

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. 161-169.

Una distanza incolmabile

Anne Ayres

Arrivando a Los Angeles da New York all'inizio degli anni Sessanta, con un'estetica espressionista astratta messa recentemente in crisi da Rauschenberg e Johns, Warhol e Lichtenstein, non avevo dubbi che L.A. fosse la città della Pop Art. Fu probabilmente per una questione di sopravvivenza che mi misi a esplorare quella che sembrava una città priva di gusto, frammentata e - a dispetto della sua fama di città sonnolenta - in grande fermento, con una sensibilità artistica influenzata dalle ultimissime tendenze newyorchesi. Sentivo di essere approdata in uno stupendo *tableau pop*, dove si faceva parte di un ambiente in perenne espansione semplicemente camminando e passando dall'uno all'altro dei molti happening quotidiani. Los Angeles era esasperante e sbalorditiva con la sua mancanza di un centro, il groviglio di *freeway*, le scarse attrattive cittadine, il collage stratificato dei quartieri - dalle enclave dalla manutenzione perfetta ai ghetti miserabili - con la sua drammatica altalena di incendi, alluvioni, valanghe di fango e terremoti. Ma Los Angeles era anche emotivamente liberatoria, con la sua frivola sinfonia di eventi culturali in caduta libera. Era come se rinascesse ogni giorno, in un modo precluso a New York, con il suo ferreo rigore intellettuale, e alla sofisticata San Francisco con il suo deferente senso della storia.

Anche retrospettivamente Los Angeles può a pieno titolo dirsi pioniera della postmodernità. L'assenza di un centro geografico e l'assoluta orizzontalità dell'estensione urbana costituivano in effetti l'equivalente oggettivo delle teorie sul decentramento del sé e dei timori di significativi abissi. Vigorose tracce di simulacri architettonici e innumerevoli espressioni di cultura popolare facevano di Los Angeles la "città del futuro" per eccellenza. Questa frattura postmoderna ha trovato analoghe manifestazioni nell'irriverenza di L.A. verso le continuità della storia che, fino a tempi recenti, hanno incoraggiato la cancellazione del suo passato modernista.¹

Inutile dire che nessuno ha mai dubitato del fatto che artisti di talento abbiano prodotto opere di grande rilievo in California del Sud, ma si tratta di casi isolati, e i movimenti già esistenti seguivano le orme del modernismo europeo: ad esempio il "post-surrealismo" di Lorser Feitelson negli anni Quaranta, con l'enfaticizzazione tutta americana della razionalità. La vera novità è che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, una massa consapevole di artisti ha scelto di vivere a Los Angeles.

Partecipi del dibattito internazionale sull'arte, alcuni hanno avviato sofisticate analisi dei modi in cui i linguaggi rappresentativi incidono sugli stereotipi di genere, razza, classe; altri hanno esplorato un cacofonico repertorio di stili modernistici, sia alti sia bassi. Benché negli anni Sessanta Los Angeles si fosse guadagnata un significativo riconoscimento locale, ci vollero dunque altri vent'anni prima che i suoi migliori artisti riuscissero a consolidare la propria reputazione oltre i confini della città, in tempi ragionevolmente brevi rispetto all'inizio della loro carriera. Oggi gli artisti, se disponibili a partecipare al più ampio circuito internazionale, possono vivere qui con qualche garanzia di carriera.

Negli anni Sessanta, mentre la *Beat generation* si abbandonava a estivi amori *hippie*, l'*assemblage* sembrò la forma d'arte perfetta. Forse furono le visioni di felicità provocate dalle droghe a disintegrare gli oggetti, a isolarli da contesti strutturati o a dare bellezza e significato nuovi a ciò che è banale o convenzionalmente brutto. A loro volta, le bizzarre giustapposizioni e i logori frammenti degli *assemblages* acquisirono una visionaria importanza. Sganciato dall'eredità simbolista/surrealista che aveva una diretta parentela con la poesia beat e le pellicole underground, l'elemento narrativo dell'*assemblage* californiano ne fece una cosa a sé rispetto alle tecniche d'assemblaggio in uso a New York, formalmente assai più elaborate. La ribellione della controcultura, strettamente connessa all'indignazione morale per la ferocia dissennata della guerra del Vietnam, denunciò la violenza, i metodi repressivi e l'ipocrisia della società nel suo insieme. A Los Angeles, l'*assemblage* predicava alle moltitudini (Ed Kienholz; *Album LI*), sussurrava urgenti rivelazioni agli iniziati (Wallace Berman; *Album XVI*) e rivelava la bellezza formale di detriti resuscitati (George Herms; *Album XXXV*).

Appare evidente che l'*assemblage* era una sorta di risposta della West Coast all'avanguardia dell'epoca, protesa al dissolvimento delle barriere tra le diverse arti, e tra l'opera d'arte e lo spettatore,² ma a fine decennio non lo si poteva più considerare un "movimento". Tuttavia la violenza e il potere chocante dell'effimero, del tabù o dell'oggetto comune elevati a forme d'arte, diedero negli anni Settanta rinnovato vigore all'*assemblage* (e insieme ad esso a fotografia, performance e video) come veicolo di un'iconografia specificamente femminista. E siccome l'*assemblage* richiede una particolare sensibilità per l'aspetto simbolico, al di fuori di ogni abilità accademica tradizionale, è un mezzo particolarmente eloquente nelle opere individuali ad alto contenuto autobiografico e nelle grandi installazioni collettive come quelle ospitate alla Womanhouse nel 1972. Analogamente, nelle mani di artisti come Betye Saar o John Outterbridge, particolarmente dotati nell'arte dell'*assemblage*, questo rende immediato lo shock dell'oltraggio culturale e la denuncia di vaste ingiustizie sociali. Oggi che i metodi di assemblaggio sono riconosciuti come arte, artisti losangelini come Greg Colson e Tim Hawkinson hanno trovato modi nuovi ed eccentrici di utilizzare gli "oggetti trovati".

A fine anni Cinquanta e primi Sessanta, la famosa Ferus Gallery espose opere del primo periodo dell'*assemblage*, ma presto si concentrò sulla produzione più recente legata al *L.A. Look* degli anni Sessanta. Nonostante la sua meritata fama, Ferus non era l'unica attrattiva in città. Ci furono mostre indimenticabili di artisti losangelini alla David Stuart (John Altoon, Tony Berlant, Vija Celmins e Peter Voulkos) e alla Nicholas Wilder (David Hockney, Bruce Nauman e John McCracken). Molly Barnes allestiva mostre di artisti diversissimi come Herms e John Baldessari, e si vedevano cose interessanti in un gran numero di gallerie commerciali: Ace, Eugenia Butler, Ceeje (Charles Garabedian), Camara, Dwan, Everett Ellin, Huysman, Felix Landau, Riko Mizuno e Rolf Nelson Qoe Goode). L'intraprendente Walter Hopps, a capo dello staff del Pasadena Art Museum, non si limitava ad allestire mostre di gruppo e personali di artisti locali e mostre dedicate all'Espressionismo Astratto, all'Arte Pop e Concettuale, ma faceva conoscere al pubblico sud-californiano anche maestri modernisti legati al Dadaismo e al Surrealismo: Kurt Schwitters (1962), Marcel Duchamp (1963), Joseph Cornell (1966) e René Magritte (1966). Nello stesso periodo, il Los Angeles County Museum of Art (LACMA) ne illustrava il contesto storico portando a Los Angeles la mostra curata da William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage* (1968). Il LACMA era attento all'arte più nuova della West Coast legata alla Pop Art, e allestiva personali di Berman, Voulkos, Robert Irwin, John Mason e Kenneth Price. Ma il museo toccò la punta più alta con Edward Kienholz, la mostra curata da Maurice Tuchman nel 1966, che superò il record di

presenze di visitatori quando le autorità locali, choccate dal contenuto sessuale dei tableaux *Roxy's*, 1961-62 e *Back Seat Dodge '38* (*Sedile posteriore della Dodge*, 1938), 1964 minacciarono di far chiudere la mostra.

Quanto alla pittura, andrebbe precisato che anni prima di trasferirsi nella sede attuale, nel 1959 il LACMA definì una corrente di pittura *hard-edge* con la mostra *Four Abstract Classicists* (Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hammersley e John McLaughlin; *Album LX*). La pittura geometrico-riduttiva sopravvive oggi in opere rigorose di artisti come Edith Baumann, Scot Heywood, John M. Miller, Carolee Toon e Alan Wayne. In contrasto con questa tradizione di fredda astrazione, c'è un gruppo di artisti vagamente affini che elaborò il piacere visivo dell'abbondanza. Karen Carson, Carole Caroompas, Linda Day, Roy Dowell, Nancy Evans, Robin Mitchell, Mare Pally, Renee Petropoulos e Lari Pittman (*Album LXVIII*) attingevano tutti a una ricca tradizione astratta, ma i loro quadri erano animati dal Surrealismo e resi aggressivi dalla Pop Art. La nuova pittura più interessante degli anni Novanta è "dipinta" con ogni sorta di materiale salvo la pittura stessa: si veda a questo proposito la celebre mostra di Randy Sommer intitolata *Los Angeles: Not Painting* (1993, Santa Barbara Contemporary Arts Forum).³

Negli anni Sessanta, comunque, l'altra faccia dell'*assemblage* si chiamava *L.A. Look* o *Finish Fetish* - tutti gli oggetti lucidi, attraenti, stylish, realizzati da Peter Alexander, Billy Al Bengston, Craig Kauffman, Helen Pashgian, Kenneth Price, DeWain Valentine e altri. Gli artisti del *Finish Fetish* crearono una miscela incredibile di Pop e Minimalismo, che per quell'epoca appariva perversa nel suo sfacciato edonismo. La manipolazione di avanzate tecnologie industriali (materie plastiche) e la passione per i colori impuri (dal pastello all'acido) fecero ascrivere questi oggetti a un nuovo genere di "Pop Astratto". Le loro forme consuete ostentavano accattivanti superfici decorative che respingevano l'asprezza industriale del Minimalismo newyorchese, in favore di un sensuale "Minimalismo rococò", più in armonia con l'inclinazione, tutta losangelina, al consumo e alla *joie de vivre*. Nei molto meno spensierati anni Novanta, gli artisti che riprendono il *Finish Fetish* attivano emotivamente l'algida bellezza dei lucidi materiali sintetici seguendo le direzioni più disparate, dal paradossale corteggiamento delle "crepe" nei pezzi colati nella resina di Pae White, alle intense sculture murarie di Jacci Den Hartog, che riescono a evocare la bellezza dei paesaggi cinesi.

Nell'arte losangelina degli anni Sessanta c'erano anche altri elementi contraddittori che sconcertavano e nello stesso tempo piacevano a un'espatriata newyorchese. I peana a Hollywood (*Album XII*) di Billy Al Bengston erano seducenti e macho, belli e volgari. I poliedri in resina di poliestere e in fibra di vetro di Ron Davis, che combinavano schizzi da Espressionismo Astratto con uno spazio accuratamente calibrato di nitidi rettangoli in prospettiva, rompevano le regole imponendo alla loro effettiva piattezza di coesistere con una sorprendente illusione antimodernista di profondità pittorica. E ancora Ed Moses, nella sua serie di delicate composizioni a grafite, *Rose* (*Album LIX*), usava un'immagine "decorativa" preconfezionata per realizzare opere di notevole profondità visiva ed emotiva. E ricordo anche di essere rimasta in piedi davanti all'*Actual Size* (*Dimensioni reali*) di Ed Ruscha, acquisito dal LACMA quando si trasferì nella nuova sede in Wilshire-Boulevard, e di aver applaudito in silenzio l'impassibile arguzia delle grandi lettere rigonfie della parola SPAM che fluttuavano sopra una piccola ("in dimensioni reali") lattina di Spam dipinta che precipitava tra le fiamme. Ma è poi vero che l'ironica meschinità dell'immagine di Ruscha voleva mettere a tacere il melodramma collettivo del *Blam* di Lichtenstein e più in generale della Pop Art newyorchese? Sia come sia, il genio di Ruscha nell'intuire la frase o l'immagine visiva assolutamente esatta partendo da una coscienza linguistica condivisa del cliché, più che personale

ma non completamente collettiva, ha fatto di lui un artista losangelino duraturo - nonché un precursore di quel genere di opere più recenti che si rifanno ai mezzi di comunicazione ma sono anche autobiografiche, come ad esempio i "sogni" pop di Jim Shaw (*Album LXXXVI*).

Verso la fine degli anni Sessanta, l'eleganza esteriore, la materialità, il gusto della perfezione e la sensazione di vuoto delle opere realizzate dagli artisti riconducibili al *Finish Fetish*, cominciarono a cambiare completamente registro. Le tavole color confetto (*Album LIV*) di John McCracken, appoggiate con noncuranza contro il muro, oltre ad assolvere il dovere formale di mescolare pittura e scultura, erano anche intese come ponti spirituali tra cielo e terra. Le sagome vuote dipinte con lo spray di Craig Kauffman (*Album XLVI*), i cubi di vetro verniciato di Larry Bell (*Album XI*) e i dischi galleggianti di Robert Irwin (*Album XLI*) possedevano un sommesso lirismo e un aspetto etereo che catturava l'occhio e acquietava la mente. Queste opere furono dirette antesignane delle installazioni *Space/Light* degli anni Settanta. Le installazioni di Irwin, Bell, Michael Brewster, Maria Nordman, Erie Orr, James Turrell e Doug Wheeler, in cui si mescolavano luce e spazio - talvolta anche suono - producevano un'acuta consapevolezza delle illusioni percettive e dei flussi di coscienza. Le opere *Space/Light* rivendicavano una parentela con la ricerca psicologica contemporanea nel campo della fenomenologia della percezione; ma soprattutto segnavano un periodo di rinnovato amore per le filosofie orientali. Quando si lottava con la vigilanza totale della meditazione "passiva", era entusiasmante scoprire quest'arte raffinata fatta di "quasi nulla".

Avventure visivo-sonoro-tattili suggerivano un effetto teatrale di resa dell'Io e gli artisti orchestravano esperienze trascendenti della pace nel cuore dell'universo. Oggi, a un'artista come Linda Hudson, che manipola gli effetti passeggeri della luce, interessa sovvertire le modificazioni "ultraterrene".

Le installazioni di Hudson, sempre *site-specific* (destinate a uno specifico luogo), vengono montate al momento, impegnando lo spettatore in un'incessante lotta visiva e intellettuale per cogliere l'intero, esaminando ad un tempo un'accumulazione di dettagli.

Basta un rapido esame degli anni Settanta a Los Angeles, a rivelare l'estrema varietà di precarie opere d'arte *site-specific* o realizzate con materiali effimeri - opere di cui resta testimonianza storica solo in documentazioni fotografiche inevitabilmente inadeguate. Prive di interesse da un punto di vista commerciale, quelle installazioni - ma anche le performance - vennero proposte in un numero considerevole di gallerie alternative e in quelle di università e college grazie all'operato di curatori particolarmente lungimiranti. Tra i tanti vorrei ricordare Robert Smith al L.A. Contemporary Art Institute (LAICA), Hal Glickmans e in seguito Melinda Wortz all'Università di California di Irvine, Glicksman all'Otis Art Institute, Michael Smith alla Baxter Gallery al CalTech di Pasadena, Dextra Frankel al CalState Fullerton, Betty Gold all'Arco Center, Mare Pally al Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), e Josine Ianco-Starrels prima a CalState Los Angeles e poi alla Municipal Art Gallery. Due dei primi spazi alternativi dell'Orange County (a sud di Los Angeles), l'F-Space in Santa Ana e, più tardi, il Newspace di Newport Beach (entrambi gestiti dall'artista Jean St. Pierre), ospitarono le prime cinque performance di Chris Burden. Al Long Beach Museum of Art, David Ross attirò l'attenzione sulla *video art*, mentre al Newport Harbor Art Museum Betty Turnbull presentò alcuni membri del gruppo di Ferus, nonché Maria Nordman e George Herms. Importanti gallerie commerciali (ad esempio Riko Mizuno, Claire Copley, Eugenia Butler) rimanevano significativamente fedeli a un'arte non commerciale, "difficile da vendere"; e nei sobborghi della "Valle", la Orlando Gallery continuava a incoraggiare *assemblage* e performance di seconda e terza generazione.

Va detto che negli anni Settanta a Los Angeles c'erano artisti le cui installazioni coinvolgevano lo spettatore, ma in modi completamente diversi dalle installazioni *Space/Light*. Come a metà anni

Sessanta gli oggetti sgangherati e senza pretese di Bruce Nauman (realizzati in modo casuale o ricavati da materiali industriali tipo fibra di vetro, lattice di gomma, feltro, alluminio, gesso, eccetera) sembravano la coscienza di *objets d'art Finish Fetish*, così dai primi anni Settanta i corridoi e le stanze formalmente grezzi di Nauman furono il vero contraltare dell'intima beatitudine delle installazioni *Space/Light*. La sua *Corridor Installation (Installazione in forma di corridoio)* alla Nicholas Wilder Gallery (1970) era sentita come una sorta di anti-labirinto che talora invitava ad entrare, ma più spesso chiudeva fuori il visitatore. Sbirciare in video la propria immagine in bianco e nero, granulosa e spettrale, poteva offrire un minimo di sollievo ma più probabilmente suscitava inquietudine esistenziale. Le installazioni di Nauman esploravano il sottile confine tra l'arte intesa come meditazione individuale e l'arte come esibizione pubblica partecipativa. Ma nella straordinaria serie di performance di un altro artista, Chris Burden, dagli anni Settanta ai primi Ottanta, l'elemento personale fu portato alle estreme conseguenze. Usando il proprio corpo, Burden si sottoponeva a sofferenze fisiche e mentali imponendo agli spettatori sgradevoli atti di voyeurismo e complicità e sfidando l'autorità costituita. Viste a quel tempo da un esiguo numero di persone ma conosciute ampiamente, quelle performance non hanno lasciato altra testimonianza, se non documentazioni fotografiche e qualche "reliquia".

Il minaccioso *frisson* emotivo provocato dall'arte di Nauman e Burden fu senza dubbio l'unica possibilità di conoscere un'arte basata su installazioni nel corso dei concettuali anni Settanta di Los Angeles. Altri artisti proposero soluzioni diverse dalle analisi altamente intellettuali alle trovate chiassose. La "sottrazione" para-minimalista di Michael Asher realizzata alla Claire Copley Gallery nel 1974, eliminava il muro che separava la galleria vera e propria dall'ufficio e dagli altri spazi di lavoro.

Non avendo letteralmente nessuna opera d'arte da guardare, l'attenzione si spostava sulla scena delle trattative solitamente nascoste dietro le quinte e sull'invisibile groviglio di questioni economiche che formano il contesto in cui prende forma qualunque mostra d'arte. Allen Ruppersberg, d'altra parte, agiva fuori dal binomio galleria/museo. Il suo *Location Piece (Lavoro di localizzazione)*, 1969 "trasferiva" svariati arredi e oggetti trovati dalle loro consuete collocazioni nell'Eugenia Butler Gallery, che restava aperta ma del tutto vuota, in un normale ufficio. Anche *Al's Café (Il bar di Al)*, 1969 e *Al's Grand Hotel (Il Grand Hotel di Al)*, 1971 si svolsero fuori dalle sale della galleria. La combinazione di attività artistica e piacevoli incontri con amici e altre persone interessate, illustrava bene una particolare vena disinvolta dell'Arte Concettuale della West Coast, forse rappresentata al suo meglio, nell'area della baia di San Francisco, da *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art (L'atto di bere birra con gli amici è la forma più alta di arte)* di Tom Mariani (1970). Questo approccio apparentemente casuale all'attività artistica affiorò presto anche nelle opere della fine degli anni Sessanta di John Baldessari, i suoi arguti foto-testi dipinti, inespessivi e beffardamente anti-accademici (*Album VIII*). Oggi è possibile vedere l'influsso dell'Arte Concettuale in una straordinaria varietà di opere di artisti losangelini: dall'arte astrusa di Stephen Prina e Christopher Williams alle ossessioni di Kim Dingle, Mike Kelley e Paul McCarthy (*Album LXXXIII, C, XXV, XLVIII e LII*).

Gli anni Settanta, coerentemente con l'enfasi posta sulle installazioni *site-specific*, si chiusero con l'ambiziosa mostra *Architectural Sculpture* (1980). Dei ventidue artisti cui furono commissionate opere destinate a uno specifico luogo, quattordici vivevano a L.A. e dintorni: Tony Berlant, Michael Davis, Jud Fine, Mark Lere, Michael McMillen, Roland Reiss, Peter Shelton e Richard Turner erano tutti artisti di fama consolidata a livello locale. Organizzata dal Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), l'*Architectural Sculpture* fu una mostra senza precedenti, che vide

coinvolte nove diverse istituzioni. Perché un progetto così ambizioso venga tentato di nuovo si dovranno aspettare gli anni Novanta, quando dieci spazi alternativi e non profit partecipano alle biennali del 1992 e 1994 - organizzate dal curatore indipendente Edward Leffingwell - che sotto un unico titolo, *LAX: The Los Angeles Exhibition*, riunivano opere distribuite su tutto il territorio cittadino.

Nell'arco dei quasi quattro decenni raccontati dalla mostra *Sunshine & Noir*, Los Angeles è diventata un importante centro artistico. La svolta decisiva si ebbe negli anni Ottanta, un decennio di grandi mutamenti istituzionali nell'ambito dell'arte contemporanea. Il Los Angeles County Museum of Art si trasferì nella sede centrale di Wilshire Boulevard nel 1965, ma l'annessione di un'ala spaziosa destinata all'arte moderna e contemporanea è avvenuta nel 1986. Dello stesso anno è l'inaugurazione, più che necessaria, del Museum of Contemporary Art di Los Angeles, anche se il suo immenso e movimentato magazzino (ora Geffen Contemporary) era stato creato prima, nel 1983. La nuova e decisa apertura della città verso l'arte contemporanea è stata potenziata nel 1988 con l'inaugurazione del Santa Monica Museum of Art, una sorta di *Kunsthalle* priva di una collezione permanente, programmaticamente dedicata a installazioni di artisti losangelini. A sud di L.A., presso il Newport Harbor Art Museum, il direttore Paul Schimmel diede il via, nel 1984, alla prima *Newport Biennial* e alla rassegna *New Californian Artists*, entrambe dedicate agli artisti californiani. Numerosi curatori del NHAM allestirono personali di artisti losangelini, tra gli altri David Amico, Chris Burden, Lavi Daniel, Charles Fine, Mike Kelley, Charles Garabedian, Jill Giegerich, John McCracken, Marc Pally, Lari Pittman, Charles Ray, Erika Rothemberg e Kim Yasuda. L'attività di grandi fondazioni come queste (insieme ai programmi espositivi dell'UCLA/ Armand Hammer Museum of Art, del Cultural Center e del Skirball Cultural Center and Museum) costituiscono il robusto retroterra della lunga storia di mostre di artisti emergenti al Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), al Municipal Art Gallery presso il Barnsdall Art Park, all'Armony Center for the Arts di Pasadena e alle gallerie di college e università.

Se a questo ricco panorama si aggiungono istituzioni specializzate come il Japanese American Cultural and Community Center, il Japanese Heritage Museum, Plaza de la Raza, Self-Help Graphics e il Korean American Museum, ci si può fare un'idea della vivacità artistica di Los Angeles, che se per un verso costituisce il retroterra di artisti e "storie dell'arte" della tradizione galleristica illustrata da *Sunshine & Noir*, per l'altro impone i continui stimoli delle correnti più marginali.

È evidente che l'antitesi di *sunshine e noir* è destinata ad essere la metafora guida del carattere regionale dell'arte - losangelina, a cominciare dai tardi anni Cinquanta e poi nei Sessanta, quando gli autori di "Artforum" (con sede a San Francisco, poi a Los Angeles, prima del definitivo trasloco a New York nel 1967) sottolinearono il contrasto tra il "caldo" *assemblage* californiano e la "fredda scuola" di Los Angeles. La nostra immortale "Sunshine Muse" fece la sua apparizione, quasi una parodia, in veste di ammiccante immagine di copertina della dissacrante cavalcata di Peter Plagens (1974) attraverso l'arte contemporanea della West Coast, ma soprattutto di Los Angeles. Era una bellezza al bagno, gambe aperte e provocanti labbra socchiuse, la ragazza con cono gelato di Wayne Thiebaud, *Girl with an Ice Cream Cone (Ragazza con un cono gelato)*, 1993.

Dopo venticinque anni di vittoriosa lotta femminista, fa piacere che quell'innocente bambolona sia stata sostituita dal graffiante umorismo, dal morso sarcastico e dalla complessa elaborazione di Carolee Caroompas, per fare un esempio, e del suo *Before and After Frankenstein: The Woman Who Knew Too Much, (The Bad Seed) (Prima e dopo Frankenstein: la donna che sapeva troppo - Il cattivo seme)*, 1991.

Quella robusta metafora si è ovviamente rivelata spunto duraturo nell'attività curatoriale,

riemergendo in mostre come *Sunshine and Shadow: Recent Painting in California* (1985) e *L.A. Hot and Cool* (1988). Successiva e fondamentale manifestazione dedicata ai movimenti innovativi nell'arte di L.A. è stata *Helter Skelter* (1992) allestita da Paul Schimmel al Museum of Contemporary Art, consapevolmente sbilanciata verso il lato oscuro, cattivo, sardonico, "noir" di parte della produzione artistica losangelina.⁴ Sembra dunque che il sublime clima di Los Angeles, il suo mitico status di "terra delle delizie" e "fabbrica di sogni", i suoi esotismi multiculturali, le sue capientissime sacche di opulenza, potere e lusso ironicamente facciano da contraltare alla brutalità, al vuoto spirituale, ai desideri frustrati che ispirano la nostra tradizione "noir" in letteratura, cinema e arti visive. Mentre invece la povertà più nera, il cinismo politico, le periodiche calamità naturali, le tensioni razziali ed etniche e le nuove cattiverie della politica sociale rendono ironiche e doppiamente preziose le gioie della vita a Los Angeles. Certo, questo violento contrasto costituisce il retroterra della vita a L. A., e ad esso bisogna appellarsi se si desidera creare una dialettica in cui possano alternarsi freddo classicismo e bollori barocchi, quiete spirituale e tagliente, inquietante realismo. Oggi, comunque, gli artisti di L.A. sono cittadini di un mondo artistico internazionale. Con la nostra postmoderna pluralità di stili e la drastica contaminazione dei generi, la vecchia storia losangelina dei "buoni" e "cattivi" appare un modernismo residuale che non ha mai reso giustizia della complessità dell'arte losangelina, come *Sunshine & Noir* dimostra una volta di più.

-
- ¹ Un serio riesame degli albori del modernismo locale contraddistingue gli anni Novanta, come testimoniano mostre pionieristiche quali quelle curate da Susan Ehrlich, *Turning the Tide: Early Los Angeles Modernists, 1920-1956* (1990); e *Pacific Dreams: Currents of Surrealism and Fantasy in California Art, 1934-1957* (1995), e libri rivelatori come *West Coast Duchamp* di Bonnie Clearwater (1991) e il recente *On the Edge of America: California Modernist Art, 1934-1957* (1996) di Paul Karlstrom. È stata la fiducia nel nostro ruolo come centro artistico regionale a favorire un simile recupero.
 - ² Nel marzo 1962, per esempio, alla Everett Ellin Gallery ci furono tre settimane di danza di Merce Cunningham (con musica di Robert Rauschenberg), concerti e letture di John Cage, Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle; una mostra di Rauschenberg alla Dwan Gallery; e un lavoro di Kienholz, rappresentante della squadra locale, alla Ferus.
 - ³ Gli artisti presenti nella mostra *Not Painting* erano Carl Bronson, Fandra Chang, Michael Gonzales, Tina Hulett, Patricia Moisan, Erik Otsea, Stephen Spargur, Carolee Toon, Jan Tumlir e Paul Tzanetopoulos.
 - ⁴ Gli artisti presenti nella mostra *Helter Skelter* erano Chris Burden, Meg Cranston, Victor Estrada, Ilyn Foulkes, Richard Jackson, Mike Kelley, Liz Larner, Paul Mc Carthy, Manuel Ocampo, Raymond Pettibon, Lari Pittman, Charles Ray, Nancy Rubins, Jim Shaw (con testo di Benjamin Weissman), Megan Williams e Robert Williams. Nove di questi sedici artisti sono presenti con loro opere in *Sunshine & Noir*.