

WALTER HOPPS E A PRESENÇA DA ARTE CALIFORNIANA NO BRASIL, EM 1965.¹

WALTER HOPPS AND THE PRESENCE OF CALIFORNIA'S ART IN BRAZIL, IN 1965.

Guilherme Moreira

Universidade de Brasília

RESUMO

O curador estadunidense Walter Hopps (1932-2005) foi o comissário responsável pela delegação dos Estados Unidos para a 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965. No comando da *Ferus Gallery*, posteriormente, do *Pasadena Museum of Art*, Hopps incluiu obras de artistas como Larry Bell, Robert Irwin e Billy Al Bengston em sua curadoria para a 8ª Bienal, ratificando seu desejo de apresentar a arte californiana como uma força representativa da produção artística de seu país. Com objetivo de contribuir para o debate acerca da história da arte contemporânea como história da curadoria, este artigo apresenta traços da metodologia curatorial de Hopps, analisando suas escolhas conceituais à luz de sua profícua relação com a cena artística da Califórnia.

PALAVRAS-CHAVE

Walter Hopps; metodologia curatorial; história da arte contemporânea; 8ª Bienal de São Paulo; 1960.

ABSTRACT

The american artistic curator Walter Hopps (1932-2005) was the commissioner responsible for the Unites States delegation to the 8th International São Paulo Biennial, in 1965. In charge of the Ferus Gallery activities, and later on, the Pasadena Museum of Art, Hopps included in this exhibition for the 8th Biennial works of artists such as Larry Bell, Robert Irwin and Billy Al Bengston, reinforcing his desire of presenting California's artistic production as a representative force of the artistic landscape os his country. Aiming to contribute for the larger debate about the history of contemporary art as a history of curatorships, this paper presents traits of Hopps curatorial methodology by analysing his conceptual assortments in the light of his fruitful relationship with California's artistic scene.

KEYWORDS

Walter Hopps; curatorial methodology; history of contemporary art; 8th International São Paulo Biennial; 1960's.

Walter Hopps e a cena artística da Califórnia na década de 1960

Walter Hopps, nascido na Califórnia, em 1932, iniciou sua carreira nas artes consideravelmente jovem, fundando sua primeira galeria de arte aos 21 anos, o *Syndell Studio*, o qual, apesar da curta existência, definiu as bases de sua atuação curatorial na cena artística californiana. Em 1950, Hopps matriculou-se na Universidade de Stanford a fim de graduar-se em medicina (profissão dos pais), mas o contato com a região de São Francisco (*Bay Area*), na Califórnia, o fez perceber que sua paixão pela arte havia suplantado a atmosfera excessivamente conservadora da universidade. Sua passagem por Stanford teve curta duração, já que, no ano seguinte, havia solicitado transferência para a Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), onde, posteriormente, teve a oportunidade de lecionar arte contemporânea em uma classe para adultos. Segundo o crítico e curador Franklin Sirmans, “Hopps instruiu a primeira geração de sérios colecionadores de arte contemporânea na cidade e seu “cultivo pedagógico de filantropia vanguardista” era, como notou Mike Bianco, “sem precedentes na cena artística de Los Angeles””. (SIRMANS, 2016, p.4, tradução nossa)².

Participaram dessas aulas alguns dos futuros colecionadores de arte vanguardista em Los Angeles, como os herdeiros da coleção Arensberg e o casal Fred e Marcia Weisman³. Outro grande empreendimento da jovem carreira de Hopps consistiu na organização de duas exposições intituladas *Action 1* e *Action 2*. A primeira, aberta em maio de 1955, apresentou uma nova geração de artistas abstratos da Califórnia cujos trabalhos dialogavam com o conceito desenvolvido por Harold Rosenberg no célebre ensaio de 1952 sobre a *action painting*. Nesta mostra, exibida no período de um dia no icônico Prédio do Carrossel, no Pier de Santa Monica, Hopps explorou os limites das convenções expográficas, mostrando os trabalhos ao som de uma gravação de jazz reiterando a atmosfera vanguardista e experimental da proposta.

A segunda mostra seguiu os passos da primeira, sendo apresentada na *Now Gallery*, uma galeria no centro de Los Angeles criada em 1956 e gerida pelo artista Edward Kienholz (1927-1994), estabelecendo uma ponte entre a produção artística do sudeste e do nordeste do estado. A união dessas duas regiões tornou-se um importante

objetivo no início da carreira de Hopps, o qual constatou, em uma entrevista na década de 1990, que

As culturas de San Francisco e Los Angeles estavam muito distantes: o patrocínio, a infraestrutura. Os patrocinadores que queriam gastar dinheiro viviam, em sua maioria, no sul da Califórnia [Los Angeles], e a maior parte da arte realmente interessante, com algumas exceções, estava sendo produzida no norte [São Francisco]. Era um diálogo difícil e eu achava fundamental unir as artes das duas regiões. (HOPPS apud OBRIST, 2010, p.25).

Esse objetivo tornou-se mais tangível quando, em 1957, em parceria com Kienholz, Hopps fundara a *Ferus Gallery* (nome dado em homenagem ao artista James Ferris, amigo de Hopps que havia tirado a própria vida), um espaço que consolidaria sua atuação na cena artística californiana e lhe conferiria a notoriedade que lhe permitiu transitar de maneira mais enérgica entre as instituições artísticas e ateliês contemporâneos e capitalizar sua ávida disposição em prol da difusão de artistas vanguardistas que genuinamente admirava. Apesar das dificuldades financeiras, causadas por impasses entre os sócios, a *Ferus Gallery* — assim como outras galerias que abriram em Los Angeles com propósitos semelhantes — deu visibilidade a artistas locais em início de carreira à medida em que empenhava-se no fortalecimento das bases de sua própria atuação na economia cultural californiana.

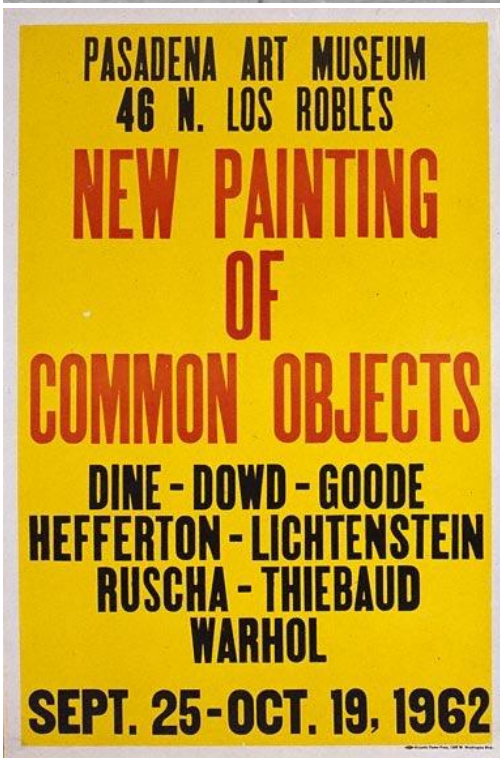


Figura 1. Artistas e curador em frente à *Ferus Gallery* em Los Angeles, 1959. Em sentido horário: em pé, Billy Al Bengston, Irving Blum, Ed Moses, e John Altoon. Ao fundo pintura de Ed Moses. Fotografia de William Claxton.

Figura 2. Cartaz da exposição *New Painting of Common Objects* no Museu de Arte de Pasadena (atual Norton Simon Museum), 1962. Impressão em papel. Autoria de Edward Ruscha.

A exposição inaugural *Objects on the Landscape Demanding of the Eye* reuniu uma variedade de obras de jovens artistas cujos trabalhos estavam voltados à emergente produção de *assemblages* na Califórnia. Estavam presentes nessa exposição artistas representados pela *Ferus*, como o próprio Kienholz (um dos pioneiros do *assemblage* na Costa Oeste dos Estados Unidos), John Altoon (1925-1969), Billy Al Bengston (1934), Sonia Gechtoff (1926-2018) e Ed Moses (1926-2018).

Em 1958, Kienholz retirou-se da sociedade com Hopps a fim de dedicar-se a sua produção artística, transferindo sua participação como sócio-fundador a Irving Blum (1930), um jovem entusiasta do ramo de vendas recém-chegado de Nova York, interessado na nova cena artística de Los Angeles e nas possibilidades de expansão desse contexto no mercado de arte (figura 1). Enquanto Hopps ocupava-se do trabalho de pesquisa e articulação das tendências, Blum se responsabilizava pelo aspecto mais pragmático da administração da galeria, a dimensão organizacional que faltava nos primeiros meses desde sua abertura. Foi Blum quem diminuiu o quadro de artistas representados para quinze, conferindo visão e profissionalismo ao espaço, além da significativa abertura para a exibição de artistas da Costa Leste. Hopps compartilhava do vigor e da vontade de Blum de ensejar a circulação da chamada *cool art* californiana, essa nova geração de artistas cujas pesquisas individuais se distanciavam cada vez mais da gramática visual do Expressionismo Abstrato, rumo a uma experimentação do espaço físico e da tridimensionalidade.

Notas sobre uma metodologia curatorial

Com a chegada de Blum, a *Ferus Gallery* assistiu a um crescimento exponencial de visibilidade, sobretudo com a introdução obstinada de artistas da Costa Leste estadunidense, em especial aqueles ligados à Pop Art novaiorquina. Foram Hopps e Blum os primeiros a apresentarem trabalhos de Andy Warhol (1928-1987) na Costa Oeste dos Estados Unidos, numa exposição organizada em 1961⁴. Desde então, artistas novaiorquinos passaram a ocupar galerias e instituições artísticas localizadas em Los Angeles com maior frequência, possibilitando o diálogo entre as tendências que circulavam na Califórnia e em Nova York, chancelando a produção local e legitimando a nova cena artística californiana. Como afirma Sirmans,

A *Ferus* ajudou a estimular, em um curto período de tempo, a primeira cena de arte contemporânea de Los Angeles e, à medida que a galeria tornava-se mais importante e popular, outros logo a seguiram, incluindo a Dwan Gallery, aberta em 1959, e Huysman Gallery, de curta vida, fundada por Henry Hopkins em 1960 e localizada exatamente na rua em frente à *Ferus*. (SIRMANS, 2016, p.5, tradução nossa)⁵

Foi por meio desse trânsito entre as duas regiões, promovido por Hopps e Blum, e a resposta positiva do público em relação aos artistas de Nova York (como Andy Warhol, Frank Stella e Jasper Johns) que aconteceu a primeira exposição sobre a *Pop Art* em uma intuição museológica nos Estados Unidos. Sob o título *New Painting of Common Objects* (figura 2), a mostra, de 1962, fora organizada por Hopps no *Pasadena Art Museum* (atual *Norton Simon Museum*), e reuniu oito artistas ligados à tendência Pop novaiorquina como Roy Lichtenstein (1923-1997), Jim Dine (1935), Andy Warhol, Phillip Hefferton (1933-2008), Robert Dowd (1936-1996), Edward Ruscha (1937), Joe Goode (1937) e Wayne Thiebaud (1920).

Essa exposição buscou, de certo modo, alinhar-se à difusão da Pop estadunidense na década de 1960 em Nova York, sobretudo se considerarmos a exposição referencial de Lawrence Alloway (1926-1990) *Six Painters and the Object*, de 1963, organizada no Museu Guggenheim, em Nova York — posterior a icônica *This is Tomorrow*, de 1956, na *Whitechapel Art Gallery*, em Londres —, que reuniu, além de Dine, Lichtenstein e Warhol (presentes na exposição de Hopps em 1962), artistas como Jasper Johns (1930), James Rosenquist (1933-2017) e Robert Rauschenberg (1925-2008).



Figura 3. Hopps e Duchamp em frente à *Roue de Bicyclette* (1913), na abertura da primeira retrospectiva do artista nos Estados Unidos, no *Pasadena Art Museum*, em 1963, idealizada pelo curador estadunidense. Anos depois essa obra seria apresentada na 8ª Bienal de São Paulo, em 1965.

A atuação de Hopps estendeu-se para além da contribuição à formação de uma cena artística contemporânea na Califórnia na década de 1960. Na verdade suas exposições buscaram ampliar perspectivas a respeito das vanguardas históricas, trabalhando com artistas, obras e conceitos que haviam sido perdidos ao longo da obsessão Expressionista Abstrata nas décadas de 1940 e 1950, e ensejando remodelar filiações e associações da arte contemporânea com a arte modernista. O curador logo tornou-se um importante catalisador das discussões a respeito do *assemblage* contemporâneo na Califórnia, via Dadaísmo e Surrealismo, procurando estabelecer

um diálogo entre as vanguardas européias e a interpretação estadunidense dessa linguagem modernista nas tendências da década de 1960. Duas primeiras grandes retrospectivas, uma de Kurt Schwitters (1887-1948) e outra de Marcel Duchamp (1887-1968), foram idealizadas e produzidas por Hopps em parceria com o *Pasadena Art Museum*.

As obras de Schwitters desembarcaram no museu de Pasadena em 1962 vindas diretamente da 6ª Bienal de São Paulo, em 1961, e dali fariam uma itinerância por galerias e museus dos Estados Unidos. No catálogo da exposição, Hopps declarou o seguinte:

Dizer que Kurt Schwitters fora um artista extremamente versátil e que antecipou muita coisa é uma atenuação tão absurda que é quase Dada. Schwitters traduziu o Dada (o revolucionário movimento “anti-arte” que atingiu seu ápice em 1920) produzindo o que ele chamou de *Merz*. [...]. Schwitters desejou que o trabalho de uma vida, a *Merz*, transcendesse comentários efêmeros, sociais e políticos assim como as limitações das discussões acadêmicas e programas dogmáticos de movimentos vanguardistas. [...]. Suas explorações pioneiras em colagem e nas técnicas de assemblage são levadas em consideração, utilizadas e ampliadas por muitos artistas. [...]. Parece certo que a *Merz* deva ser considerada uma centelha em uma tradição que ainda está se desenvolvendo ao nosso redor. (HOPPS apud STEINITZ, 1968, p. 114-115, tradução nossa).⁶

Hopps ambicionou, com seu trabalho, cotejar tendências artísticas do presente e do passado de maneira fluida e descomplicada, numa tentativa de forjar uma rápida constituição do gosto público em relação a nova produção artística. Sem dúvida esse procedimento particular de Hopps encontrou algumas debilidades que logo foram percebidas pela crítica especializada. À época da exposição de Duchamp (figura 3), em 1963, Hopps já havia transferido sua parte da sociedade na *Ferus Gallery* a Blum a fim de dedicar-se em tempo integral ao trabalho no *Pasadena Art Museum*. A respeito da exposição de Duchamp e de sua maneira de lidar com as obras e o artista, Hopps comentou que

Sempre tentei me colocar do modo mais quieto e calmo possível. Se houvesse uma maneira simples de fazer algo, eu faria desse jeito. Quando fiz a retrospectiva de Duchamp, em 1963, ele e eu caminhamos pelo antigo Museu de Arte de Pasadena: as cores eram branco, creme e marrom; havia alguns painéis de madeira. E Duchamp disse: “Está ótimo. Não faça nada que seja muito difícil de fazer”. Em outras palavras, ele era muito prático. (HOPPS apud OBRIST, 2010, p.29)

Observamos nesta breve trajetória aqui apresentada uma espécie de metodologia curatorial empregada por Hopps, a qual consistia em identificar tendências emergentes, levantar artistas de carreira consolidada que pudessem estabelecer um

diálogo coerente com as novas tendências, elencando elementos formais e conceituais com os quais a nova produção pudesse ser associada e, em último caso — embora em alguns momentos ele negasse essa etapa — costumava produzir uma filiação entre ambas, algo como uma conexão lógica entre a produção *histórica* e a produção artística mais recente por ele eleita, conferindo lastro e respaldando a nova produção.

Como o próprio Hopps afirmou, é um método claro e simples para identificar novas tendências que, no fim das contas, não passavam de verdadeiras apostas pessoais do curador, em que umas adquiriram maior aderência do que outras. Foi o que, de certo modo, aconteceu com a correspondência entre as experimentações do *assemblage* na Califórnia e os artistas Dada apresentados no museu de Pasadena: Hopps sabia do potencial de aderência dos trabalhos de Duchamp e Schwitters no contexto da nova produção artística californiana a qual carecia de nexos genealógicos. Neste caso, seu trabalho consistiu em encontrar uma oportunidade ideal para estabelecer esse nexo e construir um discurso suficientemente engendrado que homologasse a vinculação

Para além de seus próprios interesses pessoais e comerciais, o trabalho de Hopps em Pasadena sem dúvida despertou interesses de grandes instituições artísticas cujos olhares atentos enxergaram em sua atuação o amálgama ideal para a organização de um circuito artístico contemporâneo que, finalmente, possibilitaria um contato mais pujante entre a Costa Oeste e a Costa Leste dos Estados Unidos⁷. Sem dúvida o circuito artístico de Nova York, se comparado ao de Los Angeles, possuía maior liquidez de mercado, maior alcance internacional e menor volatilidade, mas o trabalho de Hopps com a *Ferus*, o *Pasadena Art Museum* e a cena artística californiana provaram ter robustez e potencial de continuidade, fatos que agregaram valor ao currículo deste curador.

Nos é desconhecido o momento exato do trânsito de Hopps pelas galerias e instituições artísticas que o levou ao cargo de comissário da delegação estadunidense para a 8ª Bienal Internacional de São Paulo, mas especulamos que seu trabalho no *Pasadena Art Museum* tenha tido grande peso na tomada de decisão dos agentes federais responsáveis pela escolha do próximo encarregado para o evento internacional. À época, algumas instituições de Washington já o cortejavam, como a *Washington Gallery of Modern Art* — a qual ele trabalharia durante doze anos, de 1967 a 1979, após desligar-se do museu de Pasadena —, a *Corcoran Gallery of Art* e, também, a Coleção Nacional de Belas Artes do *Smithsonian Institute*, todas localizadas na região de D.C. De fato seu distinto trabalho, aliado a sua excêntrica personalidade, causara uma marca indelével nas instituições em que passara.

A arte da Califórnia no Brasil, em 1965

Tendo em vista que os interesses de Hopps residiam na mais recente produção artística que o circundava, torna-se mais compreensível o contexto de envio da proposta expográfica para a 8ª Bienal de São Paulo. Pensando em termos de metodologia curatorial, Hopps seguiu a linha de raciocínio que vinha desenvolvendo em exposições anteriores, em que elegia um artista de carreira consolidada e considerável prestígio internacional cuja obra pudesse estabelecer um vínculo com a nova produção estimada por ele. Neste caso, o artista proeminente era Barnett Newman (1905-1970), e a nova geração era constituída por Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936), Billy Al Bengston, Larry Poons (1937), Larry Bell (1939) e Robert Irwin (1928).

Ao observamos as colocações de Hopps, reunidas em um catálogo especial fornecido exclusivamente à organização da 8ª Bienal, a respeito dos artistas escolhidos para a mostra de 1965, notamos que, enquanto Hopps analisa os artistas novaiorquinos sob um rigoroso empirismo, concreticidade e especificidade, ao voltar-se para os artistas da Califórnia, o curador engendra um discurso mais sensualista e fenomenológico, inevitavelmente estabelecendo um contraste entre uma certa rigidez novaiorquina contraposta a uma suavidade californiana. É compreensível que, diante de sua posição de nativo e representante de uma cena artística emergente da Costa Oeste dos Estados Unidos, Hopps tenha empreendido este tipo de abordagem, pois, de fato, ele advogava em favor das experimentações artísticas de seu lugar de origem e, de igual modo, em favor de um diálogo mais abrangente com a produção emergente da Costa Leste. Por este último aspecto, a Hopps deve ser dado o devido crédito por seu diligente trabalho.



Figura 4. Larry Bell, *A casa de Larry Bell (Parte II)*, 1963, vidro e metal, 64,2 x 64,2 x 64,2 cm. Coleção Privada.



Figura 5. L. Bell, *Sem Título (Caixa Dourada)*, 1964, vidro e metal, 22,2 x 22,2 x 22,2 cm. Coleção Tate Londres.

Um dos artistas escolhidos por Hopps, à época representados pela *Ferus Gallery*, foi o californiano Larry Bell. O curador selecionou cinco dos trabalhos mais representativos de Bell, entre eles *A Casa de Larry Bell (Parte II)* e *Sem Título (Caixa dourada)* (figuras 4 e 5), respectivamente de 1963 e 1964, em que o artista utiliza uma técnica de revestimento de vidro à vácuo, criando superfícies com padrões geométricos translúcidos de efeito esfumado, majoritariamente em formatos cúbicos, geralmente apoiadas em pedestais de vidro ou de metal. A subcultura de automóveis e das pranchas de *surf* tornou-se característica do estado da Califórnia na década de 1960, sobretudo na cidade de Los Angeles que, neste período, assistia a um desenvolvimento sem precedentes da cena artística contemporânea. Inevitavelmente, a produção experimental dos jovens artistas uniu-se a esse movimento cultural, que rapidamente tomou conta do estilo de vida da cidade.

É neste contexto que o trabalho de Bell se desenvolve. Na verdade, Bell participava de um grupo de artistas, em sua maioria associados com a *Ferus Gallery*, denominado *Finish Fetish*, o qual focava na produção de trabalhos artísticos em diálogo aberto e direto com a cultura do surf, com os diversos matizes do Oceano Pacífico que banha a Costa Oeste dos Estados Unidos, com o céu aberto e a luz natural peculiar de Los Angeles e, definitivamente, com a cultura automobilística que cada vez mais fascinava os jovens artistas dessa região. *Caixa dourada* — como era apelidado este trabalho —

e *A casa de Larry Bell (Parte II)* alistavam-se, segundo Hopps, ao empirismo absoluto defendido pelo curador. No entanto, mesmo advogando em favor desse empirismo, Hopps inelutavelmente descreve as obras de Bell sob um ponto de vista bem próximo ao da fenomenologia óptica (ainda que o tenha negado veementemente) afirmando que

É admirável, tendo-se em vista a rigidez e pouca plasticidade do material usado por Bell, que esses sólidos geométricos possam assegurar uma margem de sensibilidade tão extraordinária. [...]. Ao mover-se o observador ao redor da escultura, estudando-a de seus diversos ângulos, os reflexos interiores das formas gravadas no vidro parecem fragmentar-se e multiplicar-se, as cores se transformam e as formas exteriores refletem-se sobre a superfície ... tudo isso culminando num complexo óptico em perpétua transformação. (HOPPS, 1965, n.p.)

Outro artista californiano escolhido por Hopps foi Robert Irwin. Esse artista, também representado pela *Ferus Gallery* e participante do *Finish Fetish*, iniciou sua pesquisa visual, na década de 1960, eminentemente com pinturas de grandes formatos, gradualmente caminhando, ainda nesta mesma década, para a tridimensionalidade e, posteriormente, trabalhando com a linguagem instalacional pela qual ficou mais conhecido. Quando nos deparamos com os trabalhos de Irwin selecionados por Hopps para a 8ª Bienal de São Paulo, notamos a ausência da marca registrada do artista, a saber, seus projetos arquitetônicos e propostas ambientais que caracterizariam seu trabalho posterior à mostra de 1965. Como o artista proibiu a divulgação de reproduções fotográficas de suas obras nos meios de comunicação da época — e como suas pinturas desse período não foram, em sua maioria, intituladas — só podemos supor, por meio das medidas, das datas e dos materiais informados pelo artista, quais foram as obras que participaram da 8ª Bienal.

É o caso de *Sem Título* (figura 6), de 1962-63, supostamente uma das pinturas apresentadas nessa exposição, contida numa extensa série em que o artista havia retomado, em seu trabalho, o formato retangular da tela, expandindo suas dimensões e empregando um protocolo operatório singular, descrito por Hopps como um longo processo de exame e reflexão, em que o artista estudava, antes de aplicar a tinta sobre a tela, “o efeito perceptual do próprio quadro nu, existindo sem qualquer cor”. Na etapa posterior, “uma cor (nunca pura ou primária) era aplicada uniformemente, em seguida estudada e experimentada” a fim de que se adicionasse uma outra cor e, então, se sobrepusesse “muitas camadas subsequentes de cor, antes que Irwin efetuasse uma decisão final.” (Ibid., n.p.). A pintura meticulosa do artista era concluída com a aplicação de “linhas horizontais retas e uniformes de uma cor diferente da cor do fundo.” (Ibid., n.p.).

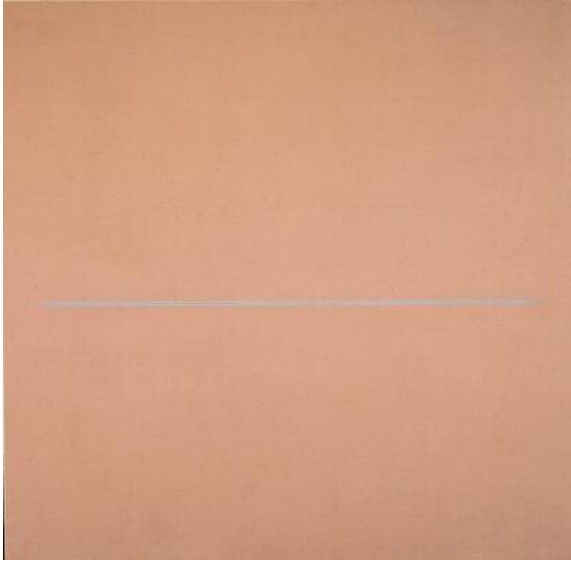


Figura 6. Robert Irwin, Sem título, 1962-63, óleo sobre tela, 213,3 x 210,8 cm. *Norton Simon Museum*.

Figura 7. R. Irwin, Sem título, 1964-65, óleo sobre tela, 203,9,3 x 214,6 x 21,5 cm. *Smithsonian Institute*.

Nota-se que em *Sem Título* (figura 6), a linha azulada que corta o eixo horizontal do quadro não chega a tocar as extremidades laterais da tela, estabelecendo, segundo Hopps, um “deliberado senso de ambiguidade” (Ibid., n.p.), ao evitar dividir totalmente o espaço. Essa ambiguidade de fato é alcançada por Irwin, na medida em que a linha — que jamais cinde o espaço, como o faz as *zips* de Newman — consegue, ao mesmo tempo, distinguir-se do fundo monocromático sem tornar-se objeto absolutamente independente no interior do espaço. Todavia, são as obras posteriores à 1964, como *Sem Título*, de 1964-65 (figura 7) — cuja presença na 8ª Bienal de São Paulo só podemos conjecturar — que Hopps elege como fundamentais para a construção do que chamou de *espaço novo* na recente produção artística da década de 1960. Para tanto, o curador esclarece que

Por volta de 1964, Irwin passou a preocupar-se cada vez mais com um fator contrário àquela completa unificação especial de seus quadros dos últimos três anos. Havia para ele, uma sensação em suas pinturas, ainda que ligeira, de dois espaços: o espaço do campo de cor e o espaço das linhas. Essa consideração de maneira alguma invalidava a qualidade da pintura; contudo atingir uma nova totalidade do espaço transformou-se num desafio. [...] Neste recente trabalho, Irwin iniciou o que ele denominou de campo de energia de cor [*color-energy*], em contraposição a campo de cor. (HOPPS, 1965, n.p.).

Neste sentido, o campo de energia de cor (*color-energy*), como evidenciado por Hopps, corresponde a uma ordem derivativa que busca contrapor a pintura *color-field* do Expressionismo Abstrato — este último aderido por vários dos novos artistas ao longo da década de 1950 tanto na Costa Leste quanto na Costa Oeste, como foi o caso de Judd, Bell e o próprio Irwin. Este conceito diz respeito à visualidade premente numa série de pinturas de Irwin, como *Sem Título*, de 1964-65 (figura 7), em que o artista busca criar o que chamou de cores energéticas, em detrimento de campos cromáticos, na tentativa de desprender-se da idéia de campo como um espaço demarcado física e perceptualmente. Nesta, e em outras obras desta mesma série, Irwin desenvolveu um técnica particular em que esticava as telas de linho sobre uma estrutura convexa fazendo com que o centro do quadro se deslocasse da superfície da parede por aproximadamente cinco centímetros, criando uma área abaulada na região central da tela a qual, posteriormente, constituiria sua zona energética de cor. Como descreveu Hopps,

A cor do fundo da tela consiste de um pigmento branco brilhante aplicado uniformemente sobre o qual se centraliza uma pequena estrutura de pontos coloridos bastante simétricos e relacionados. Dois ou mais conjuntos separados de pontos especificamente contrastantes alternam-se

em tonalidades, um em relação ao outro, em todas as direções. De um ponto de contemplação ideal, talvez a dez ou quinze pés de distância da pintura, esses pontos de cor não podem ser discernidos individualmente. Visualmente eles ressoam e se confundem provocando como resultado a sensação de uma única cor. (HOPPS, 1965, n.p.)

De fato as fronteiras desse campo energético de cor são demarcadas pela finitude do quadrado e, no entanto, os limites entre a concentração cromática do centro em relação às bordas da tela tornam-se menos definidos, marcadamente mais etéreas, a cada pintura realizada pelo artista. A estratégia de Irwin ao atribuir uma espécie de qualidade tridimensional às pinturas o permitiu trabalhar justamente nas fronteiras entre o bi e o tridimensional sem contudo, ultrapassá-las efetivamente. As telas de Irwin não buscam destruir o *status quo* desta linguagem artística mas, antes, estabelecem um jogo audacioso na região fronteira entre a pintura e a tridimensionalidade.

Acreditamos que, por ter tido mais convivência com os artistas da Costa Oeste, ter frequentado seus ateliês e, principalmente, tê-los orientado criticamente em seus processos individuais de experimentação e produção, Hopps posicionara-se mais confortavelmente diante dos trabalhos de artistas como Bell e Irwin, criando um vocabulário particular para cada artista e, aprofundando ideias e conceitos de modo mais crítico. É, portanto, sob esses pressupostos e circunscrita a este contexto que a produção artística californiana desembarcou no Brasil, na década de 1960.

Referências

HOPPS, Walter. Representação dos Estados Unidos da América. Califórnia: Museu de Arte de Pasadena, 1965. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Tombo: 1842.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

SIRMANS, Franklin. Find the cave hold the torch: making art shows since Walter Hopps. Califórnia: The Regents of the University of California, 2016. Disponível em: hammer.ucla.edu/now-dig-this/essays/find-the-cave-hold-the-torch.

STEINITZ, Kate Trauman. Kurt Schwitters: a protrait from life. Berkeley e Los angeles: University of California Press, 1968.

Notas

1 Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado realizada com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da Capes

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

2 Hopps instructed the first generation of serious contemporary art collectors in the city, and his “pedagogical cultivation of avant-garde philanthropy” was, as Mike Bianco has noted, “unprecedented in the Los Angeles art scene.

3 Walter Arensberg (1878-1954) e Louise Arensberg (1879-1953) transformaram-se num proeminente casal estadunidense que iniciou, em 1913 (após uma breve visita ao *Armory Show* em Nova York) uma das mais importantes coleções de arte do início do século XX nos Estados Unidos. Hopps frequentou a casa dos Arensberg em Hollywood quando ainda estava no ensino médio, tendo acesso à extensa coleção do casal. Segundo Sirmans, os herdeiros dos Arensberg frequentaram as classes de Hopps. Outros notáveis alunos mencionados por Sirmans é Frederick Weisman e Marcia Weisman, um abastado casal californiano colecionador de arte vanguardista da segunda metade do século XX, eternizados por David Hockney em uma pintura de 1968, com o título *American Collectors (Fred & Marcia Weisman)*, hoje parte do acervo do *Art Institute of Chicago*.

4 Essa exposição reuniu 32 das icônicas *Campbell's Soup Cans* de Warhol adquiridas por Blum à época por \$1.000 (aproximadamente \$8.600 no cálculo inflacionário de 2019).

5 Ferus helped galvanize the first real contemporary art scene in Los Angeles in a very short period of time, and as the gallery became more important and popular, others soon followed, including Dwan Gallery, which opened in 1959, and the short-lived Huysman Gallery, founded by Henry Hopkins in 1960 and located directly across the street from Ferus.

6 To say that Kurt Schwitters was an amazingly versatile artist and anticipated much is such an absurd understatement that the remark is almost dada. Schwitters translated dada (the revolutionary “anti-art” movement rolling at full tide by 1920) to produce what he called Merz. [...]. Schwitters intended his life’s work, Merz, to transcend ephemeral, social and political commentary as well as limitations of academic subject matter, and dogmatic programs of avant-garde art movements. [...]. His pioneer developments in collage and assemblage techniques are taken with regard, used and extended by many artists. [...]. It would seem Merz should be regarded as an insight to a tradition that is yet developing all around us.

7 Cabe destacar que atuação de Hopps na constituição de uma cena artística californiana na década de 1960 não foi exclusiva e isolada. Na verdade outros curadores atuaram com similar diligência em favor da circulação de trabalhos de jovens artistas nascidos ou radicados na Califórnia. Além da fundamental atuação de Irving Blum na *Ferus Gallery*, Henry T. Hopkins (1928-2009) foi um importante articulador cultural que liderou a *Dwan Gallery*, inaugurada em 1960 em Los Angeles, uma galeria especializada em arte vanguardista da Europa e de Nova York, fundada por Virginia Dwan (1931), magnata estadunidense colecionadora de arte contemporânea. Outro importante fato que corroborou a construção da cena artística californiana na década de 1960 foi a mudança da sede da revista *Artforum* de Nova York para Los Angeles, em 1962, conferindo aos artistas locais visibilidade nacional.