

THE EY EXHIBITION

The World Goes Pop



Os limites do pop global e de suas exposições: uma crítica brasileira ao pop expandido

The limits of the global pop and its exhibitions: a Brazilian critique to the expanded pop

Ms. Alexandre Pedro de Medeiros

Como citar:

MEDEIROS, A.P. Os limites do pop global e de suas exposições: uma crítica brasileira ao pop expandido. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.51-65, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1304>>; DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1304>>.

Imagem: Obra de Ushio Shinohara, Doll Festival, 1966. Folder divulgação da exposição *The World Goes Pop*, Tate Modern, 17 de set. 2015 a 24 jan. 2016. Fonte: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/world-goes-pop>>.

Os limites do pop global e de suas exposições: uma crítica brasileira ao pop expandido

The limits of the global pop and its exhibitions: a Brazilian critique to the expanded pop

Ms. Alexandre Pedro de Medeiros*

Resumo

As exposições *International Pop* (Walker Art Center, Minneapolis, 2015-2016) e *The World Goes Pop* (Tate Modern, Londres, 2015-2016) reabriram a discussão sobre a arte pop e a apresentaram enquanto um fenômeno global. O viés de ambas as exposições esteve pautado em discussões levantadas pelas antropologia e história da arte das últimas duas décadas em torno da noção de arte global, a qual, segundo Hans Belting, estaria envolvida com a problematização e deslocamento do cânone modernista universalista baseado na noção de hegemonia artística. A partir disso, alguns museus, principalmente localizados nos Estados Unidos e no Reino Unido, vêm realizando mostras que intentam formular cânones expandidos movidos por uma espécie de obsessão pelo global. Assim, perguntamo-nos se o que vem sendo operado em algumas exposições não é uma “retórica do global”, no sentido de um uso dessa concepção como uma chave de aparência multiculturalista a fim de manter as dinâmicas de hegemonia artística, a qual seria reafirmada pelas megainstituições que detêm o poder discursivo de inserir a arte de “outros” em uma história da arte dita global. Este artigo analisa essa problemática a partir de um estudo de caso que considera essas exposições como núcleos irradiadores de questões teóricas, históricas e críticas relativas à produção artística brasileira dos anos 1960 que tem sido lida na chave da pop arte, principalmente àqueles trabalhos participantes das mostras.

Palavras-chave

Arte pop global; nova figuração brasileira; cânone; exposições; curadoria.

Abstract

The exhibitions *International Pop* (Walker Art Center, Minneapolis, 2015-2016) and *The World Goes Pop* (Tate Modern, London, 2015-2016) reopened the discussion about pop art and presented it as a global phenomenon. The bias of both exhibitions was based on discussions raised by anthropology and art history in the last two decades around the notion of global art, which, according to Hans Belting, would be involved in the problematization and displacement of the universalist modernist canon based on the notion of artistic hegemony. From this, some museums, mainly located in the United States and the United Kingdom, have been conducting shows that try to formulate expanded canons driven by a kind of obsession with the global. Thus, we wonder if what has been operated in some exhibitions would be a "rhetoric of the global", in the sense of using this conception as a multiculturalist looking key in order to maintain the dynamics of artistic hegemony, which would be reaffirmed by the megainstitutions that holds the discursive power to insert the art of "others" in a history of the so-called global art. This article analyzes this problem from a case study that considers these expositions as radiating nuclei of theoretical, historical and critical questions related to the Brazilian artistic production of the 1960s that has been read in the key of pop art, especially to those works figuring in the exhibitions.

Keywords

Global pop art; Brazilian new figuration; canon; exhibitions; curatorship.

As exposições de arte têm atuado, especialmente nos últimos trinta anos, como o lugar por excelência de apresentação da arte, onde essa é sentida e apreendida, isto é, não apenas como evento no qual obras são dadas a ver ao público, mas como meio de comunicação de ideias sobre a arte, geralmente advindas de pesquisas em história da arte.

Tornou-se cada vez mais frequente pesquisas sobre exposições, que são realizadas por museólogos, sociólogos, economistas e também historiadores da arte a partir de diversas abordagens, quase sempre transdisciplinares, desses eventos, apontando para sua função e posição no mundo da arte. As exposições de arte se tornaram, enfática e sistematicamente nas últimas duas décadas, um problema de pesquisa para historiadores, o que resultou em uma extensa bibliografia disponível principalmente em línguas francesa e inglesa, mas ainda escassa em língua portuguesa.

No circuito da arte contemporânea concebida como uma rede de extensa interação, na qual é privilegiado o continente – os papéis e lugares de seus agentes –, no lugar de seus conteúdos intencionais (Cauquelin, 2005: 65-66), as exposições e seus curadores, que atualmente assumiram o papel do crítico, ocupam posição de destaque, pois constituem um dos lados do triângulo formado também pelos artistas e pelo mercado. Ou seja, analisar as exposições atualmente é fundamental para compreender o sistema de comunicação da arte a partir dos agenciamentos de seus curadores.

Nesta via, ressaltamos a série de publicações intitulada *Exhibition Histories* lançada em 2010 pelo centro de pesquisa Afterall, localizado na Central Saint Martins da University of the Arts London, que oferece análises críticas de exposições paradigmáticas de arte contemporânea¹. Dois volumes dessa série tratam da 3ª Bienal de Havana e de *Magiciens de la Terre*, apontadas pela crítica e pela historiografia da arte como as primeiras exposições verdadeiramente internacionais, das quais participaram artistas dos cinco continentes, e que estão na gênese da virada global da arte contemporânea. De modo geral, o que tem sido chamado de arte global não tem a ver com uma estética que possa ser considerada enquanto tal, mas com o fato de que a arte é um fenômeno global, criado, experimentado e compartilhado de maneiras específicas em cada local. Segundo a analogia proposta por Hans Belting, “a nova arte hoje é global, do mesmo modo que a rede mundial também é global. A internet é global no sentido de que ela é usada em todos os lugares, mas isso não significa que seja universal em conteúdo ou mensagem” (Belting, 2009: 40). Segundo essa concepção, a arte global estaria envolvida com a problematização e deslocamento do cânone modernista universalista baseado em uma noção de hegemonia artística. Ao mesmo tempo, perguntamo-nos se o que vem sendo operado em algumas exposições não é uma “retórica do global” (Belting, 2012: 27), no sentido de um uso da questão do global como uma chave de aparência multiculturalista a fim de manter as dinâmicas de hegemonia artística, a qual é reafirmada pelas megainstituições que “retêm o privilégio e a autoridade de tornar cognoscível e inteligível – e até mesmo ‘global’ – a arte de ‘outros’; nesse contexto, a produção do conhecimento se revela uma via unidirecional de apropriação e reafirmação do poder discursivo” (Cabañas, 2017: 123).

Recentemente, duas grandes exposições apresentaram uma revisão da arte pop, promovendo-a como fenômeno global. A primeira, *International Pop*, foi realizada pelo Walker Art Center, com curadoria de Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, e esteve aberta para visita no museu de Minneapolis (EUA)

de 11 de abril a 29 de agosto de 2015, em seguida viajou para o Dallas Museum of Art, onde ficou de 11 de outubro de 2015 a 17 de janeiro de 2016 e, por fim, para o Philadelphia Museum of Art, de 24 de fevereiro a 15 de maio de 2016. Já a segunda mostra, *The World Goes Pop*, foi organizada pela Tate Modern de Londres, tendo Jessica Morgan e Flavia Frigeri como curadoras, e pôde ser visitada de 17 de setembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016.

O mote das duas exposições foi introduzir ao público – estadunidense e britânico, fundamentalmente – a produção de artistas até então não incluídos no cânone da pop, do islandês Erró à argentina Delia Cancela, da austríaca Kiki Kogelnik ao brasileiro Antonio Dias, entre outros de mais de trinta nacionalidades, e propor diálogos com esse cânone a partir de uma experiência comum identificada com o “retorno” à figuração, sobretudo na pintura, a apropriação de imagens através do *readymade* visual, de técnicas e materiais dos meios de comunicação de massa e também de objetos da vida cotidiana (Alexander; Ryan, 2015: 78).

Assim, ambas as mostras podem ser compreendidas enquanto “exposições-pesquisa” no sentido atribuído pelo historiador da arte Yve-Alain Bois, “cujo objetivo é o de apresentar objetos por vezes inexplorados, conduzindo o espectador a uma aproximação de questões históricas da arte, mediante leituras diferenciadas do conteúdo exposto” (Bois, 2000: 48).

Examinaremos esses eventos enquanto espaços de circulação e de fabricação de discursos sobre a arte, isto é, como dispositivos de mediação, a qual, a partir das histórias das exposições pode ser compreendida como ocasião do contato entre a produção artística e o público. A partir disso, serão abordadas as configurações espaciais nas quais esse contato se dá, tendo em conta o discurso curatorial que o programa. Ambas as mostras de arte pop global intentaram considerar as especificidades locais de cada um dos trabalhos selecionados por seus curadores, mas em alguns momentos percebemos uma distância entre aquilo que elas queriam ser (tese curatorial) e aquilo que elas foram (experiência estética).

O pop expandido de *International Pop* e *The World Goes Pop*

Partindo dos textos dos curadores presentes nas paredes das mostras, na imprensa e nos catálogos, é possível inferir que *International Pop* e *The World Goes Pop* têm como ponto de partida algumas das considerações mais difundidas pela historiografia da arte pop desde meados dos anos 1960, quando estavam sendo publicadas as primeiras análises mais sistemáticas do fenômeno. Os livros *Pop Art* (1965), de John Rublowsky, ou seu homônimo de 1966 organizado por Lucy Lippard podem ser compreendidos como interpretações da arte pop a partir do vocabulário da arte moderna, ou seja, como movimento, escola ou estilo. Rublowsky esteve interessado principalmente em apresentar a “essência” da pop a partir da produção de cinco artistas que, na sua opinião, compartilhavam uma sensibilidade e um imaginário comuns relacionados a uma estética do banal (Rublowsky, 1965: 4), assim formulando – ou, ao menos, propagando – o que ficaria conhecido como o cânone pop (estadunidense): Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol e Tom Wesselmann. Já Lippard e os outros autores presentes no livro por ela organizado buscavam apontar que a pop foi elaborada diversamente a partir de suas diferentes cenas – a pop britânica, nova-iorquina, californiana, europeia ou canadense, como estipulam os cinco capítulos do volume –, mas que mantém uma certa unidade,

considerando-se que todos os artistas compartilhavam do interesse pela apropriação de imagens difundidas pelas mídias, fossem elas de ilustração publicitária, de histórias em quadrinhos ou das fotografias de celebridades publicadas em jornais e revistas (Lippard, 1976: 9-11), assim como pela utilização das técnicas de produção dessas imagens em um meio onde vigoram as regras da arte erudita, suspendendo as definições que opunham cultura de massa e cultura erudita (Lippard, 1976: 160).

Contudo, as exposições em questão retomaram essas ideias inaugurais da arte pop enquanto movimento com o objetivo de revisitar alguns lugares-comuns referentes a ela para então criticá-los. Assim, a estratégia curatorial dessas mostras, ao buscar estar afinada com o debate historiográfico e artístico mais recente relacionado à pop, visou não abordá-la na chave de movimento ou estilo, mas de um *ethos* compreendido enquanto uma sensibilidade, um comportamento e um imaginário comum aos artistas de meados da década de 1950 até o início da de 1970 que viviam em sociedades de consumo: pujantes, como os EUA, ou incipientes, como o Brasil; um *ethos* marcado por grandes mudanças artísticas, sociais e culturais que anunciavam o nascimento do mundo como o conhecemos atualmente (Alexander; Ryan, 2015: 6).

Além disso, outro ponto muito questionado pelos curadores em seus textos de introdução aos catálogos tem a ver com a interpretação canônica da pop como um fenômeno exclusivamente anglo-estadunidense. Neste sentido, diz Lucy Lippard que apesar da unidade estilística entre artistas ingleses, estadunidenses e europeus, a linguagem pop provém essencialmente da cultura dos Estados Unidos, de seus clichês (Lippard, 1976: 11). De modo similar, quase cinquenta anos depois, Hal Foster defende a pop como registro do subjetivo, ou, a partir da psicanálise lacaniana, do real como traumático, tipicamente estadunidense, que está relacionado não apenas às imagens de desastres apropriadas por Andy Warhol, “mas também em sua exacerbação mimética da cultura de massa calculada para manipular o sujeito” (Foster, 2012: 8).

Portanto, criticar essas posições seria fundamental para o êxito das exposições em seu escopo de descolonizar a pop e introduzir trabalhos de artistas de fora do eixo hegemônico EUA-Inglaterra, mas, ao mesmo tempo, isso conduz a um novo cânone, de um pop expandido. Ele surge de um olhar voltado para a heterogeneidade da pop, pois, segundo Jessica Morgan, não é possível falar em uma arte pop universal, mas de várias interações em escala global associadas a uma preocupação comum (Morgan; Frigeri, 2015: 16). No caso de *The World Goes Pop*, a seleção das obras, que não incluiu propositamente qualquer menção ao pop anglo-estadunidense canônico – apesar da participação de dois artistas que circulavam nesse meio, Joe Tilson e Marisol, além de Judy Chicago –, e a abordagem dessas, desde um pop político, evidenciam o discurso de suas curadoras, que seguiram rigorosamente um programa de revisão histórica da arte a fim de apresentar uma estética pop que, ao estar distribuída em sete salas temáticas (Introdução, Política Pop, Pop em Casa, Corpos Pop, Multidão Pop, Pop Popular e Consumindo Pop), duas individuais (Cornel Brudaşcu e Jana Želibská) e uma sala dedicada a dois artistas (Eulàlia Grau e Joe Tilson), mostra sua capacidade de ultrapassar fronteiras não só geográficas ao propor relações entre obras oriundas de vinte e nove países, mas também de gênero ao apresentar a produção de várias artistas mulheres.

Diferentemente, *International Pop* reuniu alguns dos exemplos mais conhecidos da pop britânica e estadunidense com trabalhos de artistas de 21 nacionalidades, os quais foram combinados de maneiras diversas nas três montagens da mostra. Assim, os curadores a estruturaram espacialmente em cinco eixos temáticos (Novos Realismos, Distribuição e Domesticidade, A Imagem Viaja, Amor e Desespero e Pop e Política) e cinco salas focadas cada uma na produção específica de um país (Grã-Bretanha, Brasil, Argentina, Alemanha e Japão). Dessa maneira, a curadoria propunha abordar os principais temas relacionados à estética pop através de relações entre obras (de tempo e espaço diferentes) e ao mesmo tempo possibilitar ao público que tomasse contato com trabalhos de artistas em geral desconhecidos levando em conta as especificidades nacionais. Logo, a mostra teria almejado apresentar as produções de Richard Hamilton, Jasper Johns, Andy Warhol ou Roy Lichtenstein como algo mais localizado e menos como modelos universais da pop.

Contudo, as expografias instaladas no Walker Art Center e no Philadelphia Museum of Art com salas de trânsito mais fluido traduziram de maneira mais efetiva o discurso curatorial, enquanto que no Dallas Museum of Art o *layout* concebido por seu curador apontava para uma significação diferente, às vezes até contrária, daquela pretendida por Darsie Alexander e Bartholomew Ryan. Ou seja, Gabriel Ritter, o curador de Dallas, organizou o espaço da mostra a partir de uma galeria central no formato de hexágono como um núcleo de onde partiam as outras linhas (salas), entre as quais o público poderia construir relações (Myers, 2016). O ponto problemático é que Ritter colocou a produção britânica exatamente nesse hexágono, assim estabelecendo uma relação de centro e periferia, de influência e de dependência com as outras galerias, o que contrariava a proposta de revisão do cânone pop. Além disso, em todas as suas três montagens, ao dispor muitas das obras seguindo o critério da nacionalidade de seus produtores, inclusive a de brasileiros, a exposição do Walker fez jus às especificidades de seus ambientes sócio-políticos, porém, isolando-as não favoreceu o embate entre elas, o qual deveria nos sugerir “a indispensabilidade e a inadequação das narrativas dominantes do Pop, tal como desenvolvidas no mundo Anglo-Americano” (Joselit, 2016).

Logo, essas exposições ofereceram soluções, com seus êxitos e equívocos particulares, para uma abordagem complexa da arte pop como fenômeno global. Expandir um cânone não significa apenas redescobrir o trabalho de alguns artistas com o objetivo de incluí-los em um “movimento” ou “estilo” localizável na história da arte – ou reuni-los sob a alcunha de um *ethos* –, mas passa pela revisão do próprio cânone, de sua configuração, questionando-o enquanto um valor fixo. Sendo assim, é sintomática a problematização levantada por Darsie Alexander e Bartholomew Ryan sobre a aplicação do termo pop para as obras exibidas em *International Pop* e, decorrente disso, a necessidade de reconsiderar tudo aquilo que em arte atende por esse nome: “se o que esses artistas estão fazendo é Pop, e pretendemos que sim, então é um Pop espaçoso, que deve permanecer uma definição mutável, não moldada e não resolvida” (Alexander; Ryan, 2015: 8).

Contudo, se há uma preocupação manifestada pelos curadores de ambas as mostras de não incorrer em uma homogeneização “popista”, o que efetivamente ocorreu no ambiente das exposições foi outra coisa, pois por mais que se tenha buscado apresentar os artistas respeitando seus contextos de produção específicos, esses acabavam sendo diluídos em conceitos guarda-chuva, como pop político, que sempre apontam para a pop. Por outro lado, podemos concordar com o historiador da arte David

Joselit quando, ao criticar o alicerce das exposições baseado principalmente nas semelhanças visuais entre as peças, acredita que elas não teriam convencido a maioria do público de que aqueles trabalhos estrangeiros² são realmente pop.

Então, chegamos à raiz do problema: se o que nos possibilitaria falar em um pop expandido, de acordo com os curadores de *International Pop* e de *The World Goes Pop*, é um *ethos* pop, que podemos considerar uma referência extra-artística, como justificar a seleção de trabalhos, especialmente a de artistas brasileiros? Ou ainda melhor, como se manifesta tal *ethos* na materialidade das obras?

Por uma crítica ao pseudomorfismo como estratégia das exposições de arte global

Em texto recentemente publicado, Kaira Cabañas nos mostrou como é um procedimento usual “a preferência pseudomórfica pela semelhança visual (...) em exposições que pretendem mostrar a arte contemporânea a partir de uma perspectiva global” (Cabañas, 2017: 121). A ideia de pseudomorfismo é retomada por Yve-Alain Bois a partir da definição dada por Erwin Panofsky, segundo a qual uma forma x pode morfológicamente ser análoga ou até idêntica a uma forma y, porém, não guardar nenhuma relação de caráter genético com ela. Assim, acreditamos que a noção de um *ethos* pop formulada pelos curadores das mostras que estamos analisando poderia induzir a uma seleção de obras pautada no pseudomorfismo, a qual em seguida precisaria ser justificada através do texto curatorial que, entre outras coisas, buscaria escamotear esse procedimento.

Nesse sentido, devemos analisar em que medida os critérios visuais de analogia formal orientaram essas curadorias de aspiração global, no sentido de compreender se elas teriam “suplanta[do] as diferenças possíveis de reconhecimento no nível dos materiais, das contingências contextuais e dos locais de produção” (Cabañas, 2017: 122). Ou ainda, se a ambição de conceder a uma certa produção artística brasileira o rótulo de pop “abre mão de um tipo de controle epistêmico (o cânone dos anos 60) sobre esta arte apenas para inscrevê-la noutro: a saber, numa história de arte formal e atemporal que se pretende contemporânea e global” (Cabañas, 2017: 123)?

Portanto, a questão é saber como, a partir de exposições nos EUA e na Inglaterra, se processou a abordagem das “outras” experiências relacionadas ao pop. Isto é, por que estes artistas e estas obras?³ A seleção teria sido mediada por um conjunto de elementos visuais característicos da pintura e da escultura pop canônicas⁴ ou teriam sido consideradas e destacadas as idiossincrasias da produção brasileira?

Além do mais, é evidente a operação de montagem desse pop expandido como apropriação de cânones locais relacionados à estética pop⁵. Percebe-se isso facilmente nos textos dos catálogos que tratam, por exemplo, da experiência brasileira. De modo geral, esses textos apresentam os trabalhos presentes nas mostras utilizando uma abordagem contextual, justificando a seleção realizada pelos curadores como exemplar das produções locais envolvidas com a pop. Em “Pop and Politics in Brazilian Art”, publicado no catálogo de *International Pop*, Claudia Calirman⁶ cita a exposição *Opinião 65*, realizada um ano após o golpe civil-militar de 31 de março de 1964 que destituiu o presidente João Goulart e instalou um regime militar, como marco para o reconhecimento de uma nova tendência em gestação na arte brasileira chamada Nova Figuração (Alexander; Ryan, 2015: 120). Assim, a autora entrará em uma

seara terminológica debatida vigorosamente pela crítica de arte dos anos 1960 e pela historiografia da arte brasileira sobre essa década.

As posições de dois críticos, atuantes no Rio de Janeiro, às vésperas e durante a IX Bienal de São Paulo encabeçam a insatisfação de grande parte dos artistas e dos críticos com a rápida importação do termo pop para caracterizar parte da produção brasileira relacionada à figuração. O primeiro, Mário Pedrosa, será um dos primeiros críticos (no Brasil e no mundo) a compreender a modificação do estatuto da obra de arte a partir da arte pop e a formular uma análise das condições históricas, relativas à sociedade de consumo e à “nostalgia do objeto”, que a motivaram. Nesse mesmo texto, “Crise do condicionamento artístico”, de 1966, apontou que esse novo estatuto teria nascido da dissolução da autonomia da obra artística, do deslocamento dessa no sentido de sua recepção, de seu consumo, o que o teria feito anunciar a superação dos parâmetros da arte moderna em direção a uma arte pós-moderna (Pedrosa, 2007: 87-92)⁷. Ademais, em dois textos de 1967, “Quinquilharia e Pop’Art” e “Do Pop americano ao sertanejo Dias” assinalará vigorosamente sua compreensão de que os fenômenos artísticos que têm nos EUA expoentes como Warhol, Lichtenstein e Wesselmann e que no Brasil conta com Antonio Dias e Rubens Gerchman não poderiam ser lidos na mesma chave. O fator determinante seria a marca de paródia, de comentário político e de crítica social que carregaria a produção dos artistas chamados por Pedrosa de “popistas do subdesenvolvimento” em oposição ao caráter *cool* e de celebração do banal encontrado na pop (Pedrosa, 1967: 1).

Outro crítico que se indispôs com o “colonialismo cultural” por trás da transposição da pop para a situação brasileira foi Frederico Moraes. Ao criticar em texto de 1967 a opinião emitida por Pierre Restany de que a vanguarda brasileira nos anos 1960 estava capenga, salienta que os artistas dessa geração, como Gerchman, Dias, Nelson Leirner e Marcello Nitsche, orientados pela vontade antropofágica que marca nossa cultura, “estão fazendo (...) é uma pop antropofágica, uma ‘pop pau Brasil’, não poparte mas popau” (Moraes, 1967: 3), a qual seria marcada por uma certa grossura, uma fatura mais proeminente se comparada àquela resultante da obsessão corretiva dos pintores pop estadunidenses, além de um temperamento *hot* no sentido político da arte participante.

Já em termos de historiografia, provavelmente a posição mais enfática nesse debate é a de Paulo Sergio Duarte, que expôs uma série de argumentos em favor de uma nova figuração brasileira e em detrimento de uma *pop art* brasileira. Para isso, o historiador da arte analisa a dimensão pública e política das obras de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman e Antonio Dias⁸ a fim de apontar as diferenças entre a nova figuração e a pop, enquadrada a partir de um cinismo, para, enfim, situá-los mais próximos da primeira do que da segunda (Duarte, 1998: 29-49).

Essa posição estaria mais próxima daquela do artista Waldemar Cordeiro que, em artigo publicado na revista *Habitat*, n. 77, de 1964, atento às novas configurações do campo artístico a níveis internacional e nacional, assumia uma “Nova Figuração” não representativa em termos convencionais ou simbólicos, mas como uma intencionalidade a partir de um realismo histórico construído na linguagem da arte contemporânea que apresentaria a realidade (Alvarado, 1978: 53). Isso nos alerta também para a necessidade de empreender uma análise comparativa, para além da pop, entre a *nouvelle figuration*, experiência francesa de “retorno” à figuração na pintura, como afirmação de uma terceira via em relação

à abstração e ao *nouveau réalisme*, que teve como representantes Alain Jacquet, Bernard Rancillac, Erró, entre outros⁹.

De fato, Calirman busca esmaecer as divergências entre a produção neofigurativa brasileira dos anos 1960 e a pop anglo-estadunidense citando que ambas exploraram temas urbanos, a apropriação de imagens da cultura de massa e “denunciaram o elitismo da “alta” arte enquanto abraçavam a banalidade da vida cotidiana” (Alexander; Ryan, 2015: 120). Ao empreender suas análises de trabalhos específicos focando em sua potência política, já comentados por críticos e historiadores da arte brasileiros pelo filtro da nova figuração, a autora acaba por reproduzir a interpretação corrente e ambivalente, devida especialmente ao já citado Paulo Sergio Duarte e também ao discurso curatorial da seminal exposição *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*, realizada em 2003, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa. Esta, por sua vez, foi assistente do historiador da arte e curador Walter Zanini na monumental *História Geral da Arte no Brasil*, na qual a pop é apresentada como uma arte sobre signos e sistemas de signos, que trabalha com material pré-codificado (histórias em quadrinhos, fotografias, logotipos), assim compreendida mais como uma forma de pesquisa do imaginário urbano no quadro das novas figurações do que como um movimento (Zanini, 1983: 728-757). Apesar disso, um dos pontos altos do texto [de Calirman] é a relação entre as telas de Andy Warhol exibidas na IX Bienal de São Paulo de 1967, certame paradigmático para os artistas brasileiros na época pois possibilitou o contato entre eles e a produção pop estadunidense, e a série de Antonio Manuel *Repressão outra vez – Eis o saldo*, ao mesmo tempo compreendendo a semelhança visual do material serigráfico e dotando as obras de Warhol de uma força política a partir de imagens perturbadoras (Alexander; Ryan, 2015: 128).

Quanto ao texto de Giulia Lamoni¹⁰, “Unfolding the ‘Present’: Some Notes on Brazilian ‘Pop’”, para o catálogo de *The World Goes Pop*, pode-se notar o uso do adjetivo pop de modo crítico, ou seja, são salientadas as especificidades dos trabalhos brasileiros e os termos surgidos nos anos 1960 que tentavam dar conta desses, como novo realismo ou realismo crítico. Nesse sentido, acreditamos ser oportuno aprofundar essa discussão em nossa pesquisa.

Em dezembro de 1965 inspirado na experiência carioca de Opinião 65, Waldemar Cordeiro em conjunto com os artistas-arquitetos Sérgio Ferro e Flávio Império, organizou em São Paulo, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a exposição Propostas 65. A mostra, que contou com 48 artistas atuantes no Brasil, pretendia “fazer um inventário do ‘realismo atual do Brasil’ não apenas por meio da apresentação de obras, mas também de sessões de debates com o público” (Couto, 2012: 74). Surgia, então, mais uma força, agora vinda de São Paulo, a engrossar o caldo em torno da discussão da vanguarda.

Deste debate surgiu o texto “Um novo realismo” de Mario Schenberg, físico e crítico de arte que muito contribuiu com o meio artístico ao manter forte contato com os artistas, no qual afirmava que com as exposições Opinião 65 e Propostas 65, assim como com a premiação de Wesley Duke Lee em Tóquio e de Antonio Dias e Roberto Magalhães em Paris, havia aparecido um novo realismo na arte brasileira. Schenberg pontua que o novo realismo na arte seria sintoma de um “novo humanismo [que] se caracterizar[ia] por uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico” (Schenberg, 1988:

185). Além disso, o artista no novo realismo prescinde do primor artesanal e dos materiais e técnicas nobres, tendo como repertório imagens banais que circulam nos meios populares e naqueles de comunicação de massa e trabalhando com a apropriação de objetos da vida cotidiana. Nessa via, Schenberg afirma que a experiência neorrealista brasileira está integrada ao movimento internacional homônimo, mas que guarda especificidades relacionadas às questões sócio-econômico-culturais, ao subdesenvolvimento e à conformação do povo brasileiro através de raízes europeias, africanas e indígenas. Por fim, assim como Pedrosa, Schenberg atestará a mudança de estatuto da obra de arte e seu deslocamento em direção a sua recepção, como uma arte que interage com a realidade, sobre o que então dirá: “o novo realismo é basicamente uma forma de arte participante. Portanto, sua influência desbordará do campo puramente artístico, e mesmo do cultural. Poderá tornar-se um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos” (*Idem*: 186).

A partir desse mote, é importante ressaltar o diálogo, mas também as idiossincrasias, do novo realismo elaborado por Mario Schenberg em comparação com a proposta francesa de um *nouveau réalisme* que, segundo definido pelo crítico Pierre Restany em 1960, estava interessado em pesquisar e propor novas maneiras perceptivas de abordar o real. Retomando a atitude dadaísta, o que lhes garantiria o apelido de neodadá, os novos realistas franceses, como Martial Raysse, Arman ou Raymond Hains, buscariam no *readymade* “o elemento de base de um novo repertório expressivo” (Restany, 1979: 146). Assim, segundo Restany, esses artistas, por estarem enredados em uma “realidade sociológica” pautada sócio, econômico e culturalmente no modelo estadunidense da sociedade de consumo, trariam para seus trabalhos através da apropriação do real elementos de resíduo e do caráter serial e maquinal dos objetos da vida cotidiana. Nesse sentido, a operação de apropriação que motivou artistas desde meados dos anos 1950 até início dos anos 1970 (para restringir àqueles participantes das exposições que estamos enfocando), aglomerados sob as mais diversas alcunhas: pop, novo realismo, nova figuração etc., é fundamental para a compreensão da ampla zona de abrangência do fenômeno da crise da representação nas artes visuais.

Contudo, se é possível dizer que há uma experiência compartilhada em torno de uma abordagem da realidade mundana, no plano das motivações, das fontes e dos modos como ela é realizada pelos artistas há especificidades que precisam ser destacadas. Por exemplo, em Schenberg notamos uma promoção do aumento da temperatura comunicacional da arte em prol de uma tomada de decisão política pelo artista¹¹, questão que aparece preterida em Restany, pois para o crítico francês a noção fundamental do realismo é sua integração ao real, não sua discussão, que poderia vir depois. Além disso, podemos afirmar, panoramicamente, que os novos realistas franceses trabalharam muito mais com/no tridimensional, com a apropriação de objetos e materiais, enquanto que no Brasil aqueles artistas que integrariam o novo realismo de Schenberg tinham uma abordagem mais pautada no bidimensional. Isso também poderia ser apontado também em relação ao pop estadunidense, onde a maioria dos artistas canônicos operava através do *readymade* visual.

É necessário ressaltar que Lamoni retoma (Morgan; Frigeri, 2015: 59) uma discussão levantada pela historiadora da arte Sônia Salzstein em um artigo de 2006 que, apesar de breve, já propunha uma revisão da relação brasileira com a arte pop. Diz Salzstein que é possível falar de uma experiência brasileira da pop,

ou que traga à tona a relevância de uma compreensão local para a compreensão da pop como um fenômeno internacional, em que local e global estão miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta. Em segundo lugar, cumpre questionar a cidadania euro-norte-americana que tacitamente se atribuiu ao fenômeno pop, como se o ponto de vista da *carência*, isto é, aquele que se constitui privilegiadamente a partir dos países periféricos (ou de experiências culturais periféricas, que podem inclusive formar-se nos 'centros') não fosse a outra face da moeda a dar sentido à modernidade afluyente dos países centrais. Aliás, é preciso dizer que um esforço sério de compreensão não deixará de notar que as experiências de fastio e acumulação que a arte pop pressupõe podem ser, também, conforme o ponto de vista, de falta e vacuidade, de sorte que, seja nos países centrais, seja nas regiões periféricas, tais experiências transitam livremente entre si, comutam-se mesmo uma na outra, acumulação e falta sendo, na verdade, nomes diferentes que se pode dar a um único e mesmo processo (Salzstein, 2006: 261).

Além disso, é destacada no texto a importância das exposições Opinião 65, Nova Objetividade Brasileira e IX Bienal de São Paulo para a formulação de uma vanguarda artística brasileira ligada ao paradigma neofigurativo¹², assim como as experiências de artistas em espaços públicos¹³.

Considerações finais

Desse modo, um aspecto fundamental a ser considerado se refere ao fato de que se foi possível analisar as exposições *International Pop* e *The World Goes Pop* como núcleos irradiadores de questões que retomam elementos relativos às formulações teóricas, à historiografia e à crítica de arte sobre a pop e especialmente, como procuramos delimitar acima, sobre a experiência artística brasileira relacionada a ela, todavia, não foi dada a devida importância a uma outra questão. Nesse sentido, essas mostras praticamente não levaram em conta a extrema relevância das exposições ocorridas em território brasileiro na década de 1960 como espaços de interlocução e comparação entre artistas e suas obras. Ou seja, faltou um exercício aprofundado de história das exposições no sentido de mapear a recepção da arte pop e de outras propostas relacionadas a ela, como *nouveau réalisme* e *nouvelle figuration*, entre os brasileiros, assim como das mostras que colocaram esses últimos em contato.

Por exemplo, sabemos da mostra realizada na Galeria Bonino, em 1963 no Rio de Janeiro, que reuniu quatro pintores argentinos da *otra figuración* – Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega e Luis Felipe Noé – e fascinou Gerchman, Dias, Carlos Vergara e Anna Maria Maiolino. Também no mesmo ano participaram da VII Bienal de São Paulo artistas ligados ao *nouveau réalisme* e à *nouvelle figuration*, o que chamou muito a atenção de Waldemar Cordeiro. No ano seguinte foi a vez da Galeria Relevo (Rio), de Ceres Franco e Jean Boghici, receber a exposição Nova Figuração da Escola de Paris, que introduziu a *nouvelle figuration* no meio carioca de modo tão enfático que nas lendárias mostras Opinião 65 e Opinião 66, ocorridas no MAM do Rio, participaram vários trabalhos de artistas dessa proposta ao lado daqueles da vanguarda brasileira. Ainda cabe mencionarmos a representação estadunidense na IX Bienal de São Paulo (1967), conhecida como a “bienal pop”, da qual participaram alguns dos nomes mais importantes da linhagem estadunidense da pop, possibilitando o primeiro contato direto com seus trabalhos a vários artistas latino-americanos.

A partir disso seria possível proceder a uma necessária arqueologia das exposições que propiciaram o diálogo dos artistas brasileiros com a produção compreendida, assim catalogada pela história da arte, sob o difuso termo de pop. Ademais, para entender *International Pop* e *The World Goes Pop* como dispositivos da arte global é preciso notar que elas estão enredadas em uma trama que compreende desde mostras que abordaram fenômenos artísticos em sua dimensão global, como *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, realizada no Queens Museum of Art de Nova York em 1999 e que depois viajou para o Walker Art Center, ou *Other Primary Structures*, realizada no Jewish Museum em 2014 como reencenação, buscando um diálogo global da exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, que, realizada no mesmo museu em 1966, introduziu o público à experiência que ficou conhecida como minimalismo, assim como de exposições retrospectivas de “pop local”, como a já citada *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*, e depois *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*, realizada em 2012 na Fundación Proa de Buenos Aires.

Contudo, caberia retomar a questão abordada por Hans Belting sobre a atuação de museus de arte contemporânea a partir do modelo convencional de museu, isto é, como vitrine da história da arte. Acontece que esse tipo específico de museu, como é o caso do Walker Art Center e da Tate Modern, lida com trabalhos recentes, às vezes muito recentes, os quais são legitimados ao participarem de mostras coletivas, ou, ainda mais complicado, canonizados para a história da arte ao integrarem seu acervo. Assim, tal especulação serve como termômetro a curadores, diretores artísticos de instituições culturais e ao mercado de arte, atualmente conectado muito simbioticamente aos museus (Belting, 2006: 164). Um exemplo disso tem sido a retomada de artistas até então esquecidos, mas que participaram das exposições de pop global, como Wanda Pimentel e Teresinha Soares, que tiveram mostras individuais dedicadas às suas produções realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand logo em seguida, ou ainda a valorização pelo mercado de arte brasileiro de trabalhos diretamente relacionados àqueles apresentados no exterior. Também não podemos deixar de citar o comodato da Coleção Roger Wright, que contém um grande número de obras de artistas brasileiros representantes das tendências neofigurativas dos anos 1960, recebido pela Pinacoteca de São Paulo em 2015 e que tem sido parcialmente exposta desde 2016 na exposição de longa duração *Vanguarda brasileira dos anos 1960*. Para frisar, citamos o caso excepcional da abertura de uma galeria em São Paulo, em 2017, por Houssein Jarouche, exclusivamente dedicada à arte pop e seus congêneres pseudomórficos.

Referências

ALEXANDER, Darsie; RYAN, Bartholomew. *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Catálogo de exposição, 11 abr.-29 ago. 2015, Walker Art Center, Minneapolis; 11 out. 2015-17 jan. 2016, Dallas Museum of Art; 18 fev.-15 mai. 2016, Philadelphia Museum of Art.

ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

_____. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 145-149.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The global art world: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p. 38-73.

_____. Contemporary art and the museum in the global age. *Disputatio – Philosophical Research Bulletin*, Salamanca, v. 1, n. 2, p. 16-30, dez. 2012. Disponível em: <<https://disputatio.eu/vols/vol1-no2/belting-contemp-art/>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

BOIS, Yve-Alain. L'exposition dans la pratique de l'historien d'art. *Art press*, Paris, n. 21, jan. 2000, p. 48-53. (Número spécial: Oublier l'exposition).

CABAÑAS, Kaira. O monolinguismo do global. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 119-134, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnpf/article/view/552>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rh/article/view/3798/2832>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FOSTER, Hal. *The first Pop age: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.

JAMESON, Fredric. "Fim da arte" ou "fim da história"? In: _____. *A virada cultural: reflexões*

sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 125-154.

JOSELIT, David. "International Pop" and "The World Goes Pop". *Artforum*, v. 54, n. 5, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.artforum.com/inprint/issue=201601&id=56702>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

LIPPARD, Lucy (Org.). *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.

LIVINGSTONE, Marco. *Pop art: a continuing history*. New York: Thames and Hudson, 2000.

MORAIS, Frederico. Colonialismo cultural. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1967. 2ª Seção, p. 3.

MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). *The world goes pop*. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London.

MYERS, Allison. International Pop. *caa.reviews* – a publication of the College Art Association. 20 out. 2016. Disponível em: <<http://www.caareviews.org/reviews/2835>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154-168.

OLIVEIRA, Líliliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1993, 320 f.

PEDROSA, Mário. Do Pop americano ao sertanejo Dias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 out. 1967. 4º Caderno, p. 1.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, 213f. Disponível em:

<acervodigital.ufpr.br/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 17 set. 2017.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RUBLOWSKY, John. *Pop art*. New York: Basic Books, 1965.

SALZSTEIN, Sônia. *Cultura pop: astúcia e inocência. Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível

em: <http://novosestudios.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip>. Acesso em: 17 abr. 2018.

SCHENBERG, Mario. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2.

Notas

* Doutorando e Mestre em História, na área de História da Arte, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: royquaker@gmail.com

¹ Nessa via, mas em um sentido mais amplo, abrangendo não só as exposições de arte contemporânea, podemos citar os livros de Bruce Altshuler *The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century* (1998), *Exhibitions that made art history: Salon to Biennial, 1863-1959* (2008) e *Biennials and Beyond, 1962-2002* (2013).

² Lembramos que as mostras foram realizadas nos EUA e na Inglaterra, berços da arte pop.

³ Participaram de *International Pop* os artistas brasileiros: Antônio Henrique Amaral (*Homenagem séc. XX/XXI*, 1967), Raymundo Colares (*Lateral de ônibus*, 1969), Waldemar Cordeiro (*Popcreto para um popcrítico*, 1964; *O Beijo*, 1967; *A Mulher que não é B.B.*, 1971), Antonio Dias (*Tudo!*, 1965; *O Meu Retrato*, 1966), Rubens Gerchman (*A família dividida – Vasco/Botafogo*, 1968), Nelson Leimer (*Adoração (Altar para Roberto Carlos)*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Kehm*, 1967), Antonio Manuel (*Repressão outra vez – Eis o Saldo*, 1968), Cildo Meireles (*Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970), Marcello Nitsche (*Aliança para o Progresso*, 1965; *Seta machucada*, 1968), Décio Noviello (*Sem título*, 1968), Hélio Oiticica (*Seja marginal, seja herói*, 1967), Wanda Pimentel (*Sem título – Série Envolvimento*, 1968; *Sem título – Série Envolvimento*, 1968), Claudio Tozzi (*Usa e Abusa*, 1966; *Central de Transmissão*, 1969; *A Subida do Foguete*, 1969), cf. Exhibition Checklist, in: ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 367-370 De *The World Goes Pop* participaram os artistas brasileiros: Raymundo Colares (*Sem Título*, 1969), Antonio Dias (*Acidente no Jogo*, 1964; *Nota sobre a morte imprevista*, 1965), Romanita Disconzi (*Totem da Interpretação*, 1969), Wesley Duke Lee (*O Trapézio ou Uma Confissão*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Glu Glu Glu*, 1966), Marcello Nitsche (*Eu quero você*, 1966; *Mata mosca*, 1967), Glauco Rodrigues (*Cântico dos Cânticos – Concha Shell – série Concha Shell*, 1967), Teresinha Soares (*Morra usando a legítima alpargata (Série Vietnã)*, 1968; *Morrem tantos homens e eu aqui tão só (Série Vietnã)*, 1968), Claudio Tozzi (*Multidão*, 1968), cf. (Morgan, Frigeri, op. cit.: 255-260).

⁴ A saber, “comentadores no passado muitas vezes procuraram estabelecer um conjunto rigoroso de condições pelas quais o trabalho de um artista se qualificaria para inclusão sob sua rubrica. No que diz respeito à pintura pop, isso geralmente envolve o uso de imagens existentes da cultura de massa já processadas em duas dimensões, de preferência emprestadas de publicidade, fotografia, histórias em quadrinhos e outras fontes de mídia de massa; uma ênfase no nivelamento e na apresentação frontal, características que na pintura representacional moderna tinham sido associadas em grande parte à arte ingênua (*naïve*); uma preferência associada (especialmente na pop estadunidense) pela composição centralizada e por áreas planas de cor não modulada e não misturada limitadas por bordas definidos (*hard edges*), ou por técnicas mecânicas e deliberadamente inexpressivas que implicam a remoção da mão do artista e sugerem os processos despersonalizados de produção em massa; uma decoração sem remorso; um mergulho em áreas de gosto popular e kitsch anteriormente considerados fora dos limites da arte; e uma concentração no conteúdo contemporâneo integral das fontes *readymade* que o artista utilizou. Critérios semelhantes poderiam ser aplicados à escultura, onde se poderia dizer que a literalidade e a factualidade envolvem a replicação em três dimensões de objetos familiares, idealmente por técnicas industriais, em vez de processos artísticos tradicionais envolvendo a invenção e manipulação de formas à mão” (Livingstone, 2000: 9).

⁵ Como veremos a seguir, essa relação, no caso brasileiro, ocorre de modo muito matizado.

⁶ Historiadora da arte, curadora e professora na City University of New York. Autora do livro *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (2012), que foi responsável por introduzir ao público acadêmico estadunidense o trabalho mais marcadamente político desses artistas entre 1968 e 1975.

⁷ É oportuno ressaltar a semelhança entre o diagnóstico de Pedrosa e aquele realizado mais recentemente por Fredric Jameson em torno da produção artística na gênese da pós-modernidade, nos anos 1960 e 1970. Esse processo foi identificado como um segundo “fim da arte”, retomando uma questão hegeliana, mas que naquele momento apontava para uma dissolução da arte na cultura e da

transformação da forma artística em forma-mercadoria. Ao primeiro “fim da arte”, propagado pelas vanguardas heroicas que teria culminado na estética do moderno como sublime, sucederia, para Jameson, um segundo “fim da arte”, o qual agenciou “o retorno da Beleza e do decorativo” (Jameson, 2006: 145).

⁸ Ao comentar seus próprios trabalhos, esses dois últimos artistas alegavam não estar fazendo arte pop, o que é, aliás, citado por Claudia Calirman.

⁹ Sobre isso, podemos retomar o comentário do crítico Jayme Maurício na ocasião da mostra *Cinco Pintores de Vanguarda*, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em maio de 1965, com obras de Maurício Nogueira Lima, Samuel Szpigel, Sérgio Ferro, Sílvio Oppenheim e Ubirajara Ribeiro, que questionava o rótulo de “grupo pop” atribuído a esses artistas, como adeptos da pop estadunidense, pois seriam melhor compreendidos como “figurativos que faziam crítica de caráter social através da pintura, utilizando materiais insólitos do cotidiano” (Alvarado, 1999: 63).

¹⁰ Historiadora da arte, curadora, professora auxiliar convidada na Universidade Nova de Lisboa e pesquisadora das relações entre arte contemporânea e feminismos, sobretudo na América Latina. Em 2014 recebeu bolsa de viagem e realizou pesquisa sobre arte brasileira dos anos 1960 no Museu de Arte Contemporânea da USP.

¹¹ As ideias de Mario Schenberg em torno de um novo realismo foram essenciais para o desenvolvimento da Nova Objetividade brasileira, termo pelo qual Hélio Oiticica buscou reunir as proposições da vanguarda na exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967. No texto do artista para o catálogo da mostra encontramos menções à importância da participação de Schenberg nos círculos artísticos, bem como a ideias que aparecem no texto sobre o novo realismo que se tornaram características da nova objetividade: arte participante e “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” (Oiticica, 2006: 154).

¹² O processo de construção e consolidação da vanguarda artística brasileira nos anos 1960 através das exposições foi discutido por Paulo Reis em sua tese de doutorado, cf. (Reis, 2005). A importância da IX Bienal de São Paulo para os artistas brasileiros próximos da pop foi analisada por Lílana Mendes de Oliveira em sua seminal dissertação de mestrado, cf. (Oliveira, 1993).

¹³ Sobre essa questão, lembramos a crítica de Aracy Amaral endereçada aos jovens artistas brasileiros participantes da IX Bienal de São Paulo, os quais estariam, segundo ela, renunciando a uma “realidade brasileira” em favor de um “american way of living”. Isso estaria explícito na importação do modelo da pop estadunidense e, por conseguinte, pela apropriação de signos urbanos de massa nas obras de Tozzi, Gerchman, Vergara, entre outros, que buscava aproximar o público das artes plásticas. Entretanto, para Amaral, a intenção desses artistas em propagar “a arte para todos ao alcance de todos” não a tornou arte pública (Amaral, 1998: 145-149).

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em julho de 2018.