielli.

1960s

Nel 1963 Kienholz e Hopps si staccarono dalla Ferus: il primo, rimanendo fedele a se stesso e al suo fare arte per sé e non per esibirla al pubblico; il secondo diventando dapprima gallerista e in seguito direttore del **Pasadena Art Museum**. **Irving Blum**, dal **1959** socio della Ferus, ne era ora il direttore e l'elemento trainante. Nel frattempo a Los Angeles avevano aperto i battenti numerose gallerie d'arte contemporanea (e altre avevano chiuso): **Ceeje**, **Dilexi**, **Dwan**, **Everett Ellin**, **Huysman**, **Rolf Nelson** e **David Stuart** erano tra le più prestigiose.

Allestendo determinate mostre e ospitando determinati artisti, le nuove gallerie si davano una specifica personalità estetica. Nel marzo del 1962 la Everett Ellin Gallery fu teatro di un evento memorabile, messo in scena da **Niki de Saint Phalle**. L'artista, armata di fucile, sparava a palloncini pieni di vernice nel cortiletto della galleria. Lo stesso anno con *My Country 'Tis of Thee* Dwan esplorava l'iconografia dell'America contemporanea vista attraverso le lenti di alcuni dei suoi artisti più iconoclasti.

War Babies, del **1961**, fu la terza e ultima mostra della Huysman Gallery, che ebbe dunque vita breve. La mostra fu apprezzata sia per gli artisti presentati - **Larry Bell**, **Ed Bereal**, **Joe Goode** e **Ron Miyashiro** - sia per il poster che l'accompagnava. Con il suo modo di giocare sugli stereotipi etnici e l'uso della bandiera americana a mo' di tovaglia, la foto dei quattro artisti riuscì a infastidire tanto la sinistra che la destra.

Con la maggior parte di queste gallerie concentrate in pochi isolati lungo La Cienega Boulevard,

divenne possibile, per il pubblico sempre più numeroso interessato a quest'arte, visitare parecchie gallerie nel giro di un'ora o due. Per favorire tale abitudine, molti galleristi decisero di rimanere aperti una sera a settimana. L'iniziativa che ne seguì, Monday Night Art Walks, le passeggiate del lunedì sera, attirò collezionisti impegnati e semplici curiosi.

È innegabile che una nuova generazione di collezionisti fu tanto necessaria al rapido sviluppo della scena artistica quanto la nuova generazione di artisti. Molti dei mecenati più preparati ed entusiasti erano stati allievi di Hopps, sua moglie **Shirley** e **Henry Hopkins**, tutti e tre insegnanti ai corsi serali di arte contemporanea offerti dalla UCLA. (Shirley Hopps e Henry Hopkins si erano incontrati per la prima volta nella stessa università a un corso di specializzazione in storia dell'arte. Anche Walter Hopps l'aveva frequentata senza tuttavia diplomarsi). Parecchi di questi collezionisti privati - **Betty Asher, Monte e Bet Factor, Joann e Gifford Phillips, Frederick e Marcia Weisman** - avrebbero continuato a fornire il sostegno necessario quando le istituzioni più facoltose sarebbero venute meno.

All'epoca, Walter Hopps era occupatissimo nel trasformare il Pasadena Art Museum in uno dei musei più originali e creativi del paese. La mostra inaugurale, *New Painting of Common Objects*, fu la prima consacrata a ciò che, forse ingannevolmente, stava diventando noto come Pop Art. Persino più significativa fu la retrospettiva di Marcel Duchamp che Hopps allestì l'anno successivo. A pensarci ora, sembra incredibile che sia stata la prima mostra che quel museo dedicò all'artista. A partire dagli effetti della mostra *Common Objects* - che puntò i riflettori sull'opera di Goode, Ruscha, Lichtenstein e Warhol, fra gli altri - si consolidarono le connessioni tra le strategie estetiche impiegate da questi giovani artisti e il richiamo trasgressivo del Dada. Si affermò inoltre una linea che il museo avrebbe perseguito per molti anni: la rilettura della storia dell'arte del ventesimo secolo attraverso la riabilitazione di artisti e correnti ingiustamente esclusi da quella storia, la difesa dei giovani e delle nuove tendenze secondo un medesimo spirito ecumenico.

Tale atteggiamento fu tanto più cruciale se si considera la situazione del County Museum. Fino al 1965 infatti non esisteva un vero e proprio County Art Museum, ma solo una sezione del Los Angeles County Museum, struttura dedicata alla storia, alla scienza e anche all'arte. Nell'estate del 1957 i collezionisti Norton Simon e Edward Carter lanciarono la proposta di creare un museo a sé stante. Otto anni dopo l'edificio era pronto: arrivarono le collezioni (all'inizio modeste, ma erano già state promesse opere importanti) e uno staff di talento, guidato dal direttore Richard Brown; e purtroppo anche un consiglio d'amministrazione litigioso e sovrintendenti assai attenti a non offendere i loro elettori. L'arte contemporanea, che probabilmente significava molto per uno staff di cui facevano parte James Elliot e Henry Hopkins, non era una priorità né per i politici né per quelle divinità sempre in guerra riunite nella sala del consiglio.

Il non facile rapporto tra politica e arte giunse a una svolta nel 1966. Nel febbraio di quell'anno il comitato di protesta degli artisti, nato in quell'occasione, realizzò manifesti contro il coinvolgimento degli Stati Uniti in Vietnam e a Santo Domingo, e sponsorizzò l'opera dello scultore Mark di Suvero, la *Protest Tower* - torre della protesta - posta all'angolo tra Sunset Blvd. e La Cienega Blvd. Un mese dopo, un tipo di proposta culturale davvero diversa gonfiò i titoli dei giornali locali. Una retrospettiva degli assemblaggi e dei tableaux di Kienholz sarebbe stata la prima importante mostra d'arte contemporanea del nuovo Los Angeles County Museum of Art (LACMA), curata dal nuovo responsabile per l'arte moderna, Maurice Tuchman. Ma il contenuto sessuale, in particolare di due lavori, *Back Seat Dodge, '38* (*Sedile posteriore della Dodge, 1938*) e *Roxy's*, fece scalpore ancor prima dell'inaugurazione. I funzionari della Contea li definirono "rivoltanti... e pornografici" e poco mancò che ne ordinassero la rimozione dalla mostra. Il museo tenne fede alle sue scelte e grazie a tanta pubblicità gratuita molta più gente si avvicinò all'arte di Kienholz di quanto sarebbe avvenuto altrimenti.

1965

Nei primi anni Sessanta molti dei più discussi e influenti giovani artisti newyorchesi cominciarono a soggiornare a Los Angeles piuttosto regolarmente. Rauschenberg e Johns, Lichtenstein e Warhol, Frank Stella e Ellsworth Kelly cominciarono ad esporre le loro opere nelle gallerie losangeline. Gli artisti pop, soprattutto, trovarono un ambiente più ricettivo in una città meno legata alla tradizione di New York, dove l'Espressionismo Astratto era considerato sinonimo dell'arte contemporanea americana. La nascita della Gemini Ltd nel 1965 diede a questi artisti una ragione in più per attraversare il paese. Fondata da Ken Tyler, giovane ed esperto stampatore formatosi sotto la guida di June Wayne al Tamarind Lithography Workshop, la Gemini attirò artisti interessati alle potenzialità della litografia come strumento creativo che Tyler stava sperimentando.

June Wayne si era data da fare più di chiunque altro negli Stati Uniti per creare strutture capaci di ravvivare l'interesse per la grafica d'arte. Artista anch'ella, Wayne si era recata in Europa negli anni Cinquanta per acquisire le tecniche necessarie ai suoi scopi artistici. Poco dopo il suo ritorno negli Stati Uniti, venne invitata a richiedere una delle sovvenzioni che la Fondazione Ford riservava agli artisti; lei accettò aggiungendo però che se la fondazione voleva realmente avere un impatto duraturo sulle arti visive in America, sarebbe stato meglio finanziare un progetto che desse nuova linfa all'agonizzante arte della litografia. La fondazione accolse la sua proposta e le assegnò i fondi per realizzare il Tamarind, nel 1960 a L.A., dove si sarebbe formata una nuova generazione di illustri stampatori americani.

Tyler fu uno dei protetti di maggiore successo di Wayne. Nel 1963 ottenne una borsa di studio dalla Fondazione Ford per il Tamarind, e un anno dopo assunse il ruolo di maestro stampatore. Nel 1965 cominciava a sentirsi soffocato da qualcosa che percepiva come una devozione oltremodo ortodossa verso gli strumenti e i metodi tradizionali. Tyler desiderava sperimentare nuovi materiali industriali sviluppando così una nuova estetica, quella industriale, in sintonia con quella di Stella, Rauschenberg e Warhol. Gemini sarebbe stato il suo laboratorio.

Nel 1966 Tyler si mise in società con Sidney Felsen e Stanley Grinstein, e il laboratorio fu ribattezzato Gemini G.E.L. (Grafie Editions Limited). Invitarono artisti trasgressivi e innovatori, provenienti dall'una e dall'altra costa, per collaborare alla realizzazione di opere a tiratura limitata. Nessuna sfida sembrava eccessiva per quelli di Gemini, dai "transfer" fotolitografici di Rauschenberg fino ai multipli di Kienholz e Claes Oldenburg.

Un altro ingrediente essenziale si era aggiunto alla scena artistica losangelina nel 1964, quando il neonato ma già prestigioso periodico "Artforum" trasferì i suoi uffici da San Francisco a La Cienega Boulevard: segno inequivocabile dell'importanza di ciò che andava producendo Los Angeles. Gli articoli e le recensioni della rivista sugli artisti losangelini posero le loro opere al centro dell'attenzione del mondo artistico internazionale.

1966

Nel 1966 LA. possedeva una dozzina o più di gallerie davvero innovative, due musei che esponevano arte moderna e contemporanea e una rivista a crescente diffusione nazionale. Poi, a poco a poco, cominciò il declino.

Gli amministratori del Pasadena Art Museum si convinsero che la loro istituzione, che stava diventando sempre più importante, meritasse una struttura più grandiosa dell'eccentrica magione finto-cinese di proprietà del comune (l'edificio è ora sede del Pacific-Asia Museum). Contro il parere di Hopps e di altri membri dello staff artistico, gli amministratori portarono avanti un progetto per costruire un nuovo museo in una zona assai elegante. Il risultato fu una crescente tensione tra lo staff e i funzionari, culminata nel 1966 con le dimissioni forzate di Hopps, che l'anno

successivo lasciò la California.

La costruzione di una nuova struttura museale andò avanti, con il solo risultato di lasciare l'istituzione finanziariamente a terra, priva del denaro necessario all'utilizzo delle attrezzature. Per far fronte al fallimento, dopo aver lottato per parecchi anni nel tentativo di tenere a galla il museo, nel **1974** gli amministratori cedettero il Pasadena Art Museum a **Norton Simon**. Simon era un brillante collezionista, ma il suo interesse per l'arte contemporanea era pressoché nullo. Tutto ciò che era stato raccolto fino a quel momento finì in magazzino. Simon installò nel museo la sua collezione privata e appese il proprio nome sulla porta. Il Pasadena Art Museum non esisteva più.

Lo stesso anno in cui Hopps se ne andava ad est, anche "Artforum" fece le valigie. La rivista, che era stata così imparziale da assicurare agli artisti losangelini la stessa attenzione nazionale e lo stesso interesse da parte della critica di cui godevano quelli newyorchesi, si arrese alla necessità di essere più vicina a Manhattan, capitale della pubblicità. Al LACMA le grandi speranze che avevano accompagnato l'arrivo di Maurice Tuchman cominciavano ad affievolirsi. Gli artisti locali e i collezionisti sentivano che l'interesse del nuovo direttore per gli artisti losangelini, nonché la volontà di rischiare puntando su nuovi talenti, non eguagliava certo quello di Hopps, Elliot o Hopkins. Presto anche molte gallerie commerciali avrebbero chiuso o si sarebbero trasferite a New York.

Una delle controversie più dibattute, protrattasi dai tardi anni Sessanta ai primi Settanta, riguardò la trasformazione del Chouinard Art Institute nel **California Institute of the Arts**. Il primo era stato fondato nel 1921 da **Nelbert Chouinard**, alloradocente al nuovissimo Otis Art Institute. Per una cinquantina d'anni l'Otis e il Chouinard furono due delle tre scuole d'arte più prestigiose di Los Angeles - la terza era l'Art Center, fondato nel 1930. Un afflusso di studenti mai visto prima si ebbe nel primo dopoguerra, quando il G.I., sussidio governativo, copriva la tassa d'iscrizione per i veterani di guerra. John Altoon e Robert Irwin furono tra gli artisti di questa generazione che usufruirono dei vantaggi del G.I. e divennero poi docenti del Chouinard nella seconda metà degli anni Cinquanta. Tra gli studenti che incrociarono la loro strada c'erano Larry Bell, Billy Al Bengston, Ed Boreal, **Llyn Foulkes**, Joe Goode, **Jerry McMillan** e Ed Ruscha.

Allievi successivi furono **Terry Allen, Chuck Arnoldi, Ron Cooper, Mary Corse, Margaret Nielsen, Allen Ruppersberg, Doug Wheeler** e **Tom Wudl**. I direttori di "Artforum" **Philip Leider** e **John Coplans** insegnarono storia e teoria dell'arte nello stesso istituto a metà degli anni Sessanta. Per farla breve, molti dei personaggi più strettamente legati alla scena artistica di Los Angeles tra il Sessanta e il Settanta passarono dal Chouinard.

Già prima della metà degli anni Cinquanta, del resto, la settantenne fondatrice della scuola, sempre più allarmata per le disperanti ristrettezze economiche in cui versava l'istituto, si rivolse a **Walt Disney**, suo amico di vecchia data, per un aiuto (nel corso degli anni molti animatori della Disney avevano fatto pratica presso il Chouinard). L'uomo che aveva reso milionari dei topi parlanti, rimise in sesto il consiglio di amministrazione del Chouinard e provvide alle borse di studio. Non solo. Avvertendo il gusto amaro della propria mortalità Walt Disney e Nelbert Chouinard si dedicarono insieme a un progetto che avrebbe assicurato longevità alla scuola dopo la loro dipartita - o così speravano.

Disney congegnò un grande piano di fusione tra il Chouinard e il **Los Angeles Conservatory of Music** che si trovava altrettanto in cattive acque, con l'aggiunta di corsi di teatro e cinema, dando vita così a una vera e propria università delle arti visive, che avrebbe comunque mantenuto il marchio Chouinard. Disney morì nel 1966 e Nelbert Chouinard l'anno successivo. La scuola che portava il suo nome sarebbe sopravvissuta solo per poco, decadendo lentamente tra livori e recriminazioni prima di sparire per sempre dietro il colossale miraggio del **CalArts**.

Nei suoi primi anni di vita, il CalArts era conosciuto più per la confusione di cui soffriva che per la

preparazione degli artisti che vi si formavano. L'**Irvine** campus dell'Università della California, eretto ex novo a circa sessanta miglia a sud di L.A., divenne invece un vivace centro di attività. C'è da dire che molti ex-insegnanti del Chouinard, tra cui John Coplans e Robert Irwin, nei primi anni Settanta operarono all'interno del programma artistico dell'Irvine.

1970

Dopo i cambiamenti avvenuti tra fine anni Sessanta e primi anni Settanta, nel mondo artistico losangelino ci fu senza dubbio una stasi. Infatti, nonostante tutte le difficoltà istituzionali e tutte le carenze, questo periodo fu il più produttivo e provocatorio, senza eguali né prima né dopo.

Berman e Kienholz si spinsero ben oltre le loro prime incursioni nell'*assemblage*, creando quella che a buon diritto si può definire l'opera più audace della loro carriera. La complessità narrativa e il furore appena controllato di un'opera come *Five Car Stud (Stallone da cinque automobili)* di Kienholz ne fanno un tableau di così convincente atrocità da restare insuperato nella sua produzione. Kienholz espose il suo enorme lavoro nel parcheggio del Gemini G.E.L. nel 1971, poi di nuovo a Documenta 5. Poco tempo dopo venne acquisito da una collezione privata in Giappone e da allora non è mai più stato esposto.

Berman aveva intanto rivolto la sua attenzione quasi esclusivamente ai collage realizzati con una Verifax di seconda mano. Come molto altro nell'arte di Berman, quella macchina era un reperto della cultura tardo-industriale, la tecnologia della fotocopia Verifax aveva goduto di un breve periodo di successo prima di essere oscurata dalla xerografia. Manipolando i dosaggi delle sostanze chimiche usate nel procedimento Verifax, Berman riusciva a realizzare immagini a più bassa definizione, ma più vicine alla fotografia che a una comune fotocopia. L'immagine che ne usciva era spaventosamente anacronistica e fuori dal mondo, in un certo senso moderna e allo stesso tempo sorpassata. Alla fine degli anni Sessanta Berman aveva ormai perfezionato la sua tecnica e definito un territorio iconografico che continuò a minare fino alla sua morte prematura, nel **1976**.

Nel **1968** John Coplans, allora direttore del Pasadena Art Museum, organizzò una di seguito all'altra tre personali, che testimoniavano l'emergere di qualcosa che venne presto etichettato come movimento **Light and Space**. Molti degli artisti solitamente raggruppati sotto quest'etichetta ne hanno messo in discussione la legittimità - soprattutto perché implicava che la loro opera fosse in primo luogo una risposta al fulgore solare e alle caratteristiche geografiche della California del Sud. In parecchi, tra cui Robert Irwin, Larry Bell, Doug Wheeler, **Maria Nordman** e **James Turrell**, hanno fatto notare che il loro principale interesse andava, e va, alla natura della percezione e del rapporto tra osservatore e osservato, soggetto e oggetto.

Uno slittamento dall'oggetto all'esperienza era altrettanto evidente nell'opera di un crescente numero di artisti impegnati in performance, video, arte concettuale e arte ambientale. **Bruce Nauman**, spesso coinvolto nella querelle sul *Light and Space*, ha sempre sfidato tale categorizzazione. Lavorava con le luci al neon e sperimentando l'affidabilità della percezione esercitava quel suo tagliente ingegno che lo avvicinava sia a personaggi come Allen Ruppersberg e Terry Allen, sia a Irwin o Turrell.

Nauman ottenne la sua prima personale nel 1966, alla galleria **Nicholas Wilder, West Hollywood**. Solo tre anni dopo avrebbe lasciato definitivamente San Francisco per trasferirsi a L.A. La sua produzione era ormai passata dalle sculture *body-cast* ai doppi sensi e altri giochi di parole con i tubi al neon, fino ad ambientazioni piuttosto sinistre come *Surveillance Corridor (Corridoio di sorveglianza)*, allestita alla **Wilder** nel 1970.

Ruppersberg e Allen scoprirono la propria affinità spirituale a Chouinard, a metà degli anni Sessanta. Fin dall'inizio delle loro carriere, entrambi gli artisti hanno combinato metodi e materiali per mettere in luce i mezzi, talora stravaganti, con cui ricaviamo storie dalle circostanze della vita

quotidiana. In opere come *Where's Al (Dov'è Al)*, Ruppertsberg fa ricorso a istantanee e brandelli di dialogo per inventare ogni possibile copione di un protagonista assente. Molti dei lavori di Allen, a partire da questo periodo, includono disegni, collage, narrazioni orali e canzoni che lui stesso scrive ed esegue. (Allen coltivò una doppia vita, come artista e come musicista. Un suo riuscito concerto si svolse come parte dell'*Al's Grand Hotel (Il Grand Hotel di Al)*, una delle primissime ed elaboratissime opere di Ruppertsberg: gli ospiti potevano sistemarsi in una delle numerose stanze "decorate" dall'artista come installazioni su temi diversi.

Altri due artisti, che acquistarono notorietà agli inizi del 1970, si occuparono di ciò che potrebbe ragionevolmente essere considerato come l'estremo opposto dello spettro smaterializzante. **Chris Burden**, le cui performance minacciose e apparentemente masochistiche gli procurarono a L.A. fama di *enfant terrible*, proponeva rigorose ricerche sul corpo, inteso come nesso delle relazioni interdipendenti tra arte e vita, il sé e l'altro, dolore e piacere. La ricerca di **Michael Asher** intorno ai meccanismi del sistema sociale e il loro effetti sulla nostra esperienza, erano generalmente tanto cerebrali quanto le performance di Burden erano viscerali.

1973

Negli stessi anni Maurice Tuchman stava cercando di concretizzare al LACMA l'ambizioso progetto di far incontrare artisti e aziende impegnate nelle più avanzate ricerche tecnologiche. Col nome di *Art and Technology*, Tuchman reperì anzitutto le aziende interessate ad avere un artista nella propria sede per un periodo sufficientemente lungo, o ad avere comunque rapporti con un artista e il museo. Circa venti ditte sottoscrissero l'iniziativa. Si provvide poi a scremare una lista iniziale di parecchie decine di artisti riducendoli a una ventina. Questi ultimi avrebbero proposto idee e metodi di lavoro collaborando con dirigenti aziendali, ingegneri, tecnici. Ancora oggi detrattori e sostenitori di Tuchman considerano il quarto anno di progetto, con la mostra finale al LACMA nel 1970, il momento più alto della sua più che trentennale attività al museo.

Il declino del Pasadena Art Museum e l'evidente inerzia del LACMA lasciarono un vuoto istituzionale. Il Long Beach Museum of Art accresceva la sua reputazione grazie a mostre innovative, soprattutto nel settore video, mentre il Newport Harbor Art Museum puntava sugli artisti californiani. Ma tutt'e due operavano con budget assai limitati senza peraltro poter vantare una collezione permanente da museo importante. Altro significativo avamposto era Cirrus, una stamperia fondata nel 1970 da Jean Milant. Come Ken Tyler di Gemini, anche Milant si era diplomato al Tamarind. Ma mentre Gemini era sempre più votato a una manciata di artisti newyorchesi, Milant concentrava la sua energia sugli artisti losangelini, in particolar modo quelli che cominciavano a suscitare l'interesse della critica. Gli avvenimenti di maggior rilievo di questo periodo si verificarono peraltro intorno agli spazi alternativi creati da artisti, collezionisti, scrittori e altri ancora. Vanno ricordati soprattutto il **Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA)**, il **Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)** e il **Woman's Building**.

Il LAICA venne concepito nel 1973. **Robert Smith**, ex direttore della galleria d'arte dell'università statale di Northridge, nella San Fernando Valley, organizzò una serie di incontri negli studi degli artisti. I diversi gruppi di artisti erano in cerca di sbocchi diversi: quelli che vivevano e lavoravano nel centro di Los Angeles o a Pasadena si appassionarono all'idea di uno spazio non profit, mentre quelli di Venice, generalmente più conosciuti e rappresentati nelle gallerie commerciali, pensavano a una pubblicazione capace di riempire il vuoto lasciato dal trasferimento di "Artforum". Un comitato di artisti e grandi collezionisti fece propri i due obiettivi e si prestò al raggiungimento di entrambi, un giornale e uno spazio. Con loro sorpresa, ebbero successo.

Il Woman's Building fu il risultato di parecchi anni di iniziative delle donne nella California del Sud. Il Los Angeles **Council of Women Artists** venne fondato nel 1970 per reazione a ciò che i

suoi membri consideravano imperdonabile, l'assenza delle donne nelle mostre dei maggiori musei e gallerie. Quello stesso anno, alla California State University, Fresno, l'artista **Judy Chicago** fondò il **Feminist Art Program**. Ben presto venne invitata a realizzare un programma analogo presso il California Institute of the Arts, di nuova apertura, appena a nord di L.A.

La **Womanhouse**, luogo d'arte delle donne nato con il CalArts Feminist Art Program, stimolò molte delle donne che la frequentavano a tentare ciò che si auguravano diventasse uno spazio artistico collettivo più stabile, uno **Womanspace**. Presto però ci si trovò in un'impasse. Sorsero contrasti tra chi puntava soprattutto alla parità per le donne artiste e chi invece poneva questioni di politica più generale, per queste ultime le arti erano una sorta di principio organizzativo gramsciano. Era sufficiente esporre opere di donne artiste, o l'opera doveva proporre un'estetica o un messaggio particolare?

Seguendo una direzione in qualche modo diversa, Judy Chicago, la designer **Sheila de Bretteville** e la storica dell'arte **Arlene Raven** fondarono il **Feminist Studio Workshop**, una scuola indipendente dove le donne potevano studiare storia dell'arte, formarsi opinioni critiche e seguire corsi di design e incisione. Nel 1973 il Feminist Studio Workshop e il Womanspace si trasferirono all'ex Chouinard Institute of Art su North Grandview, ribattezzandolo Woman's Building. Tra gli altri proprietari dell'immobile c'era una succursale di una galleria commerciale che puntava sulle artiste e uno spazio espositivo separato, disposto alla collaborazione.

A un anno e mezzo dalla sua istituzione, il Womanspace crollò sotto il peso dei contrasti interni. La galleria commerciale non riuscì ad attirare i collezionisti, restii ad avventurarsi nel quartiere, vicino al MacArthur Park. Inoltre lo spazio espositivo inizialmente disponibile cominciò a percepire le tensioni e contraddizioni che incombevano sullo Womanspace. In sostanza, nel 1975 il Feminist Studio Workshop divenne tutt'uno con il Woman's Building.

Certo l'opera più celebrata e discussa legata all'arte femminista degli anni Settanta, fu *The Dinner Party (La cena)* di Judy Chicago. Completata nel 1979, dopo tre anni di impegno collettivo di ceramiste, lavoratrici tessili, ricamatrici e designer, ma non solo, l'installazione rappresenta tuttora un nodo cruciale per la critica. Icona della storia e dell'autorappresentazione femminista per alcuni/e, opera svilente e parassitaria per altri/e. È stata giudicata semplicistica e banale, e Chicago è stata accusata da più parti di avere approfittato della buona volontà e dell'idealismo delle innumerevoli "assistenti" che dedicarono al tableau tempo e fatica.

La cena è in buona sostanza un'opera del suo tempo e luogo. Sul lungo periodo il rilievo artistico del movimento femminista non si situa in un'unica opera, bensì nel lavoro delle artiste che hanno ottenuto quel favore della critica e interesse del pubblico che per molto tempo era stato un privilegio esclusivamente maschile. Artiste quali **Lita Albuquerque, Carole Caroompas, Karen Carson, Merion Estes**, Judy Fiskin, Margaret Nielsen, **Betye Saar** e **Alexis Smith** - per citare solo alcune di quelle diventate famose negli anni Settanta - hanno continuato ad esporre regolarmente sia in gallerie private che in spazi non profit. E tutte hanno continuato a realizzare alcuni dei lavori più originali e provocatori che ci siano in giro.

1979

Accanto al movimento delle donne, con i cambiamenti che ne conseguirono nel mondo artistico di L.A., venne alla ribalta agli inizi degli anni Settanta il movimento chicano, nato a metà anni Sessanta. Gli sforzi organizzativi di **Cesar Chavez** in nome degli operai dell'immensa Central Valley, galvanizzò i messico-americani di comunità come East Los Angeles e Boyle Heights. Altri fatti - come il gran numero di giovani uccisi in Vietnam e i rapporti sempre più tesi e di reciproco sospetto tra la comunità e il Los Angeles Police Department - coinvolsero gli attivisti chicani. Negli

ultimi giorni dell'agosto 1970, cinque anni dopo i tumulti di Watts, le tensioni tra i giovani chicani e la polizia nello East Side, a prevalenza messicana, erano virtualmente placate. In seguito all'intervento della polizia per disperdere un corteo contro la guerra, un lacrimogeno colpì e uccise lo stimato reporter del "Los Angeles Times", Rubén Salazar. La comunità insorse.

Fu in questo contesto che numerosi giovani artisti messico-americani cominciarono a ridiscutere la natura del proprio lavoro. **Carlos Almaraz** aveva cominciato la carriera artistica come pittore *hard-edge*, mantenendosi grazie al suo lavoro di grafico pubblicitario. Dopo un breve periodo a New York e di viaggi in Europa, tornò a Los Angeles, presto mettendo a disposizione della causa operaia il proprio talento. Studiò le tecniche e le invenzioni iconografiche dei grandi muralisti messicani che riversò nei suoi dipinti per l'United Farmworkers Union. **Frank Romero**, che Almaraz aveva conosciuto al college, aveva continuato a studiare con Peter Volkous e ottenuto un MFA all'Otis Art Institute. Nel 1972 si unirono entrambi a **Gimbert Lujan**, che insegnava all'Irvine, e al maestro stampatore **Beto de la Rocha** per dar vita ai **Los Four**.

In quanto Los Four (I Quattro), gli artisti lavoravano ed esponevano collettivamente. Per il debutto, organizzato all'Irvine nel 1973, lavorarono insieme ad un murale che mescolava le immagini pittoriche con le scritte visibili sui muri di tutta Los Angeles, soprattutto nell'East Side. Loro strumento di lavoro era la bomboletta spray. La mostra si spostò al LACMA nel 1974. L'iperrealista **John Valadez** sostituì de la Rocha nella collaborazione con i Los Four i cui artisti tornarono alla fine al proprio lavoro, partecipando sia a mostre di gruppo sia alle personali.

Contrariamente ai Los Four, i membri di Asco erano insoddisfatti sia delle tradizioni artistiche messicane e chicane sia del sistema educativo che non offriva loro né speranze né incoraggiamento. Quasi una generazione più giovani di Almaraz e Romero, i fondatori di Asco - **Willie Herrón**, **Patssi Valdez**, **Gronk** e **Harry Gamboa Jr.** - si incontrarono dapprima come studenti alla Garfield High School di Los Angeles East. Ancora adolescenti si riunirono intorno a "**Regeneración**", giornale di politica e cultura chicana che pubblicava Gamboa. Sul piano estetico, Asco si proponeva più come gruppo di teatro di guerriglia urbana "mordi e fuggi" e performance di strada che di pittura e mezzi grafici sofisticati. La loro antipatia per la tradizione muralista e la sua identificazione con l'arte chicana li portarono alla messa in scena di *Instant Murals (Murali istantanei)*, in uno dei quali Gronk legò Valdez a un muro con il nastro adesivo. I loro travestimenti e gli sberleffi del rituale cristiano li resero trasgressivi tanto in casa propria quanto nella società dei bianchi. Il nome Asco, nausea in spagnolo, indica la condizione che il gruppo aveva fama di provocare tra i più rispettabili messico-americani.

Si sarebbe tentati di dire che a Los Angeles la geografia è un destino. Non è del tutto vero, ma ci va vicino.

Una delle caratteristiche della città è il suo essere un immenso e scomposto aggregato urbano. Mettendo insieme le piccole e grandi città che valicano i confini legali ma sono nondimeno parte integrante di Los Angeles, si ottiene un'estensione che divora parecchie centinaia di miglia quadrate e comprende catene montuose, valli, e naturalmente coste. Ogni quartiere commerciale - Downtown, Hollywood, Burbank, Pasadena, West L.A. - ha le proprie caratteristiche e la propria storia. Bisogna avere un valido motivo - e molta determinazione - per salire in macchina e farsi il tragitto da uno di questi centri all'altro.

Questa dispersione geografica ha pregiudicato a lungo il mondo artistico di Los Angeles. Artisti, gallerie e collezionisti sono sparpagliati in tutta la regione. Una volta spente le luci delle gallerie di La Cienega e chiuso il Pasadena Art Museum, al mondo artistico venne a mancare un centro intorno a cui gravitare. Durante tutti gli anni Settanta, la scena artistica era ovunque e da nessuna parte, o meglio, non vi era alcuna scena artistica, ma diverse *scene* artistiche.

Una riprova della geografia della città si ha nell'arte creata per spazi pubblici. In tutta l'area metropolitana ci sono gli immancabili monumenti scultorei, ma molte delle opere più interessanti sono concepite per essere viste dall'auto. L'espressione più eloquente di quest'arte destinata all'automobile è il fiorire della pittura murale lungo strade e freeway cittadine. Molti giovani artisti chicani si sono ispirati a chi, come Almaraz e Valadez, rivendicava il proprio stile e ne ripristinava le credenziali artistiche. Altri muralisti innovativi degli ultimi anni Settanta sono **Kent Twitchell** e **Terry Schoonhoven**.

I giganteschi ritratti realizzati da Twitchell, tra cui quelli di artisti come Ed Ruscha e Lita Albuquerque, ornano i muri degli edifici e i sottopassaggi delle freeway che attraversano la città. Schoonhoven è un maestro del tromp l'oeil e i suoi paesaggi urbani impongono più di una semplice occhiata a chi ci passa davanti.

La **Eyes and Ears Foundation**, che peraltro ebbe vita breve, giocando la tradizione muralista contro l'immagine di una città capitale del divertimento di massa, convinse la compagnia che realizzava gran parte dei tabelloni pubblicitari allineati lungo Sunset Strip a sponsorizzare una "mostra" di giganteschi tabelloni dipinti da artisti come Karen Carson, D. J. Hall e Ed Ruscha. Per l'occasione, nel 1977 queste opere sovradimensionate vennero collocate in luoghi assai visibili e di grande traffico: la scritta "Hollywood" alla rovescia realizzata da Ed Ruscha guardava il LACMA sull'altro lato della strada, mentre altre immagini incombevano dall'alto sui rock club e i ristoranti di Sunset Strip. Il successo del progetto portò a una seconda mostra alcuni anni più tardi.

Non tutta l'arte pubblica fu così ben accolta. Ai residenti di Beverly Hills non piacque l'idea di rendere permanente un'installazione di George Herms, stimato artista dell'*assemblage*. All'epoca Herms era considerato, a torto o a ragione, uno dei più significativi assemblagistes di L.A., e *Moon Dial (Orologio lunare)* era uno dei suoi lavori più raffinati. Ma ciò non valse a convincere i residenti ad accogliere un'opera ricavata da un mucchio di rottami arrugginiti.

La geografia determinò anche in altro modo flussi e riflussi del mondo artistico losangelino. Fin dai primissimi anni Sessanta, un pugno di artisti lavorava in relativo isolamento negli edifici industriali dismessi a downtown Los Angeles. Nei tardi anni Settanta, tale schiera di artisti si era notevolmente infoltita grazie a una migrazione ulteriormente sollecitata nel 1978 dall'apertura del LACE, un collettivo gestito da artisti tra i cui fondatori vi erano alcune figure legate all'Asco e allo Woman's Building.

Occupando un'ex-sala da ballo sopra un negozio di abiti da sposa sulla Broadway, il LACE metteva a disposizione una superficie di 700 metri quadrati per mostre, performance, musica e qualsiasi altra cosa stesse a cuore agli artisti-curatori in carica. Nei primi anni Ottanta, i proprietari cominciarono a mettere in vendita magazzini e fabbricati per l'industria leggera ormai abbandonati, reclamizzandoli come locali ideali per studi d'artista. Fu così che quartieri d'artisti spuntarono in imprevedibili cul-de-sac, vicino a officine poligrafiche e scali ferroviari.

Spazi alternativi come il LAICA e il LACE soddisfacevano indubbiamente un bisogno degli artisti losangelini, tuttavia non riuscendo - o non volendo - a prendere il posto di un vero museo d'arte contemporanea. Per ottenerlo, molti artisti e collezionisti che avevano avuto un peso nel creare e potenziare il LAICA continuavano a esercitare pressioni. Una forte spinta in questo senso la diede Marcia Weisman.

In un certo senso, le basi per un nuovo museo erano state gettate già nel **1973** e con l'elezione di Tom Bradley, primo sindaco nero della città. Tra i suoi sostenitori c'erano uomini d'affari di downtown L.A., tra cui gli operatori immobiliari scontenti della precedente amministrazione. La base elettorale di Bradley comprendeva non solo la comunità afro-americana di South Central L.A.,

ma anche l'opulento West Side, a maggioranza ebrea - proprio l'ambiente dove si erano formati alcuni dei più autorevoli collezionisti d'arte contemporanea. Inoltre la comunità ebraica si era sentita (con ragione) costantemente esclusa dall'élite dominante della vita politica e culturale della città: l'elezione di Bradley aprì una porta al cambiamento. Così, quando nel **1979** Marcia Weisman dimostrò il proprio interesse per un nuovo museo d'arte contemporanea, il sindaco fu a dir poco ben disposto. E ascoltò ancor più attentamente quando, alcune settimane più tardi, un importante alleato politico, William Norris, fece una richiesta analoga.

Il CRA (Community Redevelopment Agency), organismo incaricato di studiare un piano per rivitalizzare un centro quasi moribondo, vedeva assai di buon occhio l'ipotesi di includere nei suoi progetti un museo d'arte. Il CRA chiese a tutti gli operatori immobiliari della zona di downtown di destinare all'arte l'1,5 % del budget dei loro progetti. Il recupero di Bunker Hill, probabilmente l'area più appetibile tra quelle sotto il controllo del CRA, poteva da solo fruttare milioni di dollari da destinare alla costruzione del museo. In tempi abbastanza brevi Weisman, Norris e l'agente immobiliare Eli Broad costituirono un consiglio amministrativo e raccolsero una sostanziosa somma destinata al museo. Nel **1980** il **Museum of Contemporary Art** stava per diventare realtà.

Molti membri del consiglio di amministrazione si erano conosciuti ai tempi dei corsi con Walter Hopps e Henry Hopkins, alcuni avevano fatto parte del consiglio di amministrazione del Pasadena Art Museum, altri erano stati attivi sostenitori del LAICA. Anche **Sam Francis** e Robert Irwin entrarono nel consiglio di amministrazione del MOCA; e nel comitato artistico c'erano, fra gli altri, Lita Albuquerque, **Peter Alexander**, Karen Carson, **Vija Celmins**, **Peter Lodato**, **Dewain Valentine** e Tom Wudl.

In attesa che fosse pronta la sede di Bunker Hill, il MOCA occupò un'ex-autorimessa della polizia, convertita a spazio espositivo dall'architetto **Frank O. Gehry**. Soprannominato **Temporary Contemporary**, questo spazio riconvertito aveva l'aspetto e l'atmosfera di molti spazi alternativi gestiti da artisti. La sua popolarità, grazie agli artisti ma anche ai visitatori, indusse il museo a rendere permanente il Temporary.

La presenza del MOCA e dell'altrettanto nuovo Anderson Building del LACMA, ha acceso un interesse per l'arte contemporanea che a Los Angeles non si vedeva dalla fine degli anni Sessanta. Sia **Paul Schimmel** del MOCA che **Howard Fox** del LACMA sono stimati dagli artisti locali e dai collezionisti. Com'è inevitabile, le critiche circa il loro rapporto privilegiato con gli artisti losangelini continuano a perseguire le due istituzioni.

Entrambe hanno allestito piccole mostre: nel 1996 il LACMA ha presentato una storia di Cirrus, ripercorrendo l'evoluzione di quella stamperia per oltre un quarto di secolo, mentre nel 1992 il MOCA ha dato inizio al suo **Focus Series** con una mostra su Judy Fiskin e le sue foto di opere marginali rispetto alla storia dell'arte tradizionale - quadri di artisti dilettanti, merletti e decorazioni riccamente ornate. Ma né l'una né l'altra istituzione hanno organizzato più di una o due grandi retrospettive di artisti di Los Angeles. Il MOCA ha organizzato mostre di Robert Irwin, Edward Moses e Alexis Smith, mentre il LACMA nel 1996 ne ha allestita una di **Lari Pittman**. Cionondimeno, la presenza stessa delle due istituzioni ha agito da catalizzatore.

Singoli collezionisti quali Frederick Weisman e **Eli Broad** hanno dato vita a fondazioni per poter esporre le proprie collezioni. La **Lannan Foundation** ha abbandonato la vecchia sede in Florida per trasferirsi a Venice, dove ha raccolto un'invidiabile collezione di arte contemporanea - particolarmente completa per quanto riguarda gli artisti californiani - e ha allestito alcune delle più accurate e originali mostre del paese. E il **J. Paul Getty Trust**, con le sue dotazioni miliardarie e i suoi interessi a vasto raggio nel campo delle arti visive, ha influenzato il mondo artistico losangelino nonostante che il Getty Museum non collezioni arte del ventesimo secolo. Le *Special*

Collections del Getty Research Institute comprendono anche carte e taccuini di artisti, archivi di collezionisti (tra cui quello del conte Giuseppe Panza di Biumo, la cui collezione è ora nucleo centrale del patrimonio del MOCA) e i libri di artisti come **Susan King**, **Raymond Pettibon**, Ed Ruscha e **Buzz Spector** nonché di importanti artisti newyorchesi ed europei. Parecchi artisti, tra cui Ruscha e Pettibon, sono stati invitati a realizzare installazioni usando materiali provenienti dagli archivi, mentre altri, Judy Fiskin ad esempio, hanno utilizzato gli archivi come fonti storico-artistiche.

Negli ultimi anni Ottanta le nuove gallerie spuntavano spesso a grappolo, da downtown a Santa Monica a Venice. Ciò naturalmente ha rappresentato una buona opportunità per i giovani artisti appena usciti dalle scuole, come pure per quelli che hanno resistito alle difficoltà economiche degli anni Settanta.

Molti di questi artisti erano allievi del CalArts. Dopo i primi anni turbolenti, la scuola si è andata consolidando come una delle più prestigiose università del paese per quanto riguarda l'arte. Tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, vi si sono diplomati parecchi artisti diventati personaggi di punta della scena artistica newyorchese degli anni Ottanta - Ross Bleckner, Eric Fischl, Jack Goldstein e **David Salle** - nonché quelli che sarebbero diventati il polo di interesse di Los Angeles.

L'eminenza grigia del dipartimento d'arte è stato **John Baldessari**. Di volta in volta etichettato come artista pop o concettuale, Baldessari è stata una presenza significativa nel panorama artistico sud californiano fin dai tardi anni Sessanta.

Solo un decennio più tardi, avrebbe comunque guadagnato il riconoscimento dovuto a un artista di statura internazionale. Nel frattempo, sentivano direttamente la sua influenza gli studenti che passavano dal CalArts. Due dei più chiacchierati artisti di Los Angeles, **Mike Kelley** e **Lari Pittman**, hanno ricevuto lo MFA del CalArts nel 1978, così come il meno celebrato ma non meno interessante Jim Shaw. Negli anni successivi, l'elenco degli artisti arrivati al diploma comprende **Meg Cranston**, **Tim Ebner**, **Jill Giegerich**, **Jim Isermann**, **Liz Larner**, **Matt Mullican**, **Stephen Prina** e **Christopher Williams**.

Si tratta di artisti che hanno ottenuto tanto l'interesse della critica che dei collezionisti, artisti in grado di mantenere le gallerie in un vivace giro d'affari durante gli anni Ottanta e i primi Novanta. E ancora **Kim Abeles**, **Manuel Ocampo** e **Charles Ray**. Quest'ultimo, in particolare, ha ottenuto un riconoscimento internazionale come uno degli artisti più promettenti della sua generazione.

A Los Angeles, come in altre capitali mondiali della cultura, il boom dell'arte degli anni Ottanta si è rivelato una bolla di sapone pronta ad esplodere (e che alla fine è scoppiata). Le gallerie sono sparite repentinamente com'erano comparse solo pochi anni prima. Quelle che sopravvivono, per lo più, sono quelle fondate negli anni Settanta - **Margo Leavin**, **L.A. Louver**, **Space** (che ha chiuso nel 1995), **Asher-Faure** (ora Patricia Faure), **Rosamund Felsen** - tutte con ben definite identità.

Il destino delle maggiori istituzioni non profit è stato altrettanto vario. La **Weisman Collection** non è riuscita, nonostante gli sforzi, a trovare all'UCLA una sede permanente per le collezioni del suo fondatore (sebbene il direttore della fondazione, Henry Hopkins, abbia concluso la propria attività presso l'università quarant'anni dopo esservi arrivato subito dopo la laurea). Ancora più scoraggianti gli esiti della Lannan Foundation, una delle più affidabili sostenitrici dell'arte contemporanea di Los Angeles. Per lo sconcerto degli artisti locali e del pubblico, la fondazione ha dapprima annunciato che non intendeva arricchire ulteriormente la sua consistente collezione e, successivamente, che l'avrebbe smantellata per potersi dedicare a cause sociali di vario genere.

All'inizio del 1997, comunque, la Lannan Foundation ha donato più di cento opere al MOCA. Parte della donazione sono pezzi-chiave di artisti losangelini, da Wallace Berman e Robert Irwin a Chris

Burden e Charles Ray. Con la donazione Lannan che segue dappresso i numerosi lasciti di grandi collezionisti di L.A., tra cui anche alcuni membri del consiglio di amministrazione del museo, il MOCA è ora sede di una collezione permanente di arte contemporanea che non ha eguali nel mondo. Basti dire che questa collezione documenta oltre quarant'anni di storia dell'arte a Los Angeles.