

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

#### **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# A Minimal Art e a política de diplomacia cultural estadunidense nos anos 1960

Guilherme Moreira, Universidade de Brasília  
<https://orcid.org/0000-0002-6679-5649>  
guilherme.tcha@gmail.com

## Resumo

Este artigo investiga a dimensão política da Minimal Art considerando os pressupostos plásticos e teóricos que caracterizaram este movimento artístico em diálogo com o projeto de diplomacia cultural estadunidense nos anos 1960. Consideramos, pois, a hipótese de que o trânsito de obras vinculadas à Minimal Art, sobretudo em exposições nacionais e internacionais financiadas pelo governo estadunidense, estiveram em clara relação com a política de expansão cultural dos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Partindo de uma investigação de documentos relacionados à trama receptiva em torno da mostra na 8ª Bienal, que reuniu obras de artistas como Donald Judd, Frank Stella, Larry Bell e Robert Irwin, este artigo busca analisar a maneira pela qual a abstração geométrica da Minimal tornou-se um dispositivo de fortalecimento e circulação do ideário nacional estadunidense.

**Palavras-chave:** Minimal Art. Diplomacia Cultural. Trânsito de Modelos. Brasil e Estados Unidos da América. Anos 1960.

## Abstract

This paper investigates the political dimension of the Minimal Art movement considering its theoretical and visual characteristics in dialogue with the United States cultural diplomacy project in the 1960's. Thus, we consider the hypothesis that the transit of artworks linked to the Minimal Art movement, specially in national and international exhibitions financed by the United States government, have been in direct tie to the politics of cultural expansion within the context of the Cold War. Starting from an investigation of documents related to the reception thread around the 8<sup>th</sup> São Paulo Bienal, that reunited works of Donald Judd, Franks Stella and Larry Bell, this paper analyzes how geometric abstraction such as Minimal's became an instrument of circulation of the United States national ideology.

**Keywords:** Minimal Art. Cultural Diplomacy. Transit of Models. Brazil and the United States of America. 1960s.

## Minimal Art, Política e Dissenso

Em 1965, a Minimal Art e, em grande parte, as tendências abstratas e conceptualistas que eclodiram na paisagem artística estadunidense dos anos 1960, passavam por um intenso crivo da crítica especializada, do público e, certamente, do mercado. A Minimal, em especial, ensejou a articulação de um intenso e profícuo debate crítico e teórico que ajudou a formular seu próprio processo de historicização e inscrição histórica. Embora saibamos, hoje, que obras preambulares da Minimal tenham participado da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, cabe lembrarmos que os artistas, a crítica e o curador Walter Hopps (1932-2004), comissário responsável pela delegação estadunidense e pela presença destas obras no certame brasileiro, ainda tateavam novos modelos classificatórios, buscando articular novas unidades de sentido para as experimentações que surgiam em Nova York nos anos 1960.

Foi neste contexto de disputas e inserções que Hopps organizou a exposição para a 8ª Bienal de São Paulo. Cabe notarmos que, embora sua perspectiva curatorial obedecesse a uma visão estratégica de circulação de novas tendências artísticas que cultivava a partir de uma intensa pesquisa e coleta de trabalhos de artistas emergentes na cena estadunidense dos anos 1950 e 1960, as escolhas de Hopps para a representação de seu país no evento brasileiro foram notadamente atravessadas por demandas políticas específicas, incluindo sua própria indicação para o comissariado. É igualmente importante pontuarmos que, sua percepção para tendências artísticas emergentes o permitiu apenas vislumbrar uma determinada Minimal, em plena ebulição, diferentemente de como a conhecemos atualmente, sedimentada por décadas de revisão historiográfica.

Portanto, com a missão de apresentar a mais recente produção artística de seu país, Hopps escolhera seis artistas emergentes da cena artística nas décadas de 1950 e 1960, três deles radicados em Nova York e os outros três na Califórnia, todos chancelados pela figura sênior de Barnett Newman (1905-1970). Dos artistas novaiorquinos, Hopps trouxera para o certame brasileiro obras de Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936) e Larry Poons (1937). Dos artistas californianos, foram escolhidas obras de Robert Irwin (1928), Larry Bell (1939) e Billy Al Bengston (1934). Excetuando os trabalhos de Bengston e Poons, cujas pesquisas visuais vinculavam-se, respectivamente, à *Cool Art* da Costa Oeste e aos grupos dissidentes do Expressionismo Abstrato, as obras de Stella, Judd, Irwin e Bell dialogavam mais intimamente com as tendências da abstração geométrica e da tridimensionalidade que eclodiram nos Estados Unidos na década de 1960.

Em *The Dream Colony: A Life in Art* (2017), sua autobiografia publicada postumamente, Hopps reconta sua trajetória, destacando pontos importantes de sua atuação curatorial, em especial o evento brasileiro de 1965. Hopps relembra que

Em 1965, me foi oferecida a chance de ser o comissário para o pavilhão americano na Bienal de São Paulo. Alan Solomon, quem eu

conhecia, havia sido o comissário para a Bienal de Veneza de 1964 e me recomendara. Eu aceitei de uma vez. Estava louco para conhecer o Brasil. Naqueles dias, a Bienal era operada pela *United States Information Agency*. Havia alguns clientes realmente difíceis escondidos naquela agência; era um disfarce para muitos agentes da CIA. A Bienal caía em sua categoria cultural, uma espécie de programa benigno de propaganda.<sup>1</sup>

Ainda que escreva este relato anos após seu trabalho junto à Bienal de São Paulo, Hopps introduz uma sutil ironia a seu discurso. O *programa benigno* a qual se refere diz respeito à política de diplomacia cultural adotada pela *United States Information Agency* (USIA)<sup>2</sup> que, em 1963, assumiu o lugar até então ocupado pelo Museu de Arte Moderna de NY (MOMA-NY) na coordenação das representações para as bienais internacionais. Em *Art, Politics and Dissent*, livro de 1999, após uma breve entrevista com Hopps, Francis Frascina nos apresenta uma perspectiva mais explícita do curador quanto a participação da USIA nas Bienais Internacionais, dizendo o seguinte:

Hopps relembra o alto teor político dessas exposições e as posiciona à luz das complexidades de seus próprios interesses centro-esquerdistas e sua história de atividade vanguardista na *Ferus Gallery* [...]. Na época a verba girava normalmente em torno de meio milhão de dólares; no caso de São Paulo foram \$ 400.000 [...]. De acordo com Hopps, na administração de [Lyndon] Johnson, grandes quantias de dinheiro eram colocadas à disposição da USIA permitindo a participação do país nas bienais de Veneza, em anos pares, e nas de São Paulo, em anos ímpares.<sup>3</sup>

Ora, uma agência do governo, que lida com assuntos diplomáticos e gestão da informação, certamente possui interesses bem delineados quando se trata de uma atuação junto a instituições culturais e eventos artísticos internacionais. Neste caso, a política de diplomacia cultural era a grande demanda que atravessava o projeto de Hopps, considerado o contexto da Guerra Fria em que acentuadas tensões ensejavam a criação de alianças econômicas e políticas entre os Estados Unidos os países da América Latina. Embora Hopps tivesse uma visão suficientemente clara sobre seus interesses pessoais, fossem eles afetivos, políticos e/ou mercadológicos (Irwin, Bell e Bengston eram representados pela *Ferus Gallery*, galeria fundada por Hopps em 1957 em parceria com o artista Edward Kienholz), havia, também, uma demanda política que via nas bienais de São Paulo

---

<sup>1</sup> HOPPS, 2017, p.177, tradução nossa.

<sup>2</sup> Fundada em 1953 pelo presidente Dwight D. Eisenhower, a *United States Information Agency* (USIA) era uma agência governamental devotada à “diplomacia pública”, em suma, destinada a comunicar os ideais estadunidenses para o público estrangeiro.

<sup>3</sup> FRASCINA, 1999, p.42, tradução nossa.

e de Veneza a possibilidade de fortalecer alianças através da difusão de uma dada imagem de progresso artístico, cultural, técnico e científico.

Primeiramente, é necessário destacarmos uma importante distinção que Hopps estabelece em sua escolha curatorial. Há um diálogo explícito que o curador busca fortalecer entre artistas novaiorquinos e californianos. À época, Hopps havia deixado a sociedade na *Ferus Gallery* e aceitado o convite para a direção artística do *Pasadena Art Museum*, museu público localizado na Califórnia, onde organizara importantes exposições, como as retrospectivas de Kurt Schwitters (1887-1948), em 1962, e de Marcel Duchamp (1887-1968), em 1963. Essa distinção era necessária por dois motivos. Hopps não poderia organizar uma exposição da representação estadunidense apenas com artistas californianos, era importante, primeiro, engendrar algum vínculo com artistas novaiorquinos, uma vez que o mercado simbólico de arte em nova York já se apresentava suficientemente consolidado e perene, enquanto que a cena artística contemporânea na Califórnia estava erguendo suas bases. Em segundo lugar, o intenso trabalho que Hopps desenvolvera na Califórnia, na busca por promover jovens artistas locais, desde a criação da sua primeira galeria, a *Syndell Studio*, aberta em 1952, até sua entrada no *Pasadena Art Museum*, em 1962, de certo modo o compelia a incluir os californianos em seu projeto, colocando-os em pé de igualdade com a força das tendências artísticas de Nova York.

Na abertura do catálogo da delegação estadunidense para 8ª Bienal, organizado especialmente para o evento, Hopps afirma o seguinte:

Dentro da diretriz geral desta exposição como um todo, as obras de Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin, Donald Judd, Larry Poons e Frank Stella (cujas carreiras artísticas são mais recentes que as de Newman) representam produções de grande variedade individual. Coincidentemente, além de Newman, três desses artistas (Judd Poons e Stella) residem e trabalham em Nova York, os outros três (Bell, Bengston e Irwin) residem na área de Los Angeles.<sup>4</sup>

Certamente não é uma coincidência que a metade do grupo de jovens artistas escolhidos por Hopps residisse em Nova York. Mais a frente, em vários momentos do texto de apresentação e da introdução do catálogo, o curador reitera a ideia de que “em conjunto esses sete pintores não representam uma escola ou frente organizada de atividades” afirmando a crescente “relutância da parte dos artistas em aceitar denominações caracterizando estilos” (HOPPS, 1965, p.3). Embora Hopps deixe explícita essa recusa em apresentar uma escola ou estilo (ainda sem nome), o nexos entre os trabalhos é constituído de outra maneira, a partir de uma aproximação marcadamente formal. Essa perspectiva formalista não veio sem críticas. E a mais expressiva delas partiu exatamente de Newman, em uma carta endereçada ao curador que dizia o seguinte:

---

<sup>4</sup> HOPPS, 1965, p.3

...Foi impressão minha de que você organizou uma espécie de trem, repleto de obras de jovens artistas de alta estima, os quais, não sendo muito conhecidos, precisavam de mim como locomotiva. No entanto, ao invés de locomotiva, transformei-me apenas na engrenagem de uma máquina formalista.<sup>5</sup>

Essa abordagem formalista de Hopps, em que procura estabelecer nexos formais entre as obras dos jovens artistas e um nexos genealógico com a abstração inclassificável de Newman, fazia parte de uma metodologia que o curador californiano já havia adotado em exposições anteriores à frente da *Ferus Gallery* e do *Pasadena Art Museum*, tornando-se um dos responsáveis pela exposição e promoção da emergente produção artística californiana vinculada ao retorno do *assemblage* na Costa Oeste ao convocar as obras de Schwitters e Duchamp. Insistimos nesse ponto, para compreendermos a maneira pela qual obras preambulares da Minimal Art estiveram presentes no contexto da 8ª Bienal de São Paulo, sob quais critérios elas foram reunidas e quais os elementos que condicionaram sua recepção no contexto artístico brasileiro.



**Figura 1.** Donald Judd, *Sem Título*, 1963. Madeira entintada, 49,5 x 114,3 x 77,4cm. Judd Foundation.

---

<sup>5</sup> NEWMAN, 1990, p.186, tradução nossa





**Figura 2.** Donald Judd, *Sem Título (à Susan Buckwalter)*, 1964. Ferro galvanizado, alumínio e laca, 76,2 x 358,14 x 76 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

De Judd, artista expoente da Minimal Art, Hopps escolhera seis obras. Em 1960, sua investigação visual deslocou-se consideravelmente para o que ele chamava de *literalidade do espaço pictórico*, adotando materiais de fatura industrial e incorporando-os em suas obras. Judd aderiu às dimensões industriais do material, aplicando uma espessa camada de tinta a óleo vermelho cádmio, por vezes conferindo textura à superfície dos objetos com areia e introduzindo materiais na composição, como o metal e a madeira. *Sem Título*, de 1963 (figura 1), que esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo, se relaciona claramente com algumas das características primordiais elencadas pelo artista em *Specific Objects* (apesar de não citar explicitamente nenhum de seus trabalhos no texto). Nela, percebemos o emprego do vocabulário geométrico não-referencial, com suas formas elementares, estabelecendo um diálogo específico com a tridimensionalidade sem, contudo, vincular-se a uma categoria artística pré-concebida.

Quando Judd deu início à redação de *Specific Objects*, por volta de 1963, estava observando o desenvolvimento das experimentações artísticas em Nova

York em torno da tridimensionalidade, instigado por obras que não eram “nem pintura e nem escultura” (JUDD, 2006, 96). Essa qualidade cambiante dos trabalhos que ali surgiam, sem dúvida o levou a redigir essa pequena exposição de conceitos-chave os quais o artista — cuja a atuação como crítico de arte já se fazia notória à época — formulou, para melhor descrever e analisar a conjuntura artística que inevitavelmente se manifestava ao seu redor. Conceitos como tridimensionalidade, ao invés de escultura, especificidade, em detrimento de pureza, e não-referencialidade a fim de pontuar o tratamento não-ilusionista do espaço, que era um espaço alegadamente real, foram as principais noções que nortearam a argumentação do artista

Judd procurava manter um claro distanciamento entre suas obras e a crescente discussão política que envolvia a década de 1960. Como lembra Frascina,

Para Judd, era importante que sua atividade política fosse mantida em paralelo a sua atividade artística. [...]. O artista discute sua busca pela arte no interior de uma política de isolamento e, em paralelo, sua recusa a engajar em eventos contemporâneos começou a mudar ao longo dos anos 1960.<sup>6</sup>

Frascina prossegue em seu texto afirmando que, diante das crises da década de 1960, sobretudo a luta dos Direitos Civis e a intensificação do debate em torno da Guerra do Vietnam, fizeram o artista juntar-se aos protestos contrários à guerra. No entanto, sua produção, permanecia apartada dessa esfera política por, segundo o artista, “seu trabalho se desenvolveu a ponto de não se deixar se afogado por outros interesses” (FRASCINA, 1999, p.138). Segundo Frascina, essa política de isolamento da arte pode ser lida como um mecanismo de reclusão que encontra abrigo no argumento modernista da autonomia. Para mantê-las seguras, resistentes, o artista distanciara suas obras de seu engajamento político, potencializando sua atuação crítica justamente por seu silêncio.

De acordo com Frascina, essa política de isolamento, ou de oposição, engendrada por Judd e pelos artistas minimalistas está, segundo o pensamento de Hal Foster, justamente em sua “crítica vanguardista da convencionalidade da arte” (FRASCINA, 1999, p.146). Para Foster, diferentemente da Pop Art (que, junto à Minimal, ofereceu respostas concomitantes aos problemas da década de 1960), a Minimal resistiu

Tanto à grande arte quanto à cultura de massa, para readquirir uma autonomia transformadora da prática estética, mas seu efeito preponderante é permitir que essa autonomia se disperse num campo ampliado da atividade cultural. [...]. No caso do minimalismo, a autonomia idealizada da arte é alcançada, mas principalmente para ser corrompida, destruída, dispersa.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> FRASCINA, 1999, p.138, tradução nossa

<sup>7</sup> FOSTER, 2014, p.73

Neste sentido, a noção de autonomia é utilizada e corrompida justamente na “nova ordem de produção em série” (FOSTER, 2014, p.73), em suma, na composição serializada trabalhada por grande parte dos artistas minimalistas. *Sem Título (à Susan Buckwalter)* (figura 2), de 1964, constitui um dos primeiros trabalhos em que Judd introduz o metal como elemento principal de suas obras, antes relegado às bordas ou a poções meramente estruturais dos trabalhos de madeira (por vezes escondido no interior dos objetos). Nesta obra, que esteve presente no certame brasileiro de 1965, Judd justapõe e dialoga diferentes tipos de metais, explorando suas diferentes texturas, criando uma espécie de enfileiramento de quatro caixas de ferro galvanizado, de aproximadamente 80 cm cada, com um intervalo de 10 cm entre as peças, cujas arestas superiores permanecem interligadas por uma barra oca de alumínio pintado perpassando toda a extensão horizontal da estrutura.



**Figura 3.** Larry Bell, *A casa de Larry Bell (Parte II)*, 1963, vidro e metal, 64,2 x 64,2 x 64,2 cm. Coleção Privada.

Dos artistas da Costa Oeste escolhidos por Hopps para participar da 8ª Bienal de São Paulo, destacamos, aqui, Larry Bell. As caixas de Bell mediam entre vinte e sessenta centímetros, e Hopps escolhera justamente aquelas em que o artista trabalhava com materiais cujas características dialogavam com a cultura automobilística da Califórnia. Bell utilizava 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. 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. e *A casa de Larry Bell (Parte II)*, de 1963 (figura 3), alinhava-se, segundo Hopps, a um certo empirismo absoluto defendido pelo curador nos textos reunidos no catálogo especial da delegação estadunidense.

O fascínio pelas culturas automobilística e do surf, não apenas da perspectiva de Bell, mas dos artistas vinculados ao *gravitas* da *Ferus Gallery* e do *Finish Fetish*, é discutido por Frascina à luz de uma atmosfera altamente masculina, em que os artistas, paradoxalmente, permaneciam “comprometidos com uma variedade de tradições modernistas e outras subculturas (desde a Beatnik, às motocicletas, automóveis estilizados e caça)”, adicionando que Irving “Blum também relembra o efeito dos artistas ligados a uma cultura *macho*, obcecados por ciclismo e surf.<sup>8</sup>

Frascina nos aponta que, no círculo da *Ferus*, existiam dois tipos de artistas: os *lumberjacks*, assim denominados pelo poeta David Meltzer, mais interessados por esse universo masculinizado, e os artistas com personalidade mais etérea, menos incisiva. Bell encaixava-se nesse segundo grupo, “produzindo esculturas abstratas que se tornaram associadas à ênfase no material, na forma e estrutura, no início do Minimalismo” (FRASCINA, 1999, p.28, tradução nossa). E, no entanto, como reconta Frascina, suas posições políticas anti-guerra, por exemplo, tornavam-se mais evidentes a partir de sua atuação nos protestos organizados pela *Dwan Gallery*, em 1965, em clara oposição à postura libertária e pró-guerra dos artistas adeptos da cultura *macho*, os ditos *lumberjacks*.

---

<sup>8</sup> FRASCINA, 1999, p.26-27, tradução nossa

## Minimal Art e a Política de Diplomacia Cultural

Esta era, portanto, a trama artística engendrada por Hopps para a representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. A política de diplomacia cultural que, certamente, propiciou a escolha de Hopps para o comissariado, tinha em seus termos uma visão clara do que se pretendia ser mostrado no certame brasileiro. E as obras vinculadas à Minimal Art aparecem, aqui, como dispositivos dessa demanda política.

Em 1960, a USIA, lançou o programa *Art In Embassies*, em parceria com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY) e a *Woodward Foundation*, cujo objetivo compreendia o envio de obras de artistas nascidos ou radicados nos Estados Unidos para 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor do mundo. Em um artigo de capa publicado no *New York Times* em julho de 1965—portanto, meses antes da abertura da 8ª Bienal de São Paulo—, a crítica de arte Grace Glueck chamou atenção para o papel da arte e da cultura em missões oficiais do estado, afirmando ser este um programa que

Fez da arte americana o rigor das missões dos Estados Unidos no exterior. “Você pode chamá-la de diplomacia cultural”, disse a Sra. Estes Kefauver, consultora de belas artes do Departamento de Estado e coordenadora das atividades do programa Arte nas Embaixadas. “Ao oferecer evidencia concreta da arte produzida nos EUA, o programa fortalece nossa imagem cultural”.<sup>9</sup>

A especificidade dessa diplomacia cultural, como bem cita Estes Kefauver no trecho acima, era a exigência da presença da recente produção artística dos Estados Unidos caracterizada, em grande maioria, por trabalhos da Pop, da Op Art e das tendências abstratas. Essa relação entre agência estatal, instituição museal e coleção privada fizeram das obras verdadeiros dispositivos de poder nas mãos do governo estadunidense, na medida em que desejava-se apresentar e “exportar” uma dada imagem de progresso, criatividade, inventividade e, acima de tudo, de vanguarda intelectual e artística, por meio de trabalhos vinculados às tendências da abstração geométrica e da nova figuração. Para isso, era necessário eleger quais elementos dessa cultura deveriam ser exportados, por assim dizer, considerando o lugar e a maneira a qual eles seriam apresentados. Como nos lembra Dária Jaremtchuk, “as participações nas bienais de Veneza e de São Paulo transformaram-se em verdadeiras vitrines políticas no cenário da Guerra Fria.” (JAREMTCHUK, 2012, p.1593).

A escolha de Walter Hopps para o comissariado da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo era mais que propícia, reforçando a hipótese de que havia, nessa escolha, não só uma admiração pelo trabalho do curador, mas a impressão de que Hopps não se desviaria do enunciado político pressuposto pela

---

<sup>9</sup> GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa

diplomacia cultural. Segundo Frascina, em a escolha do curador californiano obedecia aos mesmos critérios da política de diplomacia cultural do programa *Art in Embassies*, visto que Hopps tornara-se um grande articulador de trabalhos de artistas das novas tendências da década de 1960, com obras da abstração geométrica e da *Pop Art* estadunidense.



**Figura 4.** Vista das obras de Donald Judd na exposição da Delegação estadunidense para 8ª Bienal de São Paulo, reconstituída nas galerias da *National Collection of Fine Arts do Smithsonian Institution* em Washington D.C., 1966. Cedida pelo *Smithsonian Institution Archives*.

A exposição apresentada no certame brasileiro, fora reconstituída nas galerias da *National Collection of Fine Arts do Smithsonian Institution* em Washington D.C., em 1966 (figura 4). Nessa ocasião, o crítico de arte Hilton Kramer publicara uma crítica elogiosa ao trabalho de Walter Hopps, afirmando que

A seleção de Hopps representa, com muita precisão, um dos problemas centrais da arte contemporânea — e não somente neste país, mas ao redor do mundo industrialmente avançado. É a liberdade, energia e inteligência com as quais os artistas americanos agora perseguem este estreito reino de pesquisa estética que os fazem objeto de inveja e inspiração a seus pares estrangeiros, particularmente entre as gerações mais jovens. E é precisamente às

novas gerações que exibições como a mostra de São Paulo são mais significativas.<sup>10</sup>

O comentário de Kramer acerca da grande contribuição da arte estadunidense para o “mundo industrialmente avançado”, deixa claro um discurso de progresso industrial e cultural que, ao ser reiterado, reforça as próprias bases de legitimação que o sustenta. Ao destacarmos esse discurso, não podemos deixar de mencionar a obra de Donald Judd que, aqui, é convocada a carregar, em sua própria fatura industrial e serializada, a ideia de desenvolvimento industrial, de vanguarda técnica, artística e cultural.

Em vista disso, é possível compreendermos de que maneira as inclinações de Hopps para a nova produção artística de seu país estiveram diretamente relacionadas à presença de trabalhos vinculados às novas tendências da abstração geométrica estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. Como observou Anne Cauquelin, a respeito da atuação embreante do galerista Leo Castelli (1907-1999) — cujas obras da coleção pessoal estiveram presentes no bojo da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo — “para ser eficaz, uma rede deve estender, tornar-se praticamente mundial. Para fazer a arte norte-americana ser conhecida nos Estados Unidos, era preciso dar essa volta pelo estrangeiro” (CAUQUELIN, 2005, p.124). E para a maioria dessas obras, a 8ª Bienal de São Paulo foi a primeira grande parada.

## Referências

- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRASCINA, Francis. *Art, politics and dissent: aspects of the art left in the sixties America*. Nova York: Manchester University Press, 1999.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GLUECK, Grace. Home-grown art blossoms in U.S. missions. *New York Times*, Nova York, 06 jul. 1965. Capa, p.1, L40.
- HOPPS, Walter. *Representação dos Estados Unidos da América*. Califórnia: Museu de Arte de Pasadena, 1965. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Tombo: 1842.
- HOPPS, Walter e TREISMAN, Deborah. *The dream colony: a life in art*. New York: Boomsbury, USA, 2017.
- JAREMTCHUK, Dária. A Bienal de São Paulo no contexto da guerra fria. *In Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2012, p. 1589-1604. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s6\\_dariajaremtchuk.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf). Acesso: 19/06/2018

---

<sup>10</sup> KRAMER, 1966, p.22L, tradução nossa

KRAMER, Hilton. U. S. art from São Paulo on view in Washington. *New York Times*, Nova York, 29 jan. 1966, p. L22.

**Como citar:**

MOREIRA, Guilherme. A Minimal Art e a Política de Diplomacia Cultural Estadunidense nos anos 1960. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 922-934, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.074>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>