

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. 7-11.

Sunshine & Noir

Lars Nittve

Il volo serale dal Nord Europa sorvola il Los Angeles River, sterile e incassato nel cemento, proprio quando il letto asciutto del fiume scompare nell'ombra di un sole al tramonto. Mentre il 747 scivola lentamente sopra le *ganglands* di Compton e Watts, la città si trasforma in un fascio di luci, punteggiato soltanto dai fari di qualche elicottero della polizia, dalle fiamme delle raffinerie di petrolio di El Segundo e dal gioco festoso dei proiettori contro il cielo, al galà di una qualche anteprima lassù a Hollywood. Ciò che a prima vista somiglia a un gigantesco circuito elettronico si rivela ben presto un flusso apparentemente inesauribile di bianco e di rosso. Le automobili sfilano sulla superficie ondulata delle autostrade, passano sotto e sopra l'una all'altra in una complessa coreografia, si perdono improvvisamente ad un'uscita per poi "tornare in superficie", confondersi nel labirinto senza fine dei viali e dei boulevard di Los Angeles.

Pochi minuti sospesi, quando la luce del giorno lascia il posto all'oscurità, suggeriscono già l'eterno interrogativo su Los Angeles: utopia o distopia? *Sunshine* o *Noir*?

Città infernale o giardino dell'Eden? La domanda si è imposta già nella seconda metà del diciannovesimo secolo, quando statistiche di omicidi sempre crescenti e razzismo diffuso non riuscirono a mortificare la nuova promessa degli agenti immobiliari, il sogno di una terra di aranceti, di un oceano e di un deserto dal cielo cristallino. Questo genere di prospettiva attirò un numero così elevato di piccoli coltivatori, insegnanti, impiegati provenienti dal Midwest che la popolazione di Los Angeles aumentò di cinque volte in una ventina d'anni. A cominciare dal parcheggio auto - che segna fin troppo simbolicamente il punto dell'insediamento originario messicano del 1780, *El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de los Angeles de Porciuncula* - l'odierna megalopoli di Los Angeles si stende in ogni direzione per quasi sessanta miglia. Più di quindici milioni di persone vivono in più di 160 distinte comunità distribuite su cinque contee.

Città infernale o giardino dell'Eden? *Sunshine* o *Noir*? Il dubbio resta: il bianco e il nero di questa dicotomia non consentono una risposta, né allora né oggi.

Non soltanto in apparenza edificata, ma persino ideata, fin dai tempi della Creazione, per essere vista come immagine riflessa sui vetri di un'automobile, Los Angeles è la capitale della visualità. Ad ovest l'oceano, a nord e a est le montagne di Santa Monica e le colline di Hollywood. L'insieme degli immensi pannelli-schermo sparsi per la città, la smisurata congerie di insegne, i fiammanti edifici commerciali e una distesa sconfinata di case, creano una sequenza ininterrotta di panorami quasi allucinatori circondati di palmizi. La giornata tipo di un buon gallerista è fatta di continui spostamenti: dalla comunità balneare di Santa Monica fino ai serpenti a sonagli, gli avocado e gli hippie ibernati su nel Tobanga Canyon, e poi giù verso i boulevard senza fine della Valley, fiancheggiati da un'ininterrotta fila di condomini con un Blockbuster Video e un Pizza Hut ogni

cinque isolati. E da qui su verso la verdeggiante e colta Pasadena con le sue case *Arts and Crafts* ultrasofisticate; e poi verso Downtown, con la sua improbabile miscela di banche e fondazioni culturali arrostate al sole, con la sua poltiglia di *urban slums*, magari passando per Rosemead, per molti anni prospero insediamento di operai messicani ed ora comunità simbolo dell'intermediazione multiculturale cino-messicano-coreana. Da Baywatch agli hippie altolocati, alle comunità dormitorio, per poi abbandonare tutto e raggiungere un paradiso di milionari da fine del secolo, fino a *Bladerunner* passando per Ethni-city: i cliché sono lì, uno sull'altro e non hanno nulla di falso. Lì si può verificare a ogni passo, eppure si spostano sulla superficie scintillante della città, scivolano sulle *freeways* o riemergono nel reticolo di visualità che avvolge Los Angeles.

L.A. è la città degli apparati digestivi in perfetta salute, delle iniezioni di silicone e dei ventri piatti; una città pensata fin dall'inizio come oasi artificiale, capace di approvvigionarsi d'acqua da lontane valli mediante quattrocento miglia di acquedotti. Nelle aree protette come l'Universal City Walk, dove al visitatore viene offerto un surrogato strenuamente custodito e incontaminato di Melrose Avenue, Venice, Downtown e di Sunset Strip, la città è ora anche una riproduzione di se stessa. Non solo, Los Angeles è una delle città più industrializzate del mondo, anche senza contare l'industria dello spettacolo, anzi l'*Industria*, come viene semplicemente chiamata. Ora, con il calo della produzione locale d'acciaio, vetro e plastica e il crollo improvviso dell'industria bellica, dominano due settori, ciascuno a suo modo assai flessibile e diffuso con investimenti centrifughi su ciò che è divenuto un genere totalmente nuovo di archetipo urbano: Exopolis, una città sottosopra. L'uno, manifatture tessili, arredamento, pellame e gioielleria, si basa su attività artigianali spesso pericolosamente prossime a un pesante sfruttamento della manodopera; l'altro resta l'industria aeronautica ed elettronica. In altre parole, c'è una vita, oltre a quella di Hollywood, una vita vera, oserei ingenuamente dire. Ma al solito L.A. è riuscita già da tempo a decostruire questa antitesi tra realtà e finzione: la City Walk della Universal City è perfettamente reale, quanto lo è Pasadena o L.A. East. Come sempre succede a L.A., la risposta a chi si domandi cos'è che rende questa città una *helltown*, un inferno, e cosa invece un giardino edenico, dipende dalla prospettiva da cui si parte. Per fare solo un esempio, la prolungata messa al bando dei sindacati a Los Angeles durante la prima metà di questo secolo - la cosiddetta strategia dell'*open shop* - determinò una situazione in cui più che in ogni altra parte d'America i neri ebbero accesso a un lavoro ben retribuito nell'industria.

Né *Sunshine* né *Noir*, allora, possono essere intesi singolarmente, l'uno senza l'altro; entrambi sembrano essere, paradossalmente, nuclei di questa città priva di un centro. Nella *gangland*, terra delle gang, prevalgono le famiglie operaie. La città dello smog e dello scempio ambientale è anche madrina di uno dei progetti ecologici più avanzati del mondo. Questo "teatro di doppiezze", di vera e propria speculazione edilizia, è ancora in grado di mettere in scena un mondo non altrimenti definibile se non sublime.

Ma Los Angeles non è solo Megalopolis ed Exopolis, è anche Cosmopolis ed Eteropolis. Tra il 1970 e il 1990 il baluardo di bianchi protestanti è diventato ciò che alcuni considerano un'appendice del terzo mondo. La città che oggi è per il 60% non-anglofona, solo vent'anni fa lo era per il 70%. Dopo centocinquanta anni, Los Angeles è tornata ad essere una città latina, addirittura messicana, e non solo, la popolazione asiatica è cresciuta tanto da superare quella afro-americana. Da questo punto di vista, la nostra rete scintillante diventa un crogiolo di città etniche: piccole Hong Kong, Saigon, Bombay, Beirut, São Paulo, Medellin. C'è naturalmente una vecchia Chinatown, una enorme Koreantown, una piccola Tokyo e oltre, attorno e fra queste, il *barrio* messicano. Una lunga tradizione di razzismo, di xenofobia e di tensioni etniche proiettano un'ombra cupa su questo paese - dal brutale massacro cinese nel centro di Nigger Alley nel 1871, ai tumulti dei Zoot Suit nel 1943, dai 30.000 giapponesi sepolti durante la II Guerra Mondiale, alle sommosse di Watts nel 1965, all'insurrezione che accompagnò l'aggressione della polizia a Rodney King nel 1992. D'altra parte è

la differenza culturale ed etnica di questa eteropoli la chiave che apre la strada a una nuova età dell'oro californiana. In una delle espressioni che più amo, Salman Rushdie dice che qui c'è una valvola di sfogo per la creatività, contenuta in "una nuova e inaspettata combinazione di esseri umani, culture, idee, politiche, film, canzoni... qualcosa di ibrido, di impuro, in via di amalgama"; una creatività che "si compiace della contaminazione e che teme l'assolutismo della Purezza. Il *mélange*, l'accozzaglia, la formula un pizzico di questo e un pizzico di quello è il modo in cui il nuovo viene a far parte del mondo".

L'arte di L.A., (*Megalopolis/Exopolis/Cosmopolis/Eteropolis*), a cosa somiglia di più? Forse, semplificando, alla città medesima, e cioè al suo essere eterogenea e multidimensionale, invadente ed evasiva al contempo. Ovvero: difficile da spiegare. Ma com'è, paragonata a New York, con il suo consolidato mercato dell'arte, le sue riviste, i suoi collezionisti, i suoi musei, e la sua abilità nel far sentire provinciale il mondo artistico di L.A.? Il che è davvero strano se si pensa che Los Angeles - attraverso Hollywood - è stata per decenni la capitale indiscussa della cultura nel mondo occidentale. Azzardando, direi persino che in nessun altro posto al mondo si può trovare tanta gente creativa come a L.A., e che non vi è un'altra città i cui prodotti culturali siano stati altrettanto largamente diffusi, o abbiano avuto una simile influenza sulla nostra visione del mondo.

Ricorrendo ancora una volta all'eloquenza dei cliché (sempre utili quando si parla di L.A.), non definirei mera coincidenza il fatto che, mentre a New York un numero considerevole di artisti significativi della generazione degli anni Sessanta cominciarono a guadagnarsi da vivere come custodi al Museum of Modern Art, i loro colleghi di L.A. li si poteva trovare a Venice Beach dove facevano i bagnini: MoMA contro *Baywatch*. Oppure accadeva che l'artista newyorchese trovasse lavoro presso una ditta di allestimenti artistici, mentre quello losangelino realizzava magari set di scena e corredi d'effetti speciali per Hollywood. Insomma, la vita a Los Angeles è profondamente diversa da quella newyorchese. Non è solo il fatto di passare da una densa città verticale all'orizzontalità e all'estensione di un'Exopolis, e non è nemmeno soltanto una questione di clima o della dose giornaliera di privacy che un losangelino si conquista attraversando la città in macchina, o dell'esasperata segregazione di Los Angeles - così singolarmente astratta se vista attraverso un parabrezza - contrapposta al *melting pot*, la miscela metropolitana della subway newyorchese. Vivere e lavorare al SoHo di New York, potersi sorbire dieci o più mostre in un'ora, incontrando per caso una mezza dozzina di altri artisti, mercanti d'arte, e magari anche un critico passando da Dean & DeLuca, influenza necessariamente la vita di un artista. Il febbrile tam tam, la forte percezione di essere parte di un grandioso sistema, rendono la vita artistica di New York totalmente diversa da quella di Los Angeles, dove è facile trovarsi a mezz'ora o più di macchina dal collega più vicino, e dove per fare un giro delle dieci gallerie più prestigiose si impiega quasi un giorno. Non credo sia un caso che New York è città di giochi di squadra e Los Angeles città di sport individuali. E credo non lo sia neppure il fatto che le categorie elaborate dal mondo artistico di New York per raggruppare e documentare le forme artistiche - "Minimalismo", ad esempio, o "Pop" - siano di fatto più che riconosciute e funzionali, mentre analoghi tentativi fatti a L.A. - mi riferisco al "Light and Space" o al "Finish Fetish" - non abbiano mai veramente funzionato come concezioni esplicative o unificanti. L'arte di Los Angeles sembra eludere ogni tentativo di classificazione e coltivare piuttosto l'individualismo e l'impurità, scelta che oggi improvvisamente, a fine millennio, sembra quasi la sola possibile.

In un'epoca di dissoluzione del confine tra centro e periferia, è interessante notare che l'altro luogo creativo, oltre a L.A., che è stato capace di realizzare una sorta di emblema di se stesso, è Londra. Le due città, così diverse eppure così somiglianti, sono entrambe soggetti attivi del cosiddetto *mass-market*, il mercato mondiale della cultura di massa, e sono rimaste entrambe più o meno escluse dal

modernismo storico delle arti visive. Tutte e due hanno relativamente pochi collezionisti e una rete di gallerie piuttosto ridotta e sfilacciata rispetto alle loro dimensioni e alla loro ricchezza. In entrambe giocano un ruolo fondamentale le scuole d'arte e i loro giovani artisti, capaci di autodefinirsi a partire dalla scuola che frequentano o in cui insegnano. Questo è importante soprattutto a Los Angeles, dove molti degli artisti più illustri fanno parte dello staff di scuole famose, UCLA, Otis, CalArts, e l'Art Center College of Design. A New York, al contrario, gli artisti tendono a identificarsi con la loro galleria e sono disposti a lasciare l'insegnamento non appena la carriera glielo consente. Probabilmente vi è più di una ragione per spiegare la diversa fisionomia di Los Angeles. Molti sostengono che le scuole d'arte offrono agli artisti uno dei pochi spazi naturali d'incontro: per alcuni giorni alla settimana vi si possono trovare artisti di diverse generazioni, insegnanti e studenti. Altri obiettano che tradizionalmente il debole apparato di sostegno agli artisti di L.A. infonde un tale senso di precarietà, di terreno che potrebbe improvvisamente mancare sotto i piedi, da indurre un bisogno di sicurezza, di stabilità di cui l'insegnamento sembra essere garante. È ovvio poi che lo splendore e l'immensità della Pacific Coast, insieme alla sensazione di essere esclusi dall'eredità culturale europea, abbiano avuto un peso su artisti come James Turrell, Robert Irwin e Doug Wheeler. Inoltre si è molto parlato dell'importanza della cultura della motocicletta, dei motori truccati, per la generazione che dominò gli anni Sessanta. Così come non si deve sottovalutare il culto di Hollywood, retroscena di tutto ciò che accade a L.A., e quello dell'automobile e delle *freeways*. Si potrebbero fare molti esempi analoghi delle specificità di questo posto, anche se tendono a corrompersi, a degenerare in truismi. Se si interroga un qualsiasi artista, donna o uomo, che lavori a L.A., sul perché abbia scelto di viverci, il più delle volte ci si sente rispondere: "È un buon posto per lavorare". E forse è proprio così, voglio dire, semplice. A L.A. è relativamente facile trovare studi di buon livello, il costo della vita è apprezzabilmente basso, il clima è piacevole, si respira pace e tranquillità.

Il progetto *Sunshine & Noir* è frutto di un misto di fascino e disagio. Prima c'è stato il fascino - o quanto meno il vivo interesse. Nonostante io sia cresciuto nutrito da Minimalismo e Pop Art, pensando a New York come alla mia mecca, e ad "Art-forum" come a un testo sacro, mi sono reso conto che la mia passione si è spesso infiammata per artisti che per così dire non "quadrano", non rientrano nei canoni. Si potrebbe citare Turrell o Ed Ruscha, Bruce Nauman o ancora John Baldessari, o più tardi, negli anni Ottanta, Chris Burden, Paul McCarthy, Mike Kelley o Charles Ray. Vedevo le loro personali in Europa o a New York, e ogni volta ci mettevo un po' a rendermi conto che la loro opera è figlia di un mondo totalmente diverso. Alla fine ho capito che in Europa la mia ignoranza, lungi dall'essere un'eccezione, era piuttosto una regola. Non è difficile capire perché. I lunghi decenni di egemonia newyorchese sulla cosiddetta scena artistica internazionale hanno lasciato quasi tutti gli europei nella convinzione che parlare di arte americana significhi parlare di arte newyorchese. Anche perché, di solito, sono le prestigiose gallerie di New York che la esportano.

Il disagio è nato con il mio primo viaggio a Los Angeles all'inizio degli anni Ottanta. Dopo alcuni giorni in una città che letteralmente sconvolgeva le mie più sconsiderate aspettative, mi resi conto che mi erano sfuggiti aspetti essenziali delle opere che pensavo di conoscere a fondo. Non voglio con questo sottintendere che vi siano interpretazioni sbagliate di un'opera; ciò presupporrebbe un modo "corretto" di valutare un'opera d'arte, cosa che nessuno oggi, con un minimo di avvedutezza, si sognerebbe di sostenere. Ma accanto alla consapevolezza che ogni opera d'arte è integralmente aperta all'interpretazione, vi è anche la coscienza che l'ambiente circostante giochi un ruolo fondamentale. Esattamente come il nostro approccio e la nostra lettura di un'opera sono condizionati dal fatto di sapere se l'artista è un uomo o una donna, se ha venticinque anni o se ne ha

settantacinque, così il fatto di conoscere il contesto - materiale e culturale - ha un peso considerevole su ciò che stiamo esaminando.

Da questa con-fusione di fascino e disagio e dal fatto che né una mostra complessiva e storica sull'arte a L.A., né un testo sull'argomento sono più stati tentati dai tempi del leggendario *Sunshine Muse* di Peter Plagens del 1974, è nata l'idea di una mostra che ricostruisse per un pubblico europeo quegli stessi contesti che gli artisti sentono come la loro casa. La scelta di realizzare una mostra d'arte dedicata a una particolare città vista da una prospettiva europea ha significato rompere con due saldi principi cui avevo cercato di tener fede in occasioni precedenti: il primo nasceva dal fatto che in quest'epoca di comunicazione di massa e di migrazioni, la geografia mi pareva un criterio non particolarmente significativo per raggruppare insieme più artisti (senza considerare che questo mondo ha già avuto sin troppe occasioni sciovinistiche con mostre quali *Twelve Swedes* o *New York Art Now*). Dietro al secondo criterio, invece, vi era da parte mia il tentativo di mantenere una prospettiva multiculturale, convinto come sono che alcune delle cose più significative dell'arte contemporanea siano il risultato dell'incontro tra diverse culture, di ibridazioni e sovrapposizioni, e che si debba quindi avere una cura particolare per tutto ciò che viene prodotto nelle periferie di quelle zone che solitamente si ritrovano sotto i proiettori del sistema dell'arte occidentale.

È stato più facile accantonare il primo dei due principi.

Ma se non si voleva che *Sunshine & Noir* diventasse una di quelle mostre di cui ho sentito parlare e che a L.A. sono state deludenti - un fallimento semplicemente perché nella loro ambizione di essere "il più rappresentative possibile" risultavano troppo generiche - era importante tener fede alla mia idea originaria di rappresentare il quadro di un unico ambiente artistico, utilizzando come punto di partenza artisti già noti in Europa. A Ed Kienholz avrei aggiunto per esempio Wallace Bernam e Georg Herms, o Joe Goode e Billy Al Bengston fino a Ruscha. Ho già detto che l'arte di L.A. somiglia alla città stessa; ciò vale anche per il modo in cui l'arte viene diffusa, all'interno di circoli a sé stanti o attraverso reti che hanno tra loro scarsa comunicazione. È possibile per esempio che pittori e scultori anglofoni, persino i più concettuali, abbiano fatto parte di un'ampia rete legata alle gallerie commerciali e ai musei più noti, ma che questa rete fosse del tutto tagliata fuori dalla vivacissima attività di performance e video che orbitava intorno al CalArts e al Long Beach Museum of Arts negli anni Sessanta e Settanta. Così è accaduto che Allen Ruppersberg e Paul McCarthy - due artisti attivi nella stessa città per molti decenni, e che hanno lavorato intorno a fenomeni connessi - non si siano incontrati fino ai primi anni Novanta, sostanzialmente per il fatto di aver lavorato in ambiti di comunicazione diversi. Le reti afro-americane, asiatico-americane e messicane sono state ancora più emarginate dall'attività espositiva di gallerie e musei. Mi pare sintomatico che la presenza in mostra di David Hammons abbia fatto alzare qualche sopracciglio: "Non è un artista newyorchese?" Eppure lui, come Nauman, ha approfondito il linguaggio artistico che lo avrebbe reso noto a livello internazionale durante i numerosi anni trascorsi a Los Angeles. È qui, infatti, che ha esposto più volte ma, a causa dell'angusto isolamento che trincea le diverse strutture, non ha realmente attirato l'attenzione al di là del circuito afro-americano fino a che non si è spostato a New York.

Il fatto è che la prospettiva europea è molto limitata, che sostanzialmente si attiene al panorama dell'arte "ufficiale", includendo una ragguardevole componente di video e manifestazioni dagli anni Sessanta a oggi, ma trascura la vitalità etnica della vita culturale di L.A. Trovo tutto ciò deplorabile, pur sapendo che una mostra è comunque l'arte del possibile. Do per scontato che il futuro vedrà molti e diversi eventi dedicati all'arte di L.A., qui in Europa e altrove.

Essendo insieme retrospettiva e documentazione della produzione contemporanea, *Sunshine & Noir* ha già in sé qualcosa di ibrido. I criteri di selezione di una manifestazione così nutrita - girerà

cinque musei in Europa e negli Stati Uniti e abbraccerà un periodo di quasi quarant'anni - si fanno naturalmente tanto più complessi quanto più articolato è il processo artistico preso in considerazione. L'aspirazione di fondo era quella di riuscire a rappresentare ogni artista attraverso opere che arassero nuovo terreno, lavori da cui si evincesse sia la specifica sensibilità individuale sia l'espressione artistica il cui sviluppo sarebbe difficilmente immaginabile in qualsiasi posto altro da L.A. La tentazione di allineare esempi è forte, ma sarebbe altrettanto facile la scelta contraria - laddove mi sono allontanato dall'obiettivo più generale, spero sia per il buon esito della mostra.

Quanto alla rassegna dei giovani artisti di L.A., lo scenario è davvero stimolante, e qui più che in precedenza la scelta è stata guidata più dall'interesse personale che dal consenso finora ottenuto. Inoltre le profonde differenze tra Jason Rhoades, Jennifer Pastor, Kim Dingle, Diana Thater e Laura Aguilar testimoniano che a L.A. audacia e individualismo sono più vivi che mai. La selezione delle opere per una mostra di questo tipo è evidentemente il risultato di un difficile equilibrio tra il rispetto di una certa "obiettività storica" e le passioni del curatore. Ciò significa che molti degli artisti rappresentati sarebbero probabilmente stati scelti da chiunque avesse avuto un po' di competenza, mentre altri sono stati alla fine inclusi o esclusi in base al personale giudizio mio e dell'assistente che ha lavorato con me lo scorso anno, Helle Crenzien. Molte persone, con i loro suggerimenti, ricordi, offerte di libri e opinioni competenti ci sono state di grande aiuto in questi anni di lavoro più o meno intenso, necessari a preparare la mostra. I loro nomi daranno a chi abbia dimestichezza con l'universo artistico losangelino il senso di come la mia assistente ed io abbiamo acquisito confidenza con la città e conoscenza del farsi della sua vita artistica nel tempo. A questo elenco vanno aggiunti tutti gli artisti presenti in *Sunshine & Noir* che oltre al tempo e allo sforzo impiegati per contribuire alla mostra con i loro lavori, sono anche stati fonte inesauribile di informazioni e mentori generosi.

I miei più fervidi ringraziamenti vanno a: Richard Armstrong, Pittsburgh; Alyson Baker, New York; Stephanie Barron, L.A.; Bill Begert, Santa Monica; Robin Berg, Venice; Shoshana Blank, Santa Monica; Michael Bond, Wendy Brandow e Kerry Brougher, L.A.; Patricia Brundage e Susan Brundage, New York; Brian D. Butler e Susan Cahan, Santa Monica; Shaun Caley, L.A.; Laura Cottingham, New York; Lisa Darling, Venice; Hugh M. Davies, San Diego; Mike Davis, L.A.; Gregory Evans, L.A.; Patricia Faure e Rosamund Felsen, Santa Monica; Russell Ferguson, Howard H. Fox e Ann Goldstein, L.A.; Peter Goulds, Venice; Cornelia Grassi e Claudio Guenzani, Milano; William R. Hackman, L.A.; Dick Hebdige, Valencia; Joanne Heyler e Fred Hoffman, Santa Monica; Robert Hollister e Henry Hopkins, L.A.; Hudson, New York; Ann Janss, L.A.; Frits Keers, Amsterdam; Kirsten Kiser, Copenhagen; Christopher Knight, L.A.; Anders Kold, Londra; Richard Koshalek e Margo Leavin, L.A.; Sherrie Levine, New York; Mary-Kay Lombino, L.A.; Philomene Magers, Cologna; Timothy Martin, L.A.; David e Renée McKee, New York; Jean Milant, Burnett Miller, Alessandra Moctezuma e Terry R. Meyers, L.A.; Senga Nengudi, Colorado Springs; Adolfo V. Nodal, L.A.; Claes Nordenhake, Stoccolma; Maria Nordman e Peter Norton, Santa Monica; Eriko Osaka, Mito; Jeffrey Poe, Santa Monica; Pat Poncy, Venice; Stuart Regen, L.A.; David Ross, New York; Ralph Rugoff, Jack Rutberg, Paul Schimmel e Kristin Rey Seagal, L.A.; Fran Seegull, Santa Monica; Robert Shapazian, L.A.; Stephanie Davis Sherman, Venice; Manny Silverman e Philip I. Simms, L.A.; Howard Singerman, Charlottesville; Elisabeth T. Smith, L.A.; Stuart Spence, Pasadena; Richard Telles, L.A.; Babs Thomson, Londra; Jack Tilton, New York; Joel Wachs, L.A.; Angela Westwater e Helen Winer, New York; Donald Young, Seattle; Lynn Zelevansky, L.A.; David Zwirner, New York e in modo particolare a Lyn Kienholz per lo straordinario sostegno dato fin dall'inizio a questo progetto.