

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. 137-143.

Intervista a Walter Hopps

A cura di William R. Hackman

Walter Hopps è nato nel 1932 e cresciuto nel quartiere di Eagle Rock a Los Angeles. Ha frequentato la Stanford University, l'UCLA e l'Università di Chicago senza tuttavia conseguire alcun diploma, organizzando concerti jazz e allestendo mostre d'arte già all'età di vent'anni. La sua prima galleria fu il Syndell Studio e nel 1957, grazie all'iniziativa sua e di Edward Kienholz, aprì i battenti la Ferus Gallery. Direttore del Pasadena Art Museum dal 1963 al 1967, è passato quindi al Dipartimento di Arte Moderna della Corcoran Gallery di Washington D.C. ed è stato il primo direttore della Menil Collection di Houston, nel Texas.

Brillante in matematica e scienze, sembrava destinato a diventare medico, quando venne iniziato all'arte da due collezionisti, Walter e Louise Arensberg. La loro collezione di opere di Marcel Duchamp era effettivamente senza eguali, ed è oggi uno dei pezzi forti del Philadelphia Museum of Art. Hopps ne fu affascinato al punto di chiedere di poter frequentare abitualmente la loro casa per studiare quella straordinaria collezione.

Quanto segue è l'estratto di un'intervista a Hopps realizzata nell'ambito dell'Oral History Program della UCLA nel 1987, in cui si fa il punto sull'ascesa e la fine del Pasadena Art Museum.

Seguivo, con successo, un indirizzo di studi scientifici, e coltivavo il mio amore per l'arte come si coltivano le passioni private, all'insaputa dei miei genitori. L'arte era il mio mondo segreto. Fu in tale contesto che conobbi Walter e Louise Arensberg. Incontrai per la prima volta Marcel Duchamp negli anni Quaranta, ero ancora un ragazzo. Come stavo dicendo, quello dell'arte era un mondo segreto, un mondo a sé, speciale, che non aveva niente a che fare con la mia famiglia.

Ebbi modo di frequentare gli Arensberg durante l'ultimo anno di università. Avevo lasciato la California del Sud dopo il primo anno, al ritorno li trovai in condizioni di salute assai precarie, e ben presto morirono. Si erano dati molto da fare per assicurare alla loro collezione un'adeguata destinazione. Mi preme ricordare... che la loro collezione, quale la vediamo oggi a Filadelfia, più la Ruth Maitland Collection - smembrata e venduta - e la Galka Scheyer [*Blue Four*] Collection - acquisita dopo la morte dell'artista come fondo a sé, separato e distinto dovevano in realtà restare insieme, come tre unità di un intero, andando a costituire il nucleo originario di un moderno museo qui in California del Sud, con un patrimonio paragonabile a quello del Museum of Modern Art di New York, un museo significativo in ogni suo piccolo pezzo, peculiare per concezione, insomma, un altro punto fermo nella definizione dell'arte del ventesimo secolo.

Dal 1952 al 1957, Hopps organizza una serie di eventi e crea numerosi spazi per artisti e

musicisti contemporanei. Fra gli habitués del Syndell vi erano Wallace Berman, poeta visionario, artista e musicista, i pittori Craig Kauffman, Edward Moses e Paul Sarkisian; e, dalla baia di San Francisco, Jay Defeo, Julius Wasserstein e Sonia Gechtoff. Dopo meno di un anno dall'inaugurazione del Syndell Studio, molti di questi artisti partecipano a una collettiva organizzata da Hopps e destinata ad essere la prima di una serie di collettive, a cadenza annuale, dedicate agli artisti della West Coast. Formalmente chiamata *Action 1*, la mostra acquista presto notorietà come *Merry-Go-Round Show*, per via della giostra sulla banchina di Santa Monica dove Hopps e compagni l'avevano allestita.

Accolta con indifferenza dalla stampa locale, la mostra segnò una svolta, e in capo a due anni Hopps e Ed Kienholz già organizzavano l'annuale *All City Art Festival* al Barnsdall Park, mossa felice che li avrebbe legittimati agli occhi dell'esiguo numero di mercanti e collezionisti losangelini. Sull'involucro di carta di un hot dog, Kienholz e Hopps firmarono congiuntamente un contratto che diceva: "Saremo compagni d'arte per cinque anni".

Il contatto con gli artisti attivi in quel periodo avvenne quando ero studente. Craig Kauffman, un artista che per altro veniva dalla mia stessa città, ebbe un ruolo centrale fin dal 1951-52. Robert Craig Kauffman era mio compagno di corso... Io ero responsabile del corso, e affidai a lui la grafica dei disegni e... e finii per litigare con il preside, a causa di quei disegni terribilmente d'avanguardia per il diploma alla scuola superiore. Ma alla fine la spuntammo. Fu quella la mia prima significativa esperienza di una mistura fatta per un verso di presunzione d'élite e per l'altro di propositi populistici. L'attività espositiva e artistica iniziata al Syndell Studio continuò in quattro diverse gallerie, talora due o tre alla volta. Ognuna riconducibile all'espressione "Ferus Gallery". C'erano quattro, o piuttosto cinque imprese che tiravano avanti con un complesso cast di personaggi, tra San Francisco e Los Angeles, tra il 1952 e, per me, il 1962, quando passai a tempo pieno al museo di Pasadena. Prima della primavera del 1962, quando ne divenni conservatore - direttore era Tom Leavitt - avevo curato alcune mostre temporanee ospitate a Pasadena.

Ora, nel 1959, creare una società per azioni in funzione della Ferus Gallery, rilevare la parte di Kienholz, con quanto di traumatico ciò comportava, organizzare la società, trovare un investitore, ingaggiare Irvin Blum, fu un tentativo di ancorare la galleria ad un porto sicuro. Significava offrire agli artisti che l'animavano la possibilità di una carriera professionale remunerativa; significava che tutti i nostri sforzi, all'epoca praticamente senza profitto, servivano a qualcosa, soprattutto a fornire una base agli artisti. Ero da tempo convinto che l'avanguardia californiana fosse qualitativamente, se non numericamente, all'altezza di quella newyorchese, e perciò meritasse uno spazio tutto per sé, ovvero almeno un'altra galleria in grado di promuoverne l'attività.

Alcuni mi chiederanno: "Quanti degli artisti oggi viventi considera veramente importanti?" E io sono pronto a rispondere, "Tremila". E quelli: "Tremila?" "Volete che vi dica i nomi, uno per uno? - dico io. - I veri contendenti nell'intera infrastruttura di gente che lavora ad altissimo livello, in un paese grande come l'America, non sono meno di tremila". "No, no, no!" Vedete, qualsiasi periodo si prenda in esame, bisogna ragionare in migliaia. Forse oggi di più.

Nel 1962 Hopps diventa curatore del Pasadena Art Museum. L'anno successivo, Thomas Leavitt si ritira per motivi personali e Hopps assume la direzione del museo per i quattro anni successivi.

Leavitt mi permise di potenziare lo staff. Fu importantissimo assumere un'archivista, Gretchen

Taylor [in seguito Hal Glicksman], che veniva dalla UCLA; ingaggiare un responsabile degli allestimenti come Glicksman, che spazzava i pavimenti a Stanford e aveva partecipato ai primissimi esordi dei Merry Pranksters; infine avere Jim Demetrion come curatore ospite per la retrospettiva di Jawlensky e proporgli di entrare stabilmente nello staff come curatore capo. Nell'ultimo periodo del mio incarico cercai di accaparrarmi John Coplans, che già conoscevo. Avevamo quasi raggiunto un accordo per ingaggiarlo come... responsabile editoriale. Strapparlo al mondo di "Artforum" e alla sua saltuaria attività di insegnante per lavorare in un museo e mettere a punto un piano di pubblicazioni meglio organizzato e più efficace.

Le due mostre dell'autunno furono allestite in una delle sale più grandi. Una si intitolava *New Painting of Common Objects* ed era la prima mostra di Pop Art allestita in un museo. A New York aveva già preso abbondantemente piede in primavera. Quanti tra noi facevano attività di scouting sapevano benissimo che laggiù quel genere di opere si facevano da anni. Ce n'eravamo accorti, diciamo addirittura prima che Andy Warhol e Roy Lichtenstein s'incontrassero...

Dunque ci fu la mostra di Pop Art, per così dire. E io non avevo intenzione di usare tale parola. Il principale elaborato grafico per la mostra era un poster concepito da Ed Ruscha, simile a quelli degli incontri di pugilato o dei futuri concerti rock, un pugno nell'occhio.

Durante la mostra di Duchamp, un gruppo di donne dell'Art Alliance inarcarono, per così dire, il sopracciglio... era tutto uno schioccar di lingua davanti a Duchamp, commenti tipo "Non è magnifico? Non è strano?" Una specie di titillamento. Ignorandone la statura artistica, e senza rendersi conto che bisognerebbe conoscerla. Era soprattutto divertente, per loro. Comunque a poco a poco si fecero più serie. Alcune entrarono, videro Fontaine (Fontana), l'orinatoio rovesciato, e andarono a fare quattro chiacchiere con Harold Jurgensen, presidente del consiglio di amministrazione. Lui venne da me e disse: "Sta' a sentire, Walter". Poi, indicandomi l'oggetto: "Voglio sapere cosa ne pensi. È arte quella? Rispondi sì o no"... E io: "Mr. Jurgensen, quella è arte". "Bene, - disse, - allora è tutto a posto".

Il sistema di sicurezza era ridicolo. Lo scasso all'epoca del *Collage in California* ["Directions in Collage"] lo ha dimostrato. Lo stesso avvenne quando preordinai il furto di un Paul Klee - ho fatto anche questo nella mia vita - e lo documentai. Leavitt non ne fu troppo infastidito, gli amministratori, invece, la presero piuttosto male. Era comunque la riprova che doveva esserci un guardiano durante le ore di apertura al pubblico. E noi eravamo in grado di assumerne uno, per la prima volta... Penso che sia stata la mia prima mossa irritante, ai loro occhi.

L'inaugurazione della retrospettiva di Motherwell fu un evento straordinario. Era un artista famosissimo negli anni Cinquanta, nel sud della California, e i collezionisti cominciarono ad affluire, facendo pensare alla nascita di un nuovo establishment locale, e mercanti e moltissimi artisti. Quando Motherwell, che si era appena sposato con Helen Frankenthaler, si presentò al nostro auditorium per la conferenza serale, fu accolto da una folla strabocchevole, tanto che fummo costretti a montare altoparlanti anche nelle sale. Fu una serata davvero commovente. Motherwell, che si emoziona facilmente, si commosse fino alle lacrime davanti ad alcuni suoi quadri che non vedeva da anni... Una serata straordinaria. Credo che quella mostra - sarà stato il 1958 o 1959 - sia stato il primo esempio di ciò che sarebbero state, laggiù, le inaugurazioni, o meglio, le inaugurazioni realmente pensate per il mondo dell'arte. Cominciava a essere quello, il punto.

Le inaugurazioni erano uno spasso. Era la prima volta, a fine anni Cinquanta, che i collezionisti, i mercanti e gli artisti stessi si concentravano nella zona occidentale della città. Erano rimasti davvero pochi artisti nella vecchia Downtown.

A partire dal 1962 - ma già alla fine degli anni Cinquanta - il museo era percepito come il museo moderno della California del Sud. E fu così per una buona quindicina d'anni, direi, fino alla fine.

Un passaggio cruciale, dopo le dimissioni di Leavitt, fu convincere Jim Demettrion a lasciare il Pomona College, dove insegnava e lavorava alla sua tesi su Egon Schiele, che non ha mai finito, per venire a lavorare al museo... Alla fine si decise. Ebbe l'incarico di curatore capo. Io desideravo che si sentisse coinvolto, idealmente, nel complesso apparato accademico così da occuparsi di tutto ciò che comporta una collezione, dalle procedure di accessione, alla ricerca, all'organizzazione di mostre a carattere più storico. Insomma di tutto. In qualità di curatore capo, era di fatto una specie di vicedirettore. Sono certo che sentisse che il suo compito era quello di mettere ordine tra le molte cose in cui io ero coinvolto. Non seguiva particolarmente l'attività degli artisti contemporanei. Sapeva perfettamente che gli toccava reggere il peso di tutto mentre io continuavo a correre di qui e di là, per vedere quello che stava accadendo qui, e qui, e qui, e qui.

Sebbene su piccola scala, Leavitt incoraggiava la buona musica da camera, e una parte la ospitammo proprio noi. Uno dei miei eroi era stato Peter Yates, promotore delle "Evenings on the Roof", e poi Sayde Mass e suo marito, che in seguito animarono i concerti del lunedì sera. Era una parte significativa della vita culturale. Quanto alla classica, c'era la Coleman Chamber Music Association. E che piacere ospitare John Cage, Morton Feldman, LaMonte Young! Il pubblico era fantastico.

Non dimenticherò mai il giorno in cui capitò Clyfford Still, la sera stessa del concerto di John Cage... Erano tutti eccitati. Ricordo Barbara Berman che dice: "Che giornata meravigliosa! Non solo abbiamo John Cage stasera, ma è arrivato anche Mr. Still. Non è straordinario? Non l'ho mai visto" E io: "Beh, Barbara, è naturale che tu non l'abbia mai visto, lo sai, è più raro di un pterodattilo". E lei: "Perché sei così turbato?" "Ti rendi conto che sono fuori di me? Mi sembra impossibile che questi due uomini riescano a stare sotto lo stesso tetto". L'ingenuità dello staff era davvero d'aiuto... Per farla breve, quando Clyfford Still venne a sapere che c'era Cage, con mia grande sorpresa disse che, beh, forse doveva assistere al concerto. Gli rammentai che doveva cenare con Bob Rowan. Bene, cenò con lui e poi decise di tornare al concerto. Non potevo crederci. Ci sedemmo in fondo alla sala, seri seri. Sai, quello è uno che ama i grandi pianisti come Sviatoslav Richter e Beethoven, mentre Cage stava suonando qualcosa che, voglio dire, sul programma c'era scritto *Zero Minutes, Zero-Zero Seconds*, uno dei suoi lavori più duri. Era l'epoca dell'*heavy contact-miking*. Cage prendeva un frullatore Waring, collegato a potentissimi amplificatori e mescolava carote, cetrioli e quant'altro. Era un inferno e Mr. Still ci stava seduto in mezzo, torvo come la morte. Era intervenuto un pubblico di appassionati che ascoltò devotamente fino alla fine. Poi la gola di Cage viene collegata agli amplificatori. Il secondo movimento era lui che si scolava quel frullato, era un rombante rumoreggiare gastroenterico... Bene, questo il tipo di serata, alla fine della quale Still non aveva detto una parola. Finalmente si alza e dice: "Non si disturbi, Mr. Hopps, lei dovrà restare con il compositore, i musicisti, - è così che li ha chiamati. - Troverò la strada da solo e chiamerò un taxi dal suo ufficio. È stato davvero interessante venire qui". Avevamo comunque passato parte della giornata insieme. Poi aggiunse: "La prego di fare i miei complimenti a Mr. Cage, anche se siamo reciprocamente impegnati nella distruzione della nostra estetica". Questa più o meno la frase che riferii a John, il quale disse: "Oh, Clyfford Still era qui?" E io: "Sì, e ti manda i suoi complimenti, anche se pensa che stiate distruggendo l'uno l'estetica dell'altro". "Davvero pensa questo?" chiese Cage. C'era una differenza incredibile tra quei due.

La politica culturale della California del Sud, i contrasti tra i membri del consiglio di amministrazione e un'errata campagna a favore della costruzione di un nuovo edificio contribuirono al disfacimento del Pasadena Art Museum.

Siamo arrivati al 1964-65, ed ecco, in parole povere, cosa ci troviamo davanti. Un consiglio d'amministrazione composto grosso modo di trenta persone. Factor, Weisman e Gifford Phillips - tutti del west side di Los Angeles, e con un impegno finanziario, culturale, sociale e filantropico che va ben oltre Pasadena - i quali non riuscivano a convincersi che spettava a loro farsi artefici del destino del museo. Spuntava sempre la solita domanda: "Cosa sarà veramente il L.A. County Museum of Art? Questo museo, insediato nel vecchio east side, riuscirà ad essere proprio il museo di arte moderna che vogliamo?" Lo era, e a loro piaceva venirci. Finirono per donare qualche pezzo e trovare un po' di soldi, ma nella sostanza si sentivano estranei.

Poi ci sono i tipi della vecchia, facoltosa Pasadena - quello che ne è rimasto - gente di San Marino e dintorni, tra i quali ci sono due sole persone colte e raffinate, realmente consapevoli dei problemi del museo, i suoi progetti, la sua arte: Bob Rowan e sua moglie.

Sospetti reciproci, sfiducia e disaffezione da parte delle tre persone (i consiglieri Harold Jurgensen, Eudora Moore e Rowan) che potenzialmente avevano l'autorevolezza per fare accadere qualcosa, e nessuno di loro disposto ad ammettere l'evidenza. Pensate alla storia recente. Solo le personalità più in vista del west side cittadino erano in grado di smuovere le cose.

Il finanziamento venne dai soci, una miserrima sovvenzione, meno di tre milioni di dollari, credo, in parte destinato al nuovo edificio. Per quanto se ne sa, i costi di costruzione non dovevano superare i nove, nove milioni e mezzo di dollari. Poi salirono a quindici, cifra in seguito assurdamente superata.

Mentre succedeva tutto ciò, il Pasadena Art Museum venne scelto per la Biennale di Sao Paulo [*Exhibition of the United States of America VIII*], e per tale ragione io stavo per assentarmi. Tra parentesi, ciò rientrava ancora nella grande abbondanza di mezzi degli anni Sessanta. In che modo fu scelto il mio museo? Com'è che successe? Diciamo che... eravamo in panchina e abbiamo rimpiazzato qualcuno. Negli Stati Uniti non c'è un ministro della cultura ... L'assurda consuetudine di questo paese di occuparsi di cultura a livello internazionale è una follia. Comunque, la situazione era questa: la United States Information Agency [USIA] si sarebbe occupata di... no, cominciamo dal principio. Richieste di partecipare ad ogni biennale all'estero, Venezia o Sao Paulo; la richiesta arriva al Dipartimento di Stato e da lì a un qualche Ufficio per gli Affari Culturali. Di solito erano politicanti, voglio dire, il peggio del peggio. La Divisione Affari Culturali del Dipartimento di Stato è una torbida palude di nullità. Questi poi avrebbero passato la richiesta alla United States Information Agency, sempre più coinvolta nel lavoro di promozione.

È di quell'epoca la terza delle mie mostre predilette: dopo Schwitters e Duchamp, quella di Cornell chiudeva ora il cerchio di ciò che avevo sempre avuto in mente. Cornell era l'osso più duro di tutti.

In linea di massima direi che per Los Angeles sia stato un male che la sua vita culturale fosse solo la pallida ombra dei grandi eventi della ben più influente industria dei media, e ciò proprio nel momento in cui avrebbe dovuto reggersi sulle proprie gambe.

Ora, a parte questo... come si può dire?... nella sua rinascita, perlomeno gli anni Cinquanta e Sessanta fino a... diciamo metà anni Settanta - nel 1974 era già tutto finito - abbiamo quasi venticinque anni in cui, credibilmente... fu il secondo centro urbano più importante d'America sia del suo tempo che del tempo a venire, per l'insieme di attività.

Quanto a ciò che sta avvenendo ora, si può dire che il MOCA sia la specifica filiazione di ciò che Arensberg voleva, ciò che il Pasadena fece proprio, e che noi adesso abbiamo.

Intervista realizzata da Joanne L. Ratner. La pubblicazione di questi estratti è stata autorizzata dall'Università della California (copyright 1990; tutti i diritti riservati).