

LILIANA HELITA TORRES MENDES DE OLIVEIRA

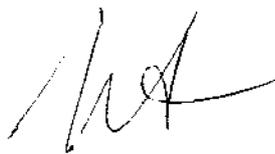
A POP ART ANALISADA ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES DOS ESTADOS UNIDOS  
E DO BRASIL NA IX BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, EM 1967.

---

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA  
AO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DO INSTI-  
TUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
- UNICAMP -

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE  
À REDAÇÃO FINAL DA  
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA E  
APROVADA PELA COMISSÃO  
JULGADORA EM 29/11/1993.

PROF. DR. NELSON ALFREDO AGUILAR  
ORIENTADOR



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

## AGRADECIMENTOS

- Agradeço profundamente ao Professor Doutor Nelson Alfredo Aguiar, pela orientação que me estimulou a trilhar caminhos próprios, oferecendo-me, porém, bússola (com observações pontuais e precisas) e mapa (com uma visão geral, ampliada). Ao final desse processo, cumpre-me ressaltar, com admiração, sua generosidade e alta qualidade intelectual e humana.

- Aos Professores Doutores Nelson Aguiar, Luiz Marques, Jorge Coli e Henri Maldiney, que na Pós-Graduação em História da Arte proporcionaram estimulante contato com diferentes pontos de vista sobre a Arte, abrindo perspectivas multifacetadas.

- Aos amigos Ana Maria Miranda de Carvalho, um apoio constante e irrestrito, Paulo Mugayar Kühl, Maria Stella T. Fernandes Dutra, Luiz Henrique Dutra, Roberto Pastana Teixeira Lima, Fátima Morethy Couto e Maria Eliza C. Pita, pela convivência fraternal, que suavizou dificuldades e dúvidas e intensificou as alegrias e descobertas. Sem esses amigos e colegas, que me proporcionaram momentos inesquecíveis, tudo teria sido infinitamente mais difícil.

- Aos Professores Doutores Celso Favaretto e Edgar Salvadori De Decca, pelas valiosas sugestões e críticas e afável participação no meu Exame de Qualificação.

- Aos artistas Claudio Tozzi e Mauricio Nogueira Lima, pela atenção e pelas informações.

- As Bibliotecas e Arquivos consultados (24 no total, em São Paulo, Campinas, Belo Horizonte e Nova York), mas de forma mais especial à Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP e ao Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, preciosos acervos onde concentrei importante parte das minhas pesquisas.

- Agradeço, de coração, à minha mãe, Helita Lacerda Torres Mendes de Oliveira, entre tantas coisas por acreditar tão fortemente em mim e pelo exemplo de inteligência e força de vontade, e ao meu pai, Alcibiades Mendes de Oliveira (in memoriam), por me revelar o mundo de maravilhas dos livros e da poesia.

\*

Agradeço a CAPES e à FAPESP pelas bolsas de estudo que possibilitaram integral dedicação a esta pesquisa.

## SUMARIO

- Introdução _____	1
- PARTE 1. A IX BIENAL DE SÃO PAULO _____	3
-1.1. Informações gerais sobre a IX Bienal de São Paulo _____	8
1.1.1. Contexto _____	8
1.1.2. <i>Áreas abrangidas e premiação</i> _____	11
-1.2. O pavilhão dos Estados Unidos: "Environment USA: 1957-1967/ Meio Natural USA: 1957-1967" _____	12
-1.3. A Representação Brasileira _____	16
1.3.1. <i>Inscrições, seleção e avaliação dos críticos</i> _____	16
- PARTE 2 - POP ART _____	20
-2.1. Liberando a obra de arte dos meios formais convencionais _____	20
2.1.1. <i>Inovações técnicas</i> _____	21
2.1.2. <i>O poder dos objetos comuns versus a aura estética tradicional</i> _____	23
2.1.3. <i>Presença do cotidiano</i> _____	24
2.1.4. <i>Uso da fotografia</i> _____	27
-2.2. O que é Pop Art? Opiniões dos artistas _____	31
2.2.1. <i>Configuração pluralista</i> _____	32
2.2.2. <i>Principais artistas</i> _____	36
2.2.3. <i>A denominação</i> _____	39
2.2.4. <i>Localização e irradiação</i> _____	40
-2.3. Artistas brasileiros ligados à Pop Art _____	42
<i>Roberto Magalhães</i> _____	43
<i>José Roberto Aguiar</i> _____	43
<i>Raimundo Collares</i> _____	44
<i>Geraldo de Barros</i> _____	44
<i>Sérgio Ferro</i> _____	45
<i>Glauco Rodrigues</i> _____	46
-2.4. A Pop Art e seus antecedentes imediatos _____	47
2.4.1. <i>Primórdios: os meios de comunicação como fonte de uma nova percepção visual e o Independent Group na Inglaterra</i> _____	47
2.4.2. <i>Pop Art inglesa e Pop Art americana: ligações e diferenciações</i> _____	49

-2.5. Primórdios da Pop Art no Brasil - Pontos de irradiação:	
Wesley Duke Lee, Grupo Rex, Nelson Leirner e Grupo dos Artistas/Arquitetos _____	52
Wesley Duke Lee _____	52
Grupo Rex _____	55
Nelson Leirner _____	56
Grupo dos Artistas/Arquitetos _____	57
-2.6. Jasper Johns e Robert Rauschenberg: atuando no espaço entre a arte e a vida _____	58
2.6.1. Combine-paintings: no limite entre pintura e escultura, no espaço entre arte e vida _____	58
2.6.2. Jasper Johns - o impacto do objeto familiar _____	61
2.6.3. Jasper Johns e Robert Rauschenberg e a linguagem da Pop Art _____	64
2.6.4. Análise das obras de Robert Rauschenberg apresentadas na IX Bienal de São Paulo _____	65
2.6.5. Análise das obras de Jasper Johns apresentadas na IX Bienal de São Paulo _____	71
-2.7. Nova leitura dos Ready Mades _____	75
-2.8. Pop Art e contexto sócio-cultural _____	79
2.8.1. Urbanização e industrialização, pré-requisitos da Pop Art _____	79
2.8.2. Imagem positiva da sociedade americana _____	80
2.8.3. Capitalismo e "Cultura Pop" _____	81
-2.9. Pop Art e Cultura Urbana _____	84
2.9.1. Pop Art e produção cultural de massa _____	84
-2.10. Brasil - industrialização e urbanização _____	87
-2.11. A imagem familiar na figuração pós-abstração _____	89
2.11.1. Imagens de segundo grau _____	92
2.11.2. A imagem emblemática e o visual mecânico _____	95
2.11.3. Relações simplificadas entre cor e forma _____	96
2.11.4. Pontos em comum com a arte abstrata e outras tendências dos anos 60 _____	99
2.11.5. Diferenciação entre Pop Art, folclore e arte popular _____	101
-2.12. Atitude Pop - uma sensibilidade contemporânea _____	104
2.12.1. Um pacto com o estilo de vida urbano _____	104
2.12.2. Amostras da realidade _____	105
2.12.3. Ambigüidades e desafios _____	108
2.12.4. Registros de crises, notas de melancolia _____	110
2.12.5. Estratégias de difusão e de construção de imagem _____	

<i>pública</i> _____	111
2.12.6. <i>Nova atitude diante da obra e da criação</i> _____	115
-2.13. <i>Artistas do núcleo central da Pop Art - Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, James Rosenquist: análise das obras apresentadas na IX Bienal de São Paulo</i> _____	117
<i>Andy Warhol</i> _____	117
<i>Roy Lichtenstein</i> _____	124
<i>Tom Wesselmann</i> _____	129
<i>Claes Oldenburg</i> _____	132
<i>James Rosenquist</i> _____	136
-2.14. <i>Artistas paralelos à Pop Art, participantes da IX Bienal de São Paulo: George Segal, Wayne Thiebaud, Allan D'Arcangelo, Robert Indiana, Richard Lindner, Edward Ruscha, Gerald Laing, James Gill, Sante Graziani e Paul Harris - análise de obras</i> _____	141
<i>George Segal</i> _____	141
<i>Wayne Thiebaud</i> _____	147
<i>Allan D'Arcangelo</i> _____	150
<i>Robert Indiana</i> _____	152
<i>Richard Lindner</i> _____	156
<i>Edward Ruscha</i> _____	157
<i>Gerald Laing</i> _____	158
<i>James Gill</i> _____	160
<i>Sante Graziani</i> _____	161
<i>Paul Harris</i> _____	162
-2.15. <i>Pos-Pop na mostra "Environment USA 1957-1967 - Fotorrealismo</i> _____	165
2.15.1. <i>Malcolm Morley, Llyn Foulkes, Joe Raffaele e Lowell Nesbitt - obras apresentadas na IX Bienal de São Paulo</i> _____	167
<i>Malcolm Morley</i> _____	167
<i>Llyn Foulkes</i> _____	168
<i>Joe Raffaele</i> _____	169
<i>Lowell Nesbitt</i> _____	169
- <b>PARTE 3. REFLEXOS DA POP ART NO BRASIL</b> _____	171
-3.1. <i>Confluência de vertentes figurativas</i> _____	171
3.1.1. <i>Transição para a figura sem ruptura com a abstração da vanguarda anterior</i> _____	174
3.1.2. <i>Volta à figuracão</i> _____	177
3.1.3. <i>Contato com a realidade e participação</i> _____	178
<i>Efiste Putzolu</i> _____	181
<i>Quissak Jr.</i> _____	181
3.1.4. <i>Comunicação com o público / obra participante</i> _____	182
3.1.5. <i>Modismo</i> _____	185
3.1.6. <i>Materiais precários</i> _____	189
3.1.7. <i>Pesquisa de signos</i> _____	191

Waldemar Cordeiro e os Popretos _____	192
Pedro Escosteguy _____	194
-3.2.Variações em torno da Pop Art _____	196
Maria Helena Chartuni _____	196
Leila _____	196
Amarilis Rodrigues _____	196
Ruben Rey _____	197
Teresa Nazar _____	197
Regina Vater _____	198
3.2.1.Radicalizando a pesquisa da linguagem plástica _____	199
3.2.2.Aproximação entre arte e cultura popular _____	200
Antônio Henrique Amaral _____	202
João Parisi Filho _____	204
Anna Maria Maiolino _____	204
3.2.3.Mitos e comportamentos urbanos _____	205
Vera Ilce _____	206
Carlos Vergara _____	207
Carlos Zilio _____	208
Maria do Carmo Secco _____	208
Sergio Berber _____	209
3.2.4.Antonio Dias e Rubens Gerchman _____	210
Antonio Dias _____	211
Rubens Gerchman _____	213
-3.3.Artistas brasileiros mais diretamente ligados à Pop Art, participantes da IX Bienal de São Paulo: Claudio Tozzi, Maurício Nogueira Lima, Samuel Szpiegel, Luiz Gonzaga e Marcelo Nitsche - Análise de obras apresentadas _____	221
Claudio Tozzi _____	221
Maurício Nogueira Lima _____	226
Samuel Szpiegel _____	228
Luiz Gonzaga _____	229
Marcelo Nitsche _____	231
- Conclusão _____	235
- PARTE 4. CRONOLOGIA, LISTA DE ILUSTRAÇÕES E BIBLIOGRAFIA _____	238
- CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS EVENTOS RELACIONADOS AO TEMA EM ESTUDO _____	238
- LISTA DE ILUSTRAÇÕES _____	246
- BIBLIOGRAFIA _____	251
1. Livros _____	251
2. Catálogos _____	259
3. Periódicos: Revistas e Jornais _____	263
4. Documentação em Áudio _____	276

# A POP ART ANALISADA ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES DOS ESTADOS UNIDOS E DO BRASIL NA IX BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, EM 1967.

## *Introdução*

A Sala dos Estados Unidos na IX Bienal de São Paulo, em 1967, ofereceu uma oportunidade privilegiada para o exame da Pop Art, uma vez que abrangeu a fase Pré-Pop Art, com obras de Jasper Johns e Robert Rauschenberg; apresentou momentos culminantes da Pop Art, com algumas das suas obras mais expressivas, e mostrou trabalhos que pertencem ao período Pós-Pop Art, como o Hiperrealismo. Este é o tema central desta pesquisa, sendo que manifestações sob influência direta da Pop Art apresentadas em outras salas, como as da França, Itália e Grã-Bretanha, não serão abordadas. A representação brasileira, que na proposta inicial do trabalho seria restritamente analisada, ao longo da pesquisa conquistou um espaço bem maior do que o originalmente planejado. A Bienal de 1967 incorporou uma etapa rica e vibrante da arte brasileira, que a imediatividade da feitura e a precariedade das obras nem sempre revelam quando vistas hoje. São obras que precisam ser avaliadas dentro de um contexto e este foi o desafio - e simultaneamente um atrativo - que me guiou na parte referente ao Brasil.

Na pesquisa sobre a Pop Art em si pude contar com extensa bibliografia (a partir de consultas a inúmeras bibliotecas e de aquisições, inclusive em Washington e Nova York), e se isso

demandou tempo, atrasando a cronologia estabelecida, deu-me condições para avançar com segurança e aprofundar o trabalho.

A pesquisa dos reflexos da Pop Art no Brasil foi árdua, pulverizada em consultas a centenas de recortes de jornais e revistas, seguindo pistas que nem sempre levaram a resultados concretos. O mais difícil foi obter registros iconográficos, pois há vinte e seis anos atrás a fotografia era um recurso caro e praticamente restrito ao preto e branco. Várias obras apresentadas pelos artistas norte-americanos na Bienal de 1967 são clássicos da Pop Art e estão reproduzidas em livros e catálogos, mas os trabalhos dos brasileiros tiveram registro mínimo e isso limitou minhas condições de análise.

A Pop Art é aqui considerada como um fenômeno norte-americano com irradiação internacional. A abordagem foi em parte construída a partir do "ímpeto contemporâneo"<sup>1</sup> que moveu a Pop Art, e nesse sentido foi importante levantar aspectos relativos ao contexto sócio-cultural da época. Só assim se explica que artistas com praticamente nenhum contato entre si tenham apresentado em determinado momento obras com características comuns que estabeleciam uma imediata ligação entre eles, mesmo mantendo marcadas diferenças individuais. A veloz assimilação dessas características em países diferentes, passando por "climatizações" surpreendentes, também teve como excipiente o avanço da sociedade de consumo e dos meios de comunicação, que estabeleceram novos estilos de vida e de mentalidade.

---

<sup>1</sup>LIPPARD.L., *Pop Art*, pág.13.

A pesquisa se concentrou nas influências mais próximas e nos predecessores imediatos da Pop Art, salientando sua localização no ambiente dos anos 60, para evitar o que poderia se tornar uma digressão meramente historicista, mas também para ater a pesquisa ao seu ponto central, que é a IX Bienal. Para levantar possíveis "protótipos" e antecedentes da Pop Art, poderia ser seguida uma linha de figuração que teria início em Courbet, por exemplo, mas basicamente incluiria Matisse, Kurt Schwitters, Picasso, Dubuffet, Léger, e, nos Estados Unidos, Charles Demuth, Stuart Davis, Gerald Murphy e os *Precisionists* em geral. Mas existem nuances nas figurações que não podem ser desconsideradas. Em Stuart Davis, por exemplo, há elementos plásticos e temáticos que trazem a Pop Art à lembrança de modo instantâneo, porém em termos conceituais estão totalmente distantes e pertencem a uma outra vertente.

A genealogia da Pop Art, seguindo uma linha de homologias, mais do que histórica, em traços gerais incluiria influências díspares, como os Precisionistas; Duchamp; Willem de Kooning, que abriu espaço para a figura no Expressionismo Abstrato, utilizando inclusive recortes de anúncios; os pintores da Post-Painterly Abstraction/ Hard Edge (que substituíram a pincelada emocional do Expressionismo Abstrato pela superfície planejada, com áreas definidas para a aplicação da cor, chapada e em tons fortes); o músico John Cage; o criador dos Happenings, Allan Kaprow; e, em etapa imediatamente anterior, Robert Rauschenberg e Jasper Johns. A contrapartida europeia à Pop Art ocorre através do Nouveau Réalisme e da Nouvelle Figuration - contudo não há influência sobre a Pop Art americana, mas sim, como fecundação híbrida, sobre a arte de vanguarda brasileira da década de 60.

Na pesquisa foram enfocados como antecedentes o movimento do Independent Group, na Inglaterra; a influência de Duchamp, tratada a partir do *ready made* e do desafio que significou; e os predecessores imediatos, Rauschenberg e Johns, que tiveram participação de grande destaque na IX Bienal de São Paulo.

A minha preocupação, ao estruturar esta pesquisa, foi de cuidar para que as obras, os trabalhos dos artistas, não fossem subjugados por uma apresentação excessivamente voltada para os críticos e historiadores da arte, o que é uma tentação numa dissertação como esta, ainda mais quando o registro iconográfico é precário. Por este motivo as análises das obras mereceram de minha parte um cuidado especial.

Obras mais significativas tiveram análises aprofundadas. Algumas, como as ligadas ao Hiperrealismo, ou aquelas onde as características mais essenciais da Pop Art estão diluídas, foram comentadas com maior brevidade. Uma CRONOLOGIA, no final da dissertação, relaciona as principais exposições e acontecimentos correlatos referentes ao tema em estudo naquele momento, e demonstra, fatualmente, a velocidade da ascensão e consagração da Pop Art, oferecendo ainda um apoio para a avaliação do momento artístico no Brasil.

Os comentários que o Professor Flávio Motta fez de algumas das obras expostas na IX Bienal foram aqui reproduzidos por serem as análises mais elaboradas de obras ligadas à Pop Art escritas no momento mesmo da realização da Bienal. Entretanto suas observações abrangem apenas obras estrangeiras e, dos artistas Pop norte-americanos mais significativos, enfoca somente Claes

Oldenburg, deixando de lado Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann e James Rosenquist. O texto é interessante por expressar o impacto provocado pela Pop Art ao desafiar "preocupações humanísticas", privilegiando o que, de certa forma, críticos e historiadores da arte ligados à expectativa da instauração de um novo humanismo percebiam como "constantes restrições e ameaças refletidas na coisificação do homem".<sup>2</sup> As análises de Flávio Motta abordam a temática da Pop Art como um sintoma da alienação do homem diante de uma civilização consumista, onde a visão de mundo é condicionada pelo comportamento das pessoas diante dos produtos que consomem. A questão estética tem, para ele, implicações éticas, filosóficas e existenciais, numa linha analítica semelhante à que Sérgio Ferro segue, embora este seja mais ideológico, numa "angulação de esquerda sócio-cultural existencial"<sup>3</sup>, ou, nas palavras de Mário Schenberg, "de tendência existencialista social"<sup>4</sup>. A observação aguda das características formais da Pop Art e das possibilidades que ela abre, alterna, em Sérgio Ferro, com a percepção atormentada das dificuldades implícitas na conjuntura política e social do Brasil: "colônia sempre, apropriamo-nos das formas em uso nas várias metrópoles - o barroco português, o modernismo inglês e francês e, agora, a *massculture* americana".<sup>5</sup> Embora aponte as

---

<sup>2</sup>MOTTA, F., *Arte Cinética e Pop Art*, final.

<sup>3</sup>PECCININI DE ALVARADO, D.V.M., tese *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade*, pág.9.

<sup>4</sup>SCHENBERG, M., "Cinco Arquitetos Pintores", in *Pensando a Arte*.

<sup>5</sup>FERRO, S., "Os limites da denúncia", *Rex Time* n°4, mar/1967, reproduzido em *Arte em Revista* n°1, jan/mar.1979.

ambigüidades da Pop Art, até com certa virulência crítica, Sérgio Ferro reconhece que "a Pop Art, a partir de 1964, influenciou inúmeros pintores brasileiros. As suas conquistas formais e semânticas, a sua exuberância técnica foram absorvidas e adaptadas às nossas condições e necessidades; o seu vigor crítico ampliado apóia as tendências mais fecundas do nosso pensamento."<sup>6</sup>

Em relação a uma "Pop Art brasileira", seria mais adequado considerar que o que ocorreu aqui foi uma derivação Pós-Pop Art, sem contudo negar-se sua força de influência em determinado momento, basicamente o período de 1963 a 1968, quando há uma concentração de obras, bem como de textos, críticas e reportagens que sinalizam o interesse pela tendência.

A IX Bienal foi um marco dentro dessa curiosidade carregada de atração, apresentando não só os artistas Pop originais norte-americanos como também versões européias e, numa enchente de obras híbridas, a interpretação brasileira de uma tendência da qual as referências eram recolhidas através de revistas de arte ou, no caso dos cariocas, de segunda mão, através da Nova Figuração francesa.

Não se tratava, porém, apenas de um mimetismo que a desatenção pela cultura nacional sempre fez proliferar: a própria transformação social, tanto em processo quanto latente - ou mesmo dentro da expectativa ideológica de mudança - exigia formas artísticas menos convencionais, inovadoras e que trouxessem em si indicativos de contemporaneidade. E essas informações, estímulos e atualização, a IX Bienal conseguiu proporcionar aos artistas e ao

---

<sup>6</sup> FERRO, S., "Ambigüidade da Pop Art: o "Buffalo II" de Rauschenberg, GAM n.º 3, fevereiro de 1967, pág.17.

público, atingindo um nível de participação e discussão, em termos de obras, de crítica e de público, que a tornaram inesquecível para quem dela participou e marcante na história das Bienais Internacionais de São Paulo.

## 1. A IX BIENAL DE SÃO PAULO.

---

### - 1.1. INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A IX BIENAL DE SÃO PAULO.

#### - 1.1.1. Contexto.

Realizada de 22 de setembro de 1967 a 8 de janeiro de 1968, a IX Bienal pode ser considerada o parêntese final de uma importante etapa, com início na exposição Opinião 65, do movimento artístico de vanguarda no Brasil<sup>1</sup>. Uma das mais marcantes da história das Bienais Internacionais de São Paulo, frequentemente citada em depoimentos de artistas, esta foi também a última edição com prestígio, grande participação e apelo de público, antes do período de decadência da mostra, que se estenderia até o final dos anos 70. Logo após a IX Bienal começa o esvaziamento das manifestações da vanguarda brasileira, em consequência da situação política. Isto iria interferir fortemente na Bienal de São Paulo, que, de resto, já sofria efeitos de grandes mudanças estruturais no campo da arte, às quais também a Bienal de Veneza não ficou imune.

Dois acontecimentos políticos de extrema relevância e impacto ocorreram pouco tempo depois da IX Bienal: "Maio de 1968" na França, e, no Brasil, a decretação do Ato Institucional nº5 (AI-5)

---

<sup>1</sup>Essa etapa refletia tendências internacionais e estaria dentro do ciclo que Mário PEDROSA (*Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, pág.205) descreveu como "não mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pelo *Pop Art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de "arte pós-moderna".

em 13 de dezembro de 1968, conferindo poderes totais e absolutos ao Governo, que entre outras medidas suspendeu a garantia do *habeas corpus* e colocou o Congresso Nacional, Assembléias Legislativas e Câmaras de Vereadores em recesso, estabelecendo total controle sobre a sociedade civil . O contexto interno repressivo, em contraste com a efervescência política na Europa, impeliu grande número de pessoas ligadas à produção cultural ao exílio, voluntário ou não, provocando abrupto corte no processo de consolidação de uma vanguarda que vinha atuando em todas as áreas da cultura brasileira.

Com a agudização da censura e da repressão surgiu a proposta, bem sucedida, de boicote internacional à X Bienal, liderado por Rufino Tamayo, Jorge Glusberg e Roberto Da Matta. A participação em 1967 de 61 países diminuiu em 1969 para 54 países<sup>2</sup>, com ausências de peso, como a dos Estados Unidos, e um esvaziamento geral nas delegações mais importantes.

Mas a crise se dava também em outros níveis, pois a estrutura das grandes mostras internacionais estava sendo abalada pelas profundas modificações artísticas ocorridas ao longo da década. No caso da Bienal de São Paulo, a situação política provocou uma violenta fratura no importante processo de formação, informação e abertura internacional que as Bienais desempenhavam desde 1951. Essa situação somente seria superada a partir do final dos anos setenta.

---

<sup>2</sup>O número de países participantes era dado relevante, por ser indicativo do prestígio e das tendências da Bienal. A revista GAM n° 8 (Jornal Suplemento) registrava na IX Bienal uma participação européia e continental de 74%, sendo os restantes 26% de países da Ásia, África e Oceania. A GAM destacava o aumento de países do Terceiro Mundo, lembrando que "nas primeiras Bienais a Europa e América chegaram a totalizar mais de 90% dos presentes."

A década de 60 tinha começado com a consagração do abstracionismo informal na VI Bienal, em 1961. Mas em 1967 o panorama artístico era bem diferente, como notou Mário Pedrosa, ao afirmar que a IX Bienal "foi aquela em que as inovações radicais que começaram a acontecer a partir da VI, ou a primeira da década de 60, tiveram sua plena expansão".<sup>3</sup> Mário Barata testemunhou o impacto da Pop Art: "Se as bienais de 1959 e 1961 marcavam o apogeu do "informal", a de 1967 indica uma predominância indiscutível da Pop Art com sua linguagem e sua presença marcantes, a levantarem uma ou outra dúvida entre alguns "habitués" de exposição, mas a carrearem a simpatia e o entusiasmo da maioria, sobretudo dos jovens".<sup>4</sup>

Além disso, a Bienal de 1967 realizou-se num período de grande vigor da cultura brasileira e das artes plásticas em particular<sup>5</sup>, ou, nas palavras de Mário Schenberg, "num momento de extraordinária atividade e profunda renovação da arte brasileira, marcado por uma explosão de vitalidade criadora."<sup>6</sup> Mário Pedrosa observou na Bienal de 1967 "uma característica fundamental, uma espécie de anarquia geral, a marca de uma transição". "Há agora", escreveu ele, "uma abertura enorme, no campo das artes, para tudo

---

<sup>3</sup>PEDROSA, M. "A Bienal de Cá para Lá", in Ferreira GULLAR (Coord.), *Arte Brasileira Hoje*, pág.54.

<sup>4</sup>BARATA, M., "IX Bienal: Essência Humana, GAM 9/10, 1967, págs.12/13.

<sup>5</sup>O artista José Roberto Aguilar, em depoimento a *Artes*: (n°61, 1986, pág.42), enfatizou que "nos anos 60 houve uma abertura muito grande nas artes plásticas. Foram muito fortes as Bienais, os eventos, tudo. Coisas que nos anos 70 desapareceram. (...) nos anos 60 irrompeu essa pujança pictórica, plástica, sensual e praticamente toda pintura tinha conotação cultural de diálogo(...)."

<sup>6</sup>SCHENBERG, M., "A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo", *Correio da Manhã*, 4° Caderno, 17/9/1967.

quanto seja manifestação de expressão técnica, expressão social, uma série de usos e meios que não eram admissíveis até há bem pouco tempo".<sup>7</sup> Olney Krüse considerou a nona edição como a "mais viva e explosiva Bienal de São Paulo daquela década"<sup>8</sup>, opinião semelhante à do "Roteiro Popop", guia da Bienal publicado pelo Jornal da Tarde de 22/9/1967: "Jovem no espírito e intenções, a IX Bienal é a mais vanguardista das que já foram realizadas em São Paulo. Ela valorizou as pesquisas de arte, e por isso vai dar mais discussão do que já deu".

- 1.1.2. *Áreas abrangidas e premiação.*

A IX Bienal abrangia Artes Plásticas, Arquitetura, Fotografia, Cinema e, paralelamente, Ciência e Tecnologia na I Bienal de Ciência e Humanismo.

No total, os artistas dos 61 países participantes apresentaram 4.132 obras. Abandonou-se a distinção entre artistas nacionais e estrangeiros na premiação, bem como a divisão por categoria (pintura, escultura, etc). O Grande Prêmio Itamaraty, no valor de US\$10 mil, foi concedido a Richard Smith (Grã Bretanha), pelo conjunto de obras onde desenvolvia uma pintura abstrata derivada do *Color Field* partindo da Pop Art e do *shaped canvas*. Os dez Prêmios Bienal de São Paulo distinguiram Flávio de Carvalho (Brasil), Jasper Johns (Estados Unidos), Cesar (França - recusou o prêmio porque esperava receber a premiação máxima), Fumiaki Fukita (Japão), David Lamelas (Argentina), Carlos Cruz Diez (Venezuela),

---

<sup>7</sup>Revista GAM 9/10, 1967, pág.61, "Bienal- GAM promove o debate".

<sup>8</sup>KRÜSE, O., "Claudio Tozzi, um retrato do Chico Buarque das artes visuais", Jornal da Tarde, 16/2/1980.

U.S.A."), explicando que "os níveis do ambiente representados nesta mostra são físicos, sociais e temporais, e seu foco é a década de 60. O tema pressupõe não só a aparência corriqueira das coisas e a situação psicossocial, mas também um fator antes de importância menor, mas agora dominante: os meios de comunicação de massa.(...) entre o mundo e a obra estão os estereótipos - achatados pela câmera ou pelos processos de impressão - gerados pela "mídia"."<sup>9</sup>

De comum entre os artistas havia apenas o fato de serem todos figurativos, partindo quase sempre de imagens de segundo grau, já processadas pelos meios de comunicação. O crítico Lawrence Alloway avaliou que "o que William Seitz parece ter feito foi misturar Pop Art e o que podemos chamar de Pós-Pop Art. Ambos os grupos se referem ao ambiente urbano como cena ou fonte de objetos, mas com diferenças". Ele explica que as referências ambientais dos artistas Pop são "literais", com incorporação de fragmentos da realidade, ou "convencionais", com uso de marcas e signos, e o resultado é uma grande complexidade sintática na Pop Art. Ele ressalta que "o ambiente como uma fonte de íntimos (por serem conhecidos) eventos e objetos continua a ocupar artistas, mas numa base diferente. De um lado, há artistas que se desenvolveram em direção a aspectos do realismo, longe dos signos, e na outra, há um grupo de artistas que retêm muito da qualidade signica da Pop Art, mas sem a ambigüidade sintática".<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> SEITZ, W.C., catálogo São Paulo 9, 1967, págs. 37-38. (Esta citação, bem como as que se seguem, foi traduzida diretamente do texto em inglês, embora o catálogo seja bilíngüe - inglês/ português).

<sup>10</sup> ALLOWAY, L., "Art as Likeness", Arts Magazine, maio/1967.

A exposição, custeada pela Smithsonian Institution, foi totalmente planejada nos Estados Unidos, e a montagem, no segundo andar do prédio do Ibirapuera, levou cerca de três semanas de trabalho intenso envolvendo quase 40 pessoas, entre operários, técnicos e engenheiros, sob a supervisão direta de William C. Seitz.<sup>11</sup> Marc Berkowitz descreve: "chão pintado, iluminação especial, paredes falsas, vidros escondidos por cortinas, como deve ser bom poder gastar o suficiente na montagem de uma exposição(...) Apresenta uma arte agressiva, gritante, cheia de vitalidade, quase sempre muito bem realizada; uma arte inquieta e inquietante."<sup>12</sup>

Considerado na voz geral o ponto alto da Bienal e exemplo de planejamento de exposição, o pavilhão dos Estados Unidos apresentou obras já consolidadas como momentos marcantes da arte dos anos 60, oferecendo aos artistas brasileiros e ao público em geral a oportunidade de pela primeira vez terem contato direto com a Pop Art, que já tinha alcançado expansão planetária através da divulgação intensa.

Os artistas contemporâneos participantes eram: Allan D'Arcangelo, Llyn Foulkes, James Gill, Sante Graziani, Paul Harris, Robert Indiana, Jasper Johns, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Richard Lindner, Malcolm Morley, Lowell Neebitt, Claes Oldenburg, Joe Raffaele, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Edward Ruscha, George Segal, Wayne Thiebaud, Andy Warhol, Tom Wesselmann. Mário Pedrosa descreveu o pavilhão

---

<sup>11</sup>Diário de São Paulo, 15/10/1967.

<sup>12</sup>BERKOWITZ, M., "a bienal n°9", GAM 9/10, 1967, pág.54.

americano como "dignamente apresentado, de padrão museográfico, com organização científica, (...)nos deu a maravilhosa sala da Pop Art em torno de um velho mestre local esquecido, Hopper, mas é quase em recinto fechado, de fácil controle e custando rios de dinheiro".<sup>13</sup>

A revista Time de 29/9/1967 avaliou que a Bienal de São Paulo, que sempre tinha feito o papel de prima pobre ao lado da Bienal de Veneza, naquele ano rivalizou vantajosamente com Veneza, e destacou, é claro, "a luxuosa participação americana", descrevendo a sala dos Estados Unidos, que "com suas cores gritantes, as *assemblages* fantasmagóricas e figuras grotescas, resulta numa estranha e lunar antipropaganda para a *great society*".<sup>14</sup>

A imponência da sala dos Estados Unidos confrontava com o primeiro andar, onde estava a representação brasileira, duramente criticada pelo aspecto caótico causado pelo número excessivo de obras. L.B. d'Horta, por exemplo, considerou "a sala do Tio Sam exemplo duma inteligente organização de espaço; é acolhedora - e nisso contrasta violentamente com a *gleba pop* do Brasil, onde o ajuntamento das peças é de tal ordem que a torna inóspita. A impressão que se tem, num caso, é a de estarmos diante do monumental e, noutro, diante do precário, do inconsistente".<sup>15</sup>

Também Aracy Amaral observou esse aspecto: "o "pop" americano de onde derivam maciçamente as tendências das novas gerações brasileiras que tentam a arte, mostra-se ter sido seguido assim

---

<sup>13</sup>PEDROSA, M., "Por dentro e por fora das Bienais", em *Mundo, Homem, Arte em Crise*.

<sup>14</sup>Jayme MAURÍCIO, "Time: IX Bienal rivaliza Veneza", *Correio da Manhã*, 29/9/1967.

<sup>15</sup>L.B. d'HORTA, *Jornal da Tarde*, 28/12/1967,

muito de relance e não como deveria de fato ter sido estudado. Agora, com a possibilidade oferecida pela magnitude da representação americana, surge o momento para que se constate uma vez por todas, diante dos originais, que aqueles artistas admirados são profissionais(...) (e os quadros que de longe podem parecer "collage", atente-se bem a isso, a maioria não é "collage" não, é pintura e muito bem realizada, e isso não se aprende em dois anos...)"<sup>16</sup>

### - 1.3. A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA.

#### - 1.3.1. *Inscrições, seleção e avaliação dos críticos.*

O Júri que selecionou a representação do Brasil, composto por José Geraldo Vieira e Mário Schenberg (jurados eleitos pelos artistas), Geraldo Ferraz e Jayme Maurício (indicados pela Fundação Bienal de São Paulo), e Clarival Valladares (escolhido pelos quatro outros jurados), examinou trabalhos de 1.104 artistas inscritos<sup>17</sup>. Segundo informou na época o diretor da Bienal Luís Rodrigues Alves<sup>18</sup>, as quase sete mil obras apresentadas estavam assim distribuídas por categoria (sem incluir as tapeçarias): 3.210 pinturas, 670 esculturas, 2.187 desenhos e 648 gravuras.

Quanto ao perfil dos inscritos, eram 746 homens e 352 mulheres, nas seguintes faixas etárias: 306 com mais de 40 anos,

<sup>16</sup> AMARAL, A., "Diante do Espelho", O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 2/12/1967.

<sup>17</sup> Informação do Jornal da Tarde de 22/9/1967 ("Veja a arte sem preconceito"), que ressaltou a inscrição de 530 brasileiros a mais em relação à Bienal anterior, de 1965.

<sup>18</sup> O Estado de São Paulo, 5/7/1967, "A Bienal dos Juizes".

345 entre 30 e 40 anos, 384 entre 20 e 30 anos e 63 com menos de 20 anos.

José Geraldo Vieira definiu a Bienal como "variadíssima, a mais plural e rica em invenção de todas até hoje realizadas" e, diante do momento artístico múltiplo, foi flexível em seus critérios: "tanto aceito um trabalho Pop quanto um trabalho de massificação ou de pesquisa intelectual(...) Antes tudo era parecido, quase que só havia abstratos e concretos. Agora, quanto mais pervertido for o artista, melhor. Hoje em dia não há mais pintura, escultura, desenho ou gravura isoladamente. Há um sincretismo total, uma mistura louca de técnica e inventividade".<sup>19</sup> Jayme Maurício adotou como critério de seleção a "extrema vanguarda": "Querida obras de idéias, não de artesanato. Querida problemas e materiais de trabalho identificados com a nossa época. Querida eliminar o aspecto retrospectivo e antológico incoerente com o espírito da Bienal, que quer mostrar uma arte produzida em 2 anos recentes." Também Clarival do Prado Valadares ressaltou sua "preocupação em dar mais importância à pesquisa e às obras de renovação. (...) Querida deles coerência temática e principalmente um sentimento de contemporaneidade além de um teor razoável de originalidade."<sup>20</sup>

O Júri apresentou, em entrevista coletiva, uma lista com 252 artistas brasileiros selecionados, publicada em O Estado de S. Paulo de 5/7/67, mas no catálogo da Bienal estão relacionados 396 nomes. O crítico e jurado Geraldo Ferraz, no artigo *Reverso na Seção Brasileira*, no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

(23/12/67) menciona 366 artistas, entre eles 253 estreantes. O Jornal da Tarde de 22/9/1967 relaciona 396 artistas, sendo 380 selecionados e 16 convidados. A revista Fatos e Fotos (7/10/67) informa que eram 1.400 obras de 393 artistas, enquanto a revista Visão (5/10/67) é mais exata: enumera 1.493 obras de 393 artistas, sendo 601 pinturas, 404 desenhos, 252 gravuras, 221 esculturas e objetos e 15 tapetes, que ocuparam metade do espaço da Bienal - o primeiro andar e o térreo. A generosidade do júri foi recriminada pelo presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, que exclamou: "É um absurdo! Em toda a história da nossa arte moderna não existem 393 artistas, mesmo se incluirmos os de nível médio."<sup>21</sup>

No total foram expostas na IX Bienal 4.132 obras, de 896 artistas, com sessenta e um países participantes. O pavilhão brasileiro, o maior, ocupou uma área de sete mil metros quadrados.

Sob o impacto da numerosa e variada representação dos artistas brasileiros, Aracy Amaral escreveu: "há de tudo nesse bazar imenso, caótico, vibrante, "poseur" em certas salas, "pot-pourri" na maioria, expressão nervosa e febricitante da atmosfera artística perdida do Brasil de hoje (...) em meio à babélica representação brasileira, os bons valores se diluíram (...) Aos novos [artistas], ou às tendências recentistas que ecoam no Brasil, [foram concedidas] as salas de trás, ou, já a caminho para os países estrangeiros, salas atravancadas, onde esses trabalhos estão mais em depósito que em exibição, como se a própria montagem da Bienal estabelecesse um critério de diferenciação entre uns e

---

<sup>21</sup>Flávio de AQUINO. "Os Milhões da Bienal", Fatos & Fotos, 7/10/67.

outros"<sup>22</sup>. Os temas, informa, "vão do Vietnã às lutas raciais, passando pelas "pílulas", ao sexo e à busca angustiada pelo "eu".<sup>23</sup>

Décio Pignatari foi ainda mais direto: "A representação brasileira é uma quermesse herói-comovente. É um festim canibalesco, em que o mais obscuro amador mandou a sua brasa, tostou e deglutiou sua tibia ou seu artelho!".<sup>24</sup>

Apontada como ponto negativo, essa balbúrdia não deixou de exercer um grande fascínio sobre o público. A vitalidade que emanava do setor atraía tanto quanto o convite direto à participação, expresso nas dezenas de obras que, com a manipulação e o apertar de um interruptor, se mexiam, acendiam luzes ou emitiam ruídos, etc. Contudo, bem antes da Bienal se encerrar, a maior parte dessas obras já estava em destroços - ou desligadas, para salvar o que restava.

---

<sup>22</sup> AMARAL, Aracy. *Arte e Meio Artístico, entre a feijoada e o X-burger*, págs. 133 e 134.

<sup>23</sup> AMARAL, A., "Diante do Espelho", Estado de S. Paulo, 2/12/1967, Suplemento Literário.

<sup>24</sup> PIGNATARI, D., "Antiarte artística", Correio da Manhã, 17/9/1967.

## 2. POP ART.

---

### - 2.1. LIBERANDO A OBRA DE ARTE DOS MEIOS FORMAIS CONVENCIONAIS.

Contextualmente ligada ao avanço da sociedade de consumo e à expansão dos meios de comunicação, a Pop Art logo estabeleceu-se como indicativo de contemporaneidade cultural, tanto pela sua temática quanto pela abordagem formal. Sem uma moldura estética limitadora, ignorou dogmas estéticos e extravasou limites entre as coisas da arte e as coisas da vida, indo além da própria obra de arte para ser absorvida também como uma atitude ou uma nova sensibilidade, integrada ao estilo de vida do homem urbano e renovada pelas rápidas mudanças que transformavam o cotidiano. Para Jean Baudrillard, "Pop significa o fim da perspectiva, o fim da evocação, o fim do testemunho, o fim do gesto criativo e, não menos importante, o fim da subversão do mundo e da maldição da arte. Não só é seu objetivo a imanência do mundo "civilizado", mas a sua total integração neste mundo."<sup>1</sup>

O estilo Pop adotou uma temática derivada das novas estruturas linguísticas instaladas pelos meios de comunicação, atualizando convenções estilísticas e trabalhando numa linha que leva em conta o legado dadaísta dos *ready mades*.<sup>2</sup> Expandiu sua influência,

---

<sup>1</sup>BAUDRILLARD, J., "Pop - an Art of Consumption" in TAYLOR, P., *Post Pop Art*, pág.35.

<sup>2</sup>Porém, como ressalta J. PERREAUULT em "Classic Pop Revisited", Art

atuando como linguagem internacional com poder de atração sobre as vanguardas, e é um referencial que continua emitindo sinais, tanto em termos estéticos, de expansão das fronteiras artísticas e dos níveis em que o trabalho artístico pode operar - tendo encorajado, especialmente, experimentações intermídia e fusões de linguagem - quanto em termos de estratégias, métodos e posturas artísticas.

#### 2.1.1. Inovações técnicas.

A Pop Art acelerou a ruptura com a hegemonia estética fundada nas tradições e a partir daí os artistas sentiram-se liberados para manipular livremente técnicas e suportes. Essas experimentações tiveram influência sobre a arte que se seguiu, com ramificações que se encaminhariam nos anos 80 para a rejeição do estilo, depois da rejeição da materialidade, através do conceitualismo, ocorrida nos anos 70.

O legado da Pop Art propaga-se a partir das inovações técnicas que detonou - abalando conceitos arraigados - desde o aspecto formal até o uso de materiais insólitos. Como observa Roberto Pontual, ela abriu "as comportas para uma ordem de experimentos com a expressão e os materiais, sem os impedimentos de fórmulas adquiridas, categorias fechadas e limitações temáticas".<sup>3</sup>

Processos até então puramente comerciais foram aplicados às artes plásticas, como o *silkscreen* sobre tela, iniciado por Warhol

---

in America, mar/abr.1974, pág. 65, "mesmo com o exemplo tático e semântico dos Ready mades de Duchamp firmemente em nossas mentes, a aparente ruptura da delicada linha entre arte e vida violou nossas expectativas."

<sup>3</sup>PONTUAL, R., *Arte/Brasil/Hoje*, pág.40.

em agosto de 1962, e a utilização do *airbrush* (aerógrafo), disseminado por Rosenquist. As esculturas de Oldenburg, construídas com materiais surpreendentes, impensáveis na escultura tradicional, como por exemplo vinil, tecido com enchimentos, papelão ondulado, etc, tiveram poderoso impacto. Ao utilizar esses materiais, Oldenburg introduziu novas conotações, promovendo alterações na forma, na consistência e na própria percepção do objeto, como no caso dos gigantescos hamburgers de lona, da máquina de escrever "derretida", em vinil, etc.

São inovações com importantes consequências: franquearam amplo acesso a possibilidades inéditas, atualizaram conceituações, expandiram o referencial a que a obra de arte estava submetida e provocaram redefinições de questões artísticas. Por exemplo: a Pop Art é figurativa, mas perfaz modificações estéticas na figuração, com superação da representação ilusionista tradicional. A hierarquia da temática, bem como a classificação em pintura, escultura, etc, foram definitivamente abaladas. Houve uma desmistificação do processo artístico, com o impacto causado pelo uso intercambiado da imageria visual da cultura de massas (*low art*) e da tradição estética (*high art*) na mesma obra.

Essas questões de uma maneira geral permearam a arte de vanguarda dos anos 60, e a Pop Art, juntamente com o que se pode caracterizar como "atitude Pop", condensou de maneira vigorosa e representativa essa nova dimensão conceitual.

Além disso, como item de diferenciação e mesmo de fascínio, existe na sua base um componente existencial, derivado da inter-relação entre arte e vida ("*the gap between art and life*")

apontado por Rauschenberg)<sup>4</sup> e que a aproxima da corrente contracultural que flui vivamente ao longo dos anos 60.

- 2.1.2. *O poder dos objetos comuns versus a aura estética tradicional.*

O conceito de que a obra de arte tem uma estrutura intrínseca a ela é implodido quando o suporte passa por transformações radicais. Marchán observa que "na acumulação de objetos, própria dessas obras dimensionais, deixa de existir uma ordem estética imanente a uma estrutura do objeto e se instaura uma ambivalência entre arte e realidade. O próprio material passa a primeiro plano. E deste modo se rompe com a concepção tradicional de uma estrutura imanente à própria obra."<sup>5</sup>

Um dos efeitos do enfoque sobre o suporte é colocar em xeque a convencional aura estética da obra de arte, construída a partir de técnicas já institucionalizadas, aristocráticas. As funções mágicas, poéticas, simbólicas ou visionárias da arte são reduzidas e os artistas a aproximam da vida no dia a dia, interessados em técnicas e tecnologias diversas tornadas acessíveis a todos, e voltados para os comportamentos, mais do que para subjetivismos e posicionamentos existenciais. Essa postura é traduzida, por exemplo, pelas alterações efetuadas no suporte, com a introdução de objetos reais e comuns no que era uma superfície metafórica

---

<sup>4</sup>B.ROSE em "Dada Then and Now", Art International, Jan/1963, pág.25, destaca que "o que é mais importante é que não interessa como eles [os artistas Pop] combinem, refaçam ou transformem os objetos do mundo real,esses objetos retêm aquela propriedade que os relaciona com a vida e a experiência cotidiana."

<sup>5</sup>MARCHÁN,S.. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, pág. 42.

criada pela tela estendida sobre o chassis. Alan Salomon destaca a unificação, feita por Rauschenberg, de dois mundos antes inapelavelmente separados, o da Arte e o da Vida: "a entrada no quadro de objetos vindos do exterior - não como intrusos, mas como componentes integrais - destrói a distinção entre um colarinho de camisa, digamos, como uma peça de roupa e o mesmo objeto como um artifício pictórico emotivo. Em outras palavras, começamos a operar aqui em área um tanto indeterminada, de certo modo localizada entre a Arte e a vida, de maneira tal que o potencial de enriquecimento da vida como arte funde-se de maneira inseparável com a possibilidade de tornar a obra de arte uma experiência a ser sentida de maneira muito mais direta do que as precedentes formas de Pintura e Escultura jamais o permitiram antes".<sup>6</sup>

- 2.1.3 - *Presença do cotidiano.*

O objeto estético, expandido para abranger, além de variações do quadro e da escultura, também ambientes, *assemblages*, instalações, etc, não está mais fechado em si. O observador completa a operação deflagrada pelo artista e assim conceitos tradicionais tem de ser repensados. Já que as possibilidades da obra e das associações que ela provoca se ampliaram, até mesmo o que é banal passa a emitir novas significações - a ambigüidade se instala dentro desse intercâmbio entre o familiar, cotidiano e a arte/imaginação. A experiência da arte proporciona estímulos perceptivos que podem ser assimilados na realidade extra-artística

---

<sup>6</sup> SOLOMON, A. em BATTCOCK, G., *A Nova Arte*, pág.233.

e vice-versa.<sup>7</sup>

Carol A. Mahsun analisa que "dentro da estrutura transposicional da Pop Art, infringir a forma, mais do que os avanços formais, torna-se o centro das atenções. Através da desconstrução da forma, os processos de percepção são revelados.(...)Criatividade envolve profanação de convenções, a desintegração das formas, num esforço para liberar o ímpeto para a atividade perceptiva ou formativa."<sup>8</sup>

*Collages e assemblages* são integrantes do idioma Pop, e trazem a presença física de resíduos do cotidiano, desde objetos a reproduções em silkscreen. Ao serem adicionados, estes "elementos estranhos" interrompem a superfície pictórica, e questionam a conceituação tradicional onde a arte é isolada do mundo real. Eles mantêm sua individualidade anterior, de coisas do mundo real, e portanto, mesmo estando colocados em um contexto de arte, sua intensidade não é totalmente eliminada.

Na *assemblage*, a obra é criada a partir de elementos que existiam previamente no mundo, em outros contextos. O artista prescinde da tela em branco, onde as formas são geradas, e passa a olhar em volta, estabelecendo estreita relação com o mundo. Já não representa os objetos que vê: apresenta-os tal como são, autônomos em sua identidade. O artista se deixa invadir pelas coisas, e em vez de criar, no sentido de "dar origem", ele extrai significados inéditos de coisas que já existem, proporciona a geração de novos

---

<sup>7</sup> Andy Warhol, em *POPism*, pág.39, coloca isso de forma bem direta: "Uma vez que você se "tornasse" Pop, nunca mais poderia ver um signo [aqui em sentido amplo, de sinal, cartaz, letreiro, aviso] da mesma maneira de novo. E uma vez que você pensasse Pop, nunca mais poderia ver a América da mesma maneira de novo".

<sup>8</sup> MAHSUN, C., *Pop Art and the Critics*, pág. 36.

sentidos, estabelece conexões até então despercebidas. A partir daí, os processos físicos de produção da obra passam a estar imbricados com processos conceituais.

Ao superar os limites da pintura<sup>9</sup> e da escultura, a obra adquire novos formatos e aparece inclusive como objeto. Libertada do cavalete, do chassis, da tela, do pedestal, ela admite qualquer material, qualquer forma, qualquer maneira de ser apresentada. Tudo é permitido: pode estar colocada no chão, encostada na parede, pendurada; pode ser manipulada ou reproduzida; apresentar-se como um conjunto de objetos ou um fragmento isolado. Em geral a obra Pop estabelece extensões físicas em toda uma área em volta e este espaço, projetado para fora da obra, torna-se ambivalente, e se imiscui no espaço real, envolvendo literalmente o observador. A Pop Art incentiva obras que fazem apelo a sensações visuais, auditivas, táteis e de manipulação, exigindo uma participação maior e em vários níveis. O efeito causal é de transformar a passividade da observação estética em atividade participante, uma circunstância à qual os artistas brasileiros ligados à Pop Art irão dar prioridade, como veremos posteriormente.

Jogada no mundo imediato, a arte esvazia-se da aura de sublimação estética e demanda novas conceituações. A obra de arte perde suas conotações de originalidade e subjetivismo, passa a ser um produto artístico, passível de multiplicação e sujeição a

---

<sup>9</sup> Uma das fases da superação desses limites é o *shaped canvas*. Artistas como Frank Stella, Neil Williams, Charles Hinman, Paul Feeley, Sven Lukin e outros ousam novos formatos, tratam de forma ambígua o plano e o volume, expandem a superfície para atingir a tridimensionalidade pela ênfase em propriedades físicas do suporte. São construções abstratas, mas influem no repertório formal Pop.

esquemas de produção, onde o artista às vezes só põe a mão para deixar sua assinatura - ou nem mesmo isso. Andy Warhol explicou, em 1963, que usava silkscreen porque achava que seria ótimo se outras pessoas fizessem o silk em suas obras, de maneira que ninguém pudesse saber se o quadro era dele ou de outra pessoa. Nessa ocasião Warhol fez a sua famosa declaração: "A razão pela qual estou pintando desse modo é porque eu quero ser uma máquina".<sup>10</sup>

Ao tratar como irrelevante o papel do artista criador e artesão, a Pop Art abriu espaço para propostas que tinham por base a técnica mecanizada, como fotografias, instalações, objetos, etc. Quando Oldenburg e Wesselmann usaram um quarto (em *Bedroom*) ou uma cozinha (em *Interior #4*, ambas expostas na IX Bienal) como tema, em vez de executarem uma representação bidimensional sobre a tela, eles radicalizaram o ato de representar e apresentaram os objetos mesmos, ou seja, a imagem colhida em seu ponto inicial. Para efetivar esse processo, eles ordenaram, dentro de uma determinada angulação conceitual, objetos encomendados a marceneiros ou simplesmente adquiridos em lojas.

#### - 2.1.4 - *Uso da fotografia.*

Os artistas Pop não apenas usam a fotografia como modelo, mas também, de forma inovadora, como um recurso técnico, uma fonte direta de imagens. Seu uso, através de silkscreen, por exemplo, proporciona o efeito mecanizado, destituído de traços de manufatura artesanal, pretendido por Warhol. Quando analisa

---

<sup>10</sup>SWENSON, G.R., "What is Pop Art?", Artnews, nov.1963.

*Buffalo II*, de Rauschenberg (Fig.6), obra exposta na IX Bienal, Sérgio Ferro destaca esse aspecto: "Rauschenberg, como todos os outros "pop", mostra, entretanto, exclusivamente coisas: letras, produtos industriais, cartazes, retratos, etc. As figuras de Kennedy e a Vênus aparecem já transpostas nas imagens da propaganda, da própria pintura anterior, ou da fotografia, estratificadas e como dados do mundo. Perdem sua temporalidade e mobilidade: Kennedy é visto através de um instantâneo, forma de percepção mecânica que interrompe o tempo e espacializa, pormenorizadamente, uma passagem entre o que foi e o que será, "coisificando-a". É mais, a Kennedy-pessoa substitui o cartaz-de-Kennedy, sinal infinitamente reproduzível(...)".<sup>11</sup>

A fotografia pode constituir ainda um paradigma de um modo de focalizar a imagem, como podemos observar na tendência da Pop Art de privilegiar o primeiro plano, numa derivação do *close-up*. A alteração da escala dimensional e volumétrica afeta a percepção do próprio suporte. Obras como *F-111* e *American Nude #53* (Figs.21 e 17), por exemplo, estão mais próximas do cartaz de rua (*out-door*) do que de telas penduradas em salas de museus ou de residências.

Em geral utilizada como um artifício para introduzir o "mundo real" na esfera da arte, a fotografia proporciona de várias formas uma aproximação mais imediata da realidade. Lawrence Alloway lembra que ela tem uma materialidade dela mesma, "uma espécie de textura visual que é gerada mecanicamente mas que lemos como se fosse a pele da realidade, de objetos autodelineados mais do que

---

<sup>11</sup> FERRO, S., "Ambigüidade na Pop Art: o "Buffalo II" de Rauschenberg", revista GAM n° 3, fevereiro de 1967.

interpretados. Essa zona de imediaticidade arenosa, artificialmente acurada, tem sido explorada pelos artistas Pop, atentos para signos em múltiplos níveis."<sup>12</sup>

Warhol e Rauschenberg não modificam a estrutura da foto, ela é silkada diretamente sobre a tela, mas mesmo assim passa por alterações fundamentais: o tratamento das cores, que Warhol aplica de modo arbitrário (como os tons de azul sobre o rosto de Jacqueline Kennedy - ver Fig.11), ou o contexto composicional no qual Rauschenberg as inclui, em *Barge* e *Buffalo II* (Figs. 5 e 6), tornam altamente ambíguo esse registro direto da realidade proporcionado pela fotografia. Outro aspecto importante: ela permite reproduções ilimitadas e assim tornou-se a forma de viabilizar o desejo expresso por Warhol de "ser uma máquina", possibilitando sua copiosa produção de séries e de múltiplos.

Inicialmente, processos de reprodução e impressão foram assimilados e passaram a ter papel importante na transformação dos suportes físicos. É o caso do silkscreen<sup>13</sup>, da fotomontagem, da colagem. Logo o plano tridimensional foi atingido e ambientes e instalações incorporaram valores arquitetônicos e de design, consagrando e colocando o suporte em primeiro plano.

---

<sup>12</sup>ALLOWAY, L. *American Pop Art*, pág.18.

<sup>13</sup>L.ALLOWAY, em "Art as Likeness", *Arts Magazine*, maio/1967, destaca que Warhol e Rauschenberg usam fotografias impressas em silkscreen e as utilizam múltiplas vezes no mesmo trabalho (como Warhol em *Jackie*, apresentada na IX Bienal) ou em obras diferentes (como a foto de Kennedy que Rauschenberg usou em vários trabalhos, como *Buffalo II*, também presente na IX Bienal, em *Axle*, *Skyway* e *Quote*, todos de 1964). Alloway diz que o silkscreen, bem como o uso de objetos incorporados à obra, "abreviam os procedimentos técnicos de pintura e escultura a um ponto de prontidão gestual."

Mesmo quando a estrutura formal da obra não se apresenta explicitamente como *instalação* ou *ambiente*, a obra Pop - inclusive as estritamente bidimensionais - condensa referências que criam em volta dela um ambiente e evocam a vida urbana dos tempos atuais. A obra se expande para sinalizar um estilo de vida.

## - 2.2. O QUE É POP ART? OPINIÕES DOS ARTISTAS.

A Pop Art situou-se, no início dos anos 60, como um marco de contemporaneidade, na sequência de movimentos artísticos que se sucediam rapidamente, ao privilegiar o trivial, a experiência imediata e a insubmissão às tradições da arte de elite. Refratária a teorias, voltada para imagens banais e antiintelectuais, surpreendeu críticos ao colocar lado a lado a arte "superior" e a arte comercial, advinda dos meios de comunicação de massa, sem julgamento de valores.

Ainda que constitua um estágio do desenvolvimento da arte reconhecidamente significativo, que instaurou uma linguagem artística geradora de ressonâncias, a Pop Art não se enquadra propriamente como um movimento, pois os artistas não formaram grupos nem assumiram posicionamento teórico ou estilístico e sequer divulgaram programas ou manifestos.

Nos trechos que se seguem, retirados das respostas dos principais artistas Pop, em entrevistas feitas pela revista Art News no final de 1963<sup>1</sup>, estão registradas essa falta de definição e de limites, e a abrangência da Pop Art, no momento em que ela atingia seu auge:

- *O que é Pop Art?*

- Roy Lichtenstein: *"Eu não sei - o uso de arte comercial"*

---

<sup>1</sup>Trechos de "What is Pop Art?", entrevistas feitas por G. R. SWENSON com oito artistas e publicadas nas edições de novembro de 1963 ("Part I") e fevereiro de 1964 (Part II") da Art News.

como tema na pintura, suponho.(...) Pop Art olha para fora, para o mundo, ela parece aceitar seu ambiente, que não é nem bom nem ruim, mas diferente - um outro estado de espírito."

- Andy Warhol: "(...) Todo mundo se parece e age igual, e estamos ficando cada vez mais e mais desse jeito. Acho que todo mundo devia ser uma máquina. Acho que todo mundo devia gostar de todo mundo. (...) Pop Art é gostar das coisas".

- Robert Indiana: "Pop é tudo que a arte não tem sido nas duas últimas décadas. É uma meia-volta em direção à comunicação visual representacional, movendo-se aceleradamente em vários modelos supernovos. É um abrupto retorno ao Pai, depois de uma exploração abstrata, de 15 anos, do Utero. Pop é um realismo no mundo (...) O Pop puro escolhe suas técnicas de todos os processos comunicativos de hoje em dia: é o aparelho de TV e o anúncio de comida de Wesselmann, os jornais e silkscreen de Warhol, as histórias em quadrinhos e retículas de Lichtenstein, são os meus sinais rodoviários. É direto-no-ponto, violentamente brusco, com o mínimo possível de palatabilidade e transformação artística."

- Tom Wesselmann: "Não gosto de rótulos em geral e de Pop em particular, especialmente porque ele superenfatisa o material utilizado [considerando que "Pop" é uma abreviatura de "Popular"]. Parece haver [nesse grupo] uma tendência para usar materiais e imagens similares, porém as diferentes maneiras como são usadas negam qualquer intenção de haver um grupo".

#### - 2.2.1. Configuração pluralista.

Foi relevante o papel dos críticos para identificar de imediato a Pop Art e dar-lhe unidade, uma vez que o denominador comum estava muito mais na temática do que em semelhanças estilísticas. Mas se alguns aspectos das suas características são variáveis, estas se apresentam, no conjunto, como razoavelmente coerentes, conectadas ao contexto estético que emergiu sob determinadas

condições culturais e sociais no começo dos anos 60.

Mas nem mesmo para os críticos a Pop Art representou um conceito unívoco: em seu livro *Pop Art*, Tilman Osterwold avalia que "Pop Art não delinea um estilo; é muito mais um termo coletivo para fenômenos artísticos nos quais o sentido de estar em uma era particular encontrou sua expressão concreta".<sup>2</sup> Edward Lucie-Smith descreve a dificuldade de traçar parâmetros de avaliação: "De fato, quando se tem de descrever uma típica pintura Pop, logo se descobre que não existe tal coisa. A idéia de "estilo" se dissolve - Pop Art é genericamente sem estilo, hostil a categorias." É completa: "quando se fala de Pop Art, não se está discutindo um movimento artístico, como foi o Cubismo, mas um evento que se estende fora dos limites convencionais de um ensaio como este [refere-se ao texto que estava escrevendo], e que, por essa razão, só de forma muito marginal tem a ver com a noção de 'arte'(...), o contexto necessário para a criação da Pop Art é o estilo de vida Pop, ou melhor, Pop Art é, ela própria, um subproduto accidental daquele estilo de vida(...)." <sup>3</sup>

Também Barbara Rose discorda da classificação como estilo artístico, dizendo que os artistas estão ligados só pela temática, não por similaridades estilísticas: "isto torna possível falar de iconografia ou atitudes da Pop Art, mas não da Pop Art como um estilo artístico, como se falaria do Barroco ou Classicismo." <sup>4</sup> Van

---

<sup>2</sup>OSTERWOLD, T. *Pop Art*, pág.6.

<sup>3</sup>LUCIE-SMITH, E. in STANGOS, N., *Concepts of Modern Art*, págs. 228 e 231, cap. "Pop Art".

<sup>4</sup>ROSE, B. "Pop Art at the Guggenheim", *Art International VII*, N°5, 1963, Pág.22.

der Marck considera que a Pop Art parecia encaixar-se num amplo espectro de novas imagens "mas não significou unanimidade formal ou o advento de um novo estilo."<sup>5</sup> D. Herzka igualmente destaca como pontos comuns a temática e também o interesse e a sensibilidade para a imagem cotidiana.<sup>6</sup> A avaliação de Marco Livingstone é de que a Pop Art se afirmou não sobre um método único, mas sobre um conjunto de idéias, e assim pôde continuar a abranger vários estilos, "das mais literais representações a um formalismo tão rigoroso quanto o que governa qualquer abstração".<sup>7</sup>

Marchán, que vincula estreitamente a Pop Art à situação do capitalismo tardio, nega que ela tenha protagonizado uma ruptura com outros movimentos anteriores. Tampouco houve uma identificação, pois segundo ele, o pop "nunca foi um movimento congruente e muito menos programático". Ele considera que o seu surgimento foi ocasionado "por uma série de afinidades estruturais sintáticas, mas sobretudo semânticas, como consequência, a nível de linguagem, da introdução de técnicas e mitologias da imagem popular. Não tem manifestos nem definições e por isso são tão marcantes as diferenças interindividuais ou de grupos."<sup>8</sup> Contudo os artistas compartilham algumas referências básicas e assim

---

<sup>5</sup>MARCK, Van der. *George Segal*, pág. 35.

<sup>6</sup>HERZKA, D. em *Pop Art One* (texto de 1965 reproduzido em catálogo do MoMA de 1972) observa: "Estilisticamente os artistas permanecem em mundos à parte. Mesmo assim, sua imageria é tão estreitamente relacionada que o trabalho é imediatamente identificado como pertencente à mesma escola".

<sup>7</sup>LIVINGSTONE, M. *Pop Art, a Continuing History*, 1990, pág. 211.

<sup>8</sup>MARCHÁN, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, pág. 37.

apresentam uma produção artística com imageria e técnicas em consonância, mesmo que muitas vezes "obedeçam a impulsos divergentes."

Representando uma motivação para experiências com materiais e temas do cotidiano, a Pop Art logo se tornou um referencial na linguagem figurativa e teve rápido reconhecimento como um idioma artístico codificado, apesar das obras formarem um conjunto heterogêneo. Houve assimilação imediata e intensa por parte dos colecionadores, do público, de "promoters" culturais e de críticos mais jovens. Já em 1965, apenas três anos depois da primeira exposição que incluiu artistas Pop - a mostra "The New Realists" realizada na Sidney Janis Gallery, em Nova York, de 31 de outubro a 1º de dezembro de 1962 - apareceram três livros sobre o tema: *Pop Art*, de J. Rublowsky, *Pop as Art*, de M. Amaya, e *Pop Art: eine Kritische Information*, de Dienst. No ano seguinte Lucy Lippard publicou a primeira edição de *Pop Art*. Os acontecimentos se sucederam celeremente e em alta intensidade, mas também com brevidade: em 1969, a exposição "Pop Art Redefined", em Londres, apresentou uma visão retrospectiva, de final de um ciclo. Na IX Bienal, em 1967, o pavilhão americano apresentou a Pop Art numa rudimentar perspectiva histórica (sem que tivesse havido essa intenção, mesmo porque o distanciamento temporal ainda era exíguo) onde podemos discernir as etapas Pré-Pop Art, a Pop Art "clássica" e a Pós-Pop Art. Participaram da representação americana os dois antecedentes imediatos da Pop Art, Robert Rauschenberg e Jasper Johns; os grandes nomes da Pop Art, e artistas com trabalhos na esfera de influência Pop, como Lindner,

D'Arcangelo e Ruscha, além dos artistas ligados ao Fotorrealismo, já na etapa Pós-Pop Art.

- 2.2.2. Principais artistas.

Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann apresentaram, no início da década, obras que tinham aspectos coincidentes, resultado do trabalho que desenvolviam simultaneamente em seus ateliês, embora praticamente sem contato entre eles.<sup>9</sup> As características que compartilhavam eram basicamente o uso de imagens representacionais com forte referência à cultura de massa, a utilização de técnicas comerciais, e uma aproximação positiva do estilo de vida urbano contemporâneo. Já as variações individuais eram tão marcantes que tornavam inviáveis as definições universalizantes, criando dificuldades para os críticos. Se diante da obra reconhecia-se a configuração Pop pelo *feeling* que provocava, na hora de discriminar parâmetros e características, estes se tornavam variáveis, contraditórios, inadequados na sua abrangência ou particularidade. Por isso, até a listagem dos artistas representativos da Pop Art é controversa, levando alguns críticos a ampliar o leque para incluir, por exemplo, Jim Dine, a escultora Marisol e Larry Rivers, enquanto outros excluem ou colocam como paralelos à Pop Art artistas que de forma geral são considerados

---

<sup>9</sup> SOLOMON, A., in BATTCOCK, *A Nova Arte*, pág. 230, opina que o novo estilo [Pop Art] "seguiu um curso orgânico que o transforma em produto absoluto do seu tempo", sendo marcantes "a rapidez e espontaneidade com que se desenvolveu, a partir das conceituações de diversos artistas, simultaneamente, e numa variedade de lugares diferentes".

como integrantes do núcleo central Pop, como Claes Oldenburg, Robert Indiana e George Segal.<sup>10</sup> Rublowsky entende que a Pop Art se revelou através do trabalho de Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Warhol e Wesselmann. Na periferia estariam Dine, Segal, Marisol e Indiana, que dependiam da sensibilidade e textura para a projeção de uma aura artística.<sup>11</sup> Dore Ashton considera que estão na fronteira da Pop Art os artistas Richard Lindner (com uma fusão da *Neue Sachlichkeit* e da sátira à Grosz, com uma pintura teatral), Allan D'Arcangelo, George Segal e Marisol.<sup>12</sup>

Lucy Lippard admitia apenas cinco artistas definitivamente Pop em Nova York, além de uns poucos mais na Costa Oeste dos Estados Unidos e na Inglaterra. Para defini-los como tal, ela aponta o uso maior ou menor do *hard edge* (um tipo de abstração linear) junto com técnicas e cores comerciais para transmitir imagens representacionais inegavelmente populares, mas adverte que a maneira como cada um lida com tais características não é necessariamente similar. Os cinco artistas de Nova York eram, por

---

<sup>10</sup> Irving SANDLER, em *American Art of the Sixties*, pág. 183, afirma que Oldenburg não era um artista Pop no sentido estrito do termo, pois, se fez esculturas de objetos comuns, elas eram "recriações imaginativas", não tendo simulado técnicas de arte comercial; seria, portanto, um tipo de "Pop expressionista", como Segal. Na pág. 135, Sandler lembra que no final de 1963 já havia um consenso de que os principais artistas Pop de Nova York eram Lichtenstein, Rosenquist, Warhol e Wesselmann. Havia menos unanimidade em relação a Robert Indiana e George Segal, que também participavam das mostras da Pop Art. Todos esses artistas frequentemente compartilharam exposições com Rauschenberg, Johns, Oldenburg e Jim Dine, embora estes últimos negassem o vínculo com a Pop Art.

<sup>11</sup> RUBLOWSKY, J., *Pop Art*, pág. 30.

<sup>12</sup> ASHTON, D., *American Art since 1945*, pág. 123.

ordem de comprometimento com esses princípios, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg.<sup>13</sup>

A esse grupo, que seria o núcleo mais estritamente Pop, pode-se acrescentar, embora com menor unanimidade por parte dos críticos e historiadores, George Segal e Robert Indiana. Todos eles participaram da representação americana à IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967.

Como denominador comum da formação dos principais artistas da Pop Art está a atividade profissional ligada aos meios de comunicação. Warhol era um artista publicitário de grande sucesso em Nova York e fazia desenhos para anúncios de sapatos antes de se dedicar às artes plásticas; Rosenquist executava grandes pinturas comerciais em paredes de prédios; Oldenburg publicou desenhos em jornais e revistas; Lichtenstein trabalhou durante algum tempo com desenho industrial.

### - 2.2.3. A denominação.

A dificuldade em definir o que é Pop Art, tanto por parte dos críticos quanto dos próprios artistas, e em especificar quem participa do seu núcleo central, também se estendeu à escolha do nome.

O choque da nova representação foi tão profundo que causou perplexidades e vacilações para se nomear a súbita virada rumo à figuração uma denominação adequada. Até chegar-se ao termo definitivo, foram usados New Realism, Factualism, New Super

---

<sup>13</sup>LIPPARD, L. *Pop Art*, pág.69.

Realism, Anti-Sensibility Painting, Commonism, Common Object Art, Capitalist Realism (em oposição ao Realismo Socialista), Neo-Dada (inclui Pop Art e Nouveau Réalisme), New Dada (aplicado principalmente a Rauschenberg e Jasper Johns e depois, por extensão, a Jim Dine), Sign-Painting, New Vulgarianism, OK Art, Common Image Art. Os artistas foram chamados ainda de American Dreamers e Kitsch-niks.<sup>14</sup>

Atribui-se ao historiador e crítico de arte inglês, Lawrence Alloway, a criação do termo *Pop Art*, usado a partir do início de 1955 pelo Independent Group, um grupo de artistas, arquitetos e escritores que se reuniam em Londres para debates sobre cultura de massa. Mas o próprio Alloway ressalva que as expressões *Pop Art* e *Pop Culture* tinham sentido diferente, sendo utilizadas em referência aos produtos dos meios de comunicação de massa e não a trabalhos de arte inspirados nesta cultura<sup>15</sup>, que mais do que popular, devemos considerar como "popularizada", distribuída a partir de centros urbanos e assimilada de maneira informal.

O termo *Pop Art* não foi aceito sem ressalvas. Irving Sandler, anos depois, declarou: "O que eu não gosto nessa denominação - que me desagrada e é equivocada(...) é que indica um tipo de *ligação*: Pop inglesa e Pop americana. E eu não tenho certeza se essa ligação realmente existe (...) [além do] fato de que quando o nome foi primeiro usado por Alloway nem mesmo era aplicado a artistas

---

<sup>14</sup>Até mesmo Aracy Amaral registrou essa dificuldade de definição, em "1963 em Arte: Nova Iorque", in *Entre a feijoadada e o X-burger*, pág. 120, quando se refere à "vitalidade quase eufórica" da "Pop Art, neodadaísmo, "assemblage", pintura-objeto, objeto-construção, ou seja como for denominado."

<sup>15</sup>ALLOWAY, L. in LIPPARD, L., *Pop Art*, pág. 27.

ingleses, mas a um tipo de arte comercial britânica - e [o termo] sempre carregou essa qualificação".<sup>16</sup> Contudo, o termo Pop se ampliou como um neologismo, para ser aplicado à música, moda, etc, significando um estilo moderno e de grande atrativo para o público. A palavra Pop adquire assim parentesco com a onomatopéia de história em quadrinhos, de algo que surge de imprevisto, ou de efervescência, na acepção do vocábulo nos Estados Unidos. O sentido de popular aplica-se a uma certa laicização da Arte: depois dos "ismos" surge a Pop Art, espontânea e antiintelectual, que diferentemente da apreciação estética na arte tradicional sugere ação, imediaticidade e participação.

#### - 2.2.4. *Localização e irradiação.*

A Pop Art, em sua manifestação mais característica e caracterizadora é bem específica em termos de localização (Estados Unidos), datação (praticamente todas as obras importantes pertencem à primeira metade dos anos 60) e temática (desenvolvida sobre imagens recolhidas dos *mass media*).

Desbancando o Expressionismo Abstrato ao retomar a figuração de maneira totalmente inovadora e surpreendente, ela irrompeu e desenvolveu-se nos Estados Unidos (embora tivesse herdado o nome da versão anterior inglesa). Nova York foi o centro de irradiação, tendo surgido variantes na Costa Oeste, na Califórnia. Suas

---

<sup>16</sup> SMITH, P., *Warhol's Art and Films*, entrevista com Irving Sandler. A independência dos artistas Pop americanos em relação ao movimento do IG na Inglaterra nos anos 50, foi claramente colocada e reafirmada em debate sobre a Pop Art realizado em 1987 com Lichtenstein, Oldenburg, L.Castelli e J. Coplans. (transcrito em LEFFINGWELL, E. (ed), *Modern Dreams*, cap. "An Observed Conversation").

expressões mais vigorosas e originais podem ser delimitadas geograficamente aos Estados Unidos, mas repercutiu em quase todo o mundo e influenciou diretamente artistas da Europa, América Latina e, mais restritamente, Japão.<sup>17</sup> Maleável, proliferou em adaptações e interpretações diversificadas, como anotou François Pluchart ao lembrar que cada país recolheu a herança da Pop Art em função de sua cultura tradicional e passado imediato: os países escandinavos por um expressionismo tingido de romantismo; a Grã Bretanha por uma ironia ácida, a Alemanha mesclou expressionismo, surrealismo e tecnicidade; a Polônia também com um expressionismo ligado ao novo realismo; a Itália pelo maneirismo e reminiscências futuristas e na França por uma pesquisa "do sabor pictural".<sup>18</sup>

Na IX Bienal de São Paulo, os principais artistas europeus na área de influência da Pop Art, embora em gradação bem diversificada, foram Michelangelo Pistoletto e Valerio Adami (Itália), Alain Jacquet, César - que apresentou o *Polegar gigante*, sua obra mais próxima da Pop Art - e Jean-Pierre Raynaud (França), Peter Stämpfli (Suíça), Patrick Caulfield e Allen Jones (Grã Bretanha) e Tadeusz Kantor (Polônia). Todos eles tiveram destaque nas resenhas e críticas publicadas na época.

---

<sup>17</sup>Contudo, J. PERREAULT, em "Classic Pop Revisited", Art in America, mar/abr.1974, pág.65, considera que "em geral a arte de fora deste país [Estados Unidos] baseada em imagens e formas da cultura de massa não tem o "panache" ou agressividade ou claridade do Pop Americano. Afinal os meios de comunicação receberam sua maior, mais glamurosa e mais devastadora expressão aqui, talvez porque (...) uma Babel de culturas transplantadas, impossíveis de serem integradas, necessitassem de uma cultura inteiramente nova, vertiginosa, contundentemente banal, instantaneamente visual, insistentemente elétrica."

<sup>18</sup>PLUCHART, François, *Pop Art & Cie.*, pág.112.

### - 2.3. ARTISTAS BRASILEIROS LIGADOS À POP ART.

Se nos Estados Unidos há discordâncias em relação à classificação dos artistas Pop, no Brasil a questão torna-se bem mais complicada, uma vez que os artistas daqui assimilaram a estética Pop de segunda mão, pois até mesmo o contato direto com as obras dos americanos só ocorreu na Bienal de 1967. Além disso, estavam abertos a outras influências culturais e estéticas originadas aqui mesmo ou na Europa, que naquele momento exercia maior ascendência cultural sobre os brasileiros do que os Estados Unidos.

Walter Zanini enumera 47 artistas brasileiros que na sua opinião caberiam na definição de artistas Pop ou influenciados pela Pop Art, e que embora se diferenciem em matizes variados, dividem uma base comum "no modo de se referirem à experiência do entorno e nos meios organizativos da mensagem". São os seguintes: Claudio Tozzi, Antônio Manuel, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Ubirajara Ribeiro, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Samuel Szpiegel, Marcelo Nitsche, José Roberto Aguilar, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Avatar Moraes, Maria do Carmo Secco, Sérgio Ferro, Flávio Império, Teresa Nazar, Vitor Décio Gerhard, Terezinha Veloso, Terezinha Soares, Leo Fuhro, Reinaldo Eckenberger, José Ronaldo Lima, Roberto Magalhães, Miriam Chiaverini, Luís Pires da Silva, Sérgio Berber, Thereza Simões, José Tarcísio Ramos, Pietrina Checacci, Anna Maria Maiolino, Fábio Magalhães, Maria Helena Chartuni, Vera Ilce, Regina Vater, Wanda

Pimentel, Lotus Lobo, Cybèle Varela, Eduardo Fagundes Cruz, Raimundo Collares, Carlos Zilio, Barrio, José Alberto Nemer, Solange Escosteguy, Gilberto Salvador e Ivald Granato.<sup>19</sup>

Aracy Amaral considera que temáticas estimuladas pela irradiação da Pop Art americana "são bem visíveis nas obras, dessa década [60], de Claudio Tozzi, Antônio Manuel, Antônio Henrique Amaral, Antônio Dias, Vergara, Rubens Gerchman, Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Oiticica, Szpiegel, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, entre outros, a partir de meados da década."<sup>20</sup>

Grande parte dos artistas dessas duas listas apresenta apenas um breve período de engajamento Pop, com algumas obras isoladas. Mas, em geral, compartilharam naquele momento o interesse pela vida nas grandes cidades, pela iconografia derivada da publicidade, pelo impacto do consumo e da massificação sobre o indivíduo, etc.

Embora tangenciem a aproximação Pop, Roberto Magalhães e José Roberto Aguilar distinguiram-se pela tendência expressionista, ligada ao realismo mágico. Aguilar demonstra pouco interesse pela cultura de massa ou pela imagem e estilo derivados dos meios de comunicação ou da publicidade.<sup>21</sup> Mesmo quando escolhe como temática

---

<sup>19</sup>ZANINI, W., *História Geral da Arte no Brasil*, vol.2, pág.740.

<sup>20</sup>AMARAL, Aracy A., *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, pág. 329.

<sup>21</sup>Ao avaliar a pintura de Aguilar, Mário SCHENBERG ressaltou, em setembro de 1969, o caráter inovador e independente do trabalho desse artista, lembrando que ele "fazia nova figuração durante o apogeu do abstracionismo informal, não se deixou influenciar pela onda pop e continuou fazendo a sua modalidade de realismo fantástico, indo de novo contra a corrente." (in *Pensando a Arte*).

um time de futebol (assunto pelo qual o artista tem pessoalmente grande interesse) como é o caso da tela *Futebol 1*, 1966, que pertence ao acervo do MAC-USP, Aguilar cria uma energização na pintura, de tal forma que os rostos dos jogadores são obliterados por um halo mediúnico, num efeito divergente do anonimato e despersonalização que constituem a marca registrada da abordagem Pop. Tanto em Wesley Duke Lee quanto em Aguilar há registros de transformação, de movimento interior, que na Pop Art estão suprimidos pela impessoalidade e distanciamento. Até o uso de técnicas comerciais, como, no caso de Aguilar, o spray (utilizado por ele desde o final de 1965) vem para suprir uma necessidade de instantaneidade na expressão, não se tratando de uma despersonalização da técnica, como nos artistas Pop. José Roberto Aguilar participou da IX Bienal com cinco telas da série *Gênesis*, pintadas a pistola de tinta, com efeitos luminosos lembrando o néon. Roberto Magalhães não participou desta Bienal.

Já Raimundo Collares utilizou o trânsito, ou mais particularmente os ônibus, como ponto de partida para obras fundamentadas em valores construtivos, embora sutilmente impregnadas pela Pop Art, devido ao referencial da paisagem urbana. O objeto passa por um processo intelectual que o transporta para o âmbito da geometria, embora mantendo-se reconhecível. Era também nesse sentido a pesquisa desenvolvida por Wanda Pimentel na época.

Geraldo de Barros dedicou-se a um trabalho baseado na Pop Art, a partir da "decodificação do poster como elemento de comunicação

de massa", como ele mesmo definiu<sup>22</sup>, com um procedimento operacional essencialmente gestáltico, recorrendo também à linguagem do design. Desde 1965 ele trabalhou em colagens com recortes de anúncios e de cartazes, mantendo o interesse pela Pop Art até 1977, quando apresentou uma exposição no MAM-SP e teve grande surpresa e muita decepção ao perceber que essa linha de trabalho estava "ultrapassada", o que o levou a desabafar: "Como todo o movimento Pop americano foi produto de um estudo mercadológico do mercado de arte, o que eu apresentava na exposição já estava superado em termos de marketing".<sup>23</sup> Na IX Bienal ele apresentou três *Business Boxes*, de 1967. Em artigo escrito naquele ano, Frederico Moraes analisou assim a obra de Geraldo de Barros: "Prefiro a sério o que fez à semelhança dos *out doors* anunciando marcas de cigarro. Aqui retoma a cor, dentro do conceito novo de cor-cartaz, amplia as dimensões do quadro, como se fosse um anúncio e apresenta uma solução banal de personagens tipos, como que buscando aquele "purismo do óbvio". Mas é no prosaísmo da situação urbana e publicitária que seus quadros adquirem uma conotação sociológica."<sup>24</sup>

Sérgio Ferro destaca-se pela sensibilidade marcadamente intelectual e filosófica, com refinamento estético. Compassivo com as questões humanas diante do contexto social, seu realismo foi considerado por Schenberg como "de tendência existencialista

---

<sup>22</sup> Luiz ERNESTO, "Geraldo de Barros, a imagem consumível dos "out doors", A Tribuna, 1/5/1977.

<sup>23</sup> VASCONCELLOS, J., "Itinerários - Geraldo de Barros", Diário de São Paulo, recorte sem data, provavelmente maio/1977.

<sup>24</sup> MORAIS, F., "Como é a Vanguarda Paulista", GAM n° 5, abril/1967, pág. 8.

social".<sup>25</sup> Este artista não participou da IX Bienal.

Sem constar das listas de Zanini e de Aracy Amaral, Glauco Rodrigues apresentou na IX Bienal objetos, gravuras e desenhos onde há incidência da perspectiva Pop. Os objetos eram pinturas sobre acrílicos moldados no formato das conchas da Shell, onde explorava a ilusão da terceira dimensão. Tanto nessas pinturas quanto nas serigrafias, com textos do "Cântico dos Cânticos", havia figuras de moças vestindo biquines, em cores chapadas e figuras em alto contraste, unificando tema e forma através do estilo da arte publicitária.

Posteriormente analisaremos os artistas brasileiros com uma aproximação mais definida da Pop Art, mas é interessante notar que, como os principais artistas Pop norte-americanos, também vários brasileiros que se interessaram por essa tendência tinham atividades ligadas ao desenho profissional e arte comercial: Gerchman foi paginador das revistas Cruzeiro, Manchete e Sétimo Céu; Cláudio Tozzi é arquiteto e foi diagramador do jornal A Manhã; Geraldo de Barros foi designer de móveis; Antonio Dias trabalhou inicialmente como desenhista de arquitetura; Maurício Nogueira Lima é arquiteto e sempre trabalhou com programação visual; Wesley Duke Lee era ligado à publicidade, Waldemar Cordeiro era designer e urbanista, Samuel Szpiegel trabalhou como programador e comunicador visual.

---

<sup>25</sup>SCHENBERG, M. *Pensando a Arte*, cap. "Cinco Arquitetos Pintores".

## - 2.4. A POP ART E OS SEUS ANTECEDENTES IMEDIATOS.

### - 2.4.1. *Primórdios: Os meios de comunicação como fonte de uma nova percepção visual e o Independent Group, na Inglaterra.*

Os historiadores da Pop Art costumeiramente fazem a ligação entre a Pop Art americana e as discussões e exposições do Independent Group (IG), na Inglaterra, no início da década de 50, nas quais os meios de comunicação eram o tema e ponto de partida de reflexões estéticas.

O IG era formado por jovens arquitetos, artistas e escritores que organizavam debates informais sobre tecnologia e sobre a cultura que começava a se definir a partir do impacto dos meios de comunicação de massa. Nesses debates, a ciência e o design eram apreendidos através de suas representações populares, como fotos, filmes, raios X, imagens de microscópio, etc. Faziam parte do grupo os arquitetos Alison e Peter Smithson, o fotógrafo experimental Nigel Henderson, o historiador da arquitetura Peter Reyner Banham, o engenheiro Ronald Jenkins, os artistas plásticos Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi e o crítico de arte Lawrence Alloway.

Em 1953 o IG organizou a exposição "Parallel of Life and Art", no Institute of Contemporary Art - ICA, em Londres. Foram exibidas 122 imagens, de raios X a estudos de velocidade, apresentadas como uma instalação, com as fotos ampliadas pendentes das paredes e do teto. Havia poucas fotografias ligadas diretamente à arte, e entre elas estava uma de Jackson Pollock em seu ateliê. Segundo Reyner Banham, a mostra privilegiava imagens antiestéticas retiradas de

jornais, revistas, compêndios de ciência e de antropologia: "Todas foram claramente selecionadas por causa de algum impacto emocional muito direto (e frequentemente inexplicável) sobre os organizadores da mostra, e muitas passaram este impacto aos que vieram vê-las."<sup>1</sup> Banham lembra ainda que "Parallel of Life and Art" foi das primeiras exposições a dirigir a atenção para a acuidade visual e rica imageria do desenho comercial e da publicidade.

Outra exposição que marcou os primórdios da Pop Art inglesa foi "This is Tomorrow", em 1956, na Whitechapel Gallery em Londres, abordando mais uma vez o tema da tecnologia, design, comunicações e o novo conceito de arte dentro de uma sociedade influenciada pela comunicação de massa. A mostra foi construída a partir de grupos formados por um pintor, um escultor e um arquiteto e apresentada como um ambiente, que envolvia o observador. Nesta exposição Richard Hamilton apresentou a colagem que posteriormente seria considerada como um marco inicial da Pop Art, por conter algumas das principais convenções da sua imageria (referências ao cinema, música popular, eletrodomésticos, publicidade, erotismo das revistas masculinas, histórias em quadrinhos, etc): *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956)<sup>2</sup>.

A fonte incessante de onde os ingleses retiravam essa imageria de alto impacto emocional (especialmente considerando que na

---

<sup>1</sup> BANHAM, R. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* cap. "Brute, non and other art", pág. 61.

<sup>2</sup> Esta colagem foi feita para ser reproduzida no cartaz e no catálogo da exposição. Só muito depois, em meados dos anos 60, revalorizada pela repercussão da Pop Art americana, foi divulgada em livros e exposta como obra autônoma. Ver LIVINGSTONE, *Pop Art, a Continuing History*, pág. 35.

Inglaterra ainda se vivia a escassez do Pós-Guerra e o racionamento continuou até 1954) eram as revistas ilustradas trazidas dos Estados Unidos, além dos filmes de Hollywood. Essas imagens, usadas sem qualquer intenção satírica ou crítica, despertavam um tipo especial de interesse, sendo consideradas como simbólicas de um estilo de vida (o *American way of life*), contendo em si possante carga de informações culturais e sociais. Mesmo que o design dos bens de consumo pudesse ser contestado em termos estéticos, continham, intrinsecamente, um poderoso apelo existencial desencadeado pelos novos conceitos de conforto, velocidade (no caso dos automóveis), progresso, modernidade, lazer, etc. Naquele momento, quando a Inglaterra vivia uma situação de escassez generalizada, os bens de consumo eram de acesso difícil, o material visual restrito e pobre e praticamente não havia embalagens.

#### - 2.4.2. *Pop Art inglesa e Pop Art americana: ligações e diferenciações.*

Esses debates e mostras organizados pelo Independent Group na Inglaterra na década de 50 foram diretamente vinculados à Pop Art - fenômeno nitidamente norte-americano e referente aos anos 60 - e são considerados como um precedente, basicamente devido à atração pelos *mass media* (embora o IG tenha conduzido a questão a nível mais reflexivo do que de fazer artístico) e à emigração do crítico e historiador da arte Lawrence Alloway - criador do termo Pop Art - para os Estados Unidos, onde se tornou influente crítico especializado em Pop Art, tendo atuado como curador de importantes

exposições.<sup>3</sup>

O próprio Alloway coloca a Pop Art inglesa como secundária em relação à americana, ao afirmar que "na Inglaterra a temática cotidiana não estava reforçada por uma sofisticação pictórica similar, e assim parece-me que os artistas Pop americanos foram à frente e diversificaram, enquanto o equivalente inglês - embora anterior - não teve futuro: abortou-o".<sup>4</sup>

Não se pode desconsiderar que o Independent Group era voltado prioritariamente para a ciência e tecnologia e que a arte era uma preocupação secundária, inclusive com pouquíssimas obras. O próprio Paolozzi, ao se referir a esse início, afirmou que eles buscavam "outras considerações válidas sobre arte além das estéticas; seriam basicamente sociológicas, antropológicas".<sup>5</sup>

Em seu desenvolvimento posterior, já na década de 60, a Pop Art inglesa mostra clara influência da Pop Art americana<sup>6</sup>, e isso

---

<sup>3</sup>Mario AMAYA, em *Pop as Art*, pág.43, é enfático a esse respeito: "Exceto o fato de que o sr. Alloway veio para o Guggenheim em 1962 (...)há pouca relação direta entre as duas [Pop Art americana e inglesa] exceto o que a Inglaterra tomou diretamente da cultura americana."

<sup>4</sup>SMITH,P.,*Warhol's Art and Films*, pág.211, entrevista com L. ALLOWAY, que ressaltou, ainda, que o futuro da Pop Art inglesa estava comprometido por razões como a comparativa debilidade nas tradições formais de pintura e colagem na Inglaterra, onde a preferência era por uma arte mais gráfica.

<sup>5</sup>HEBDIGE,D., em "In Poor Taste", in TAYLOR,P.,*Post-Pop Art*,pág.92.

<sup>6</sup>T.OSTERWOLD, em *Pop Art*, pág. 75, destaca o papel do artista norte-americano R.B.Kitaj, que em 1958 se radicou em Londres: "Foi fortemente devido à sua influência que a Pop Art britânica respondeu com tal intensidade à imageria americana e à fase inicial da Pop Art americana." E.LUCIE-SMITH in STANGOS, N.,*Concepts of Modern Art*, pág.229, considera que há uma diferença bem definida entre os artistas Pop americanos e ingleses e que sem dúvida estes devem muito à America em si, civilização meio real e meio imaginada, à qual teciam um hino romântico.

pode ser observado nos artistas ingleses com aproximação Pop presentes na IX Bienal, como David Hockney, Patrick Caulfield e Allen Jones. Richard Smith, principal prêmio da IX Bienal, aproximou-se da Pop Art americana a partir de sua estadia em Nova York com uma bolsa de pós-graduação, mas seus trabalhos nesta Bienal situam-se num período posterior, em que desviou "sua atenção das imagens da cultura popular para os meios de transmiti-las ao público(...) [trabalhando sobre] mudanças nos hábitos visuais, determinadas por exemplo pela introdução do tecnicolor e do cinemascope, novas técnicas de embalagem e apresentação(...)".<sup>7</sup> Nas obras apresentadas na IX Bienal, Richard Smith utilizou telas modeladas (*shaped canvases*) e explorou sensações retinianas, a serialidade e um sentido de escala que encontramos na Pop Art, mas que também estão presentes em outras tendências dos anos 60.

Suzi Gablik considera que os artistas ingleses ligados à Pop Art tendem a se desviar em direção ao narrativo e pitoresco (como Peter Phillips e Peter Blake), ao autobiográfico (Hockney) ou à imageria subliminar e multifocal (Eduardo Paolozzi). Em comum com os americanos eles têm a iconografia compartilhada e recorrente, baseada no cotidiano.<sup>8</sup> Mas apesar das analogias iconográficas, os ingleses trabalham basicamente dentro de uma abordagem subjetivista, sendo comuns metáforas e evocações ligadas a

---

<sup>7</sup> FINCH, C. Catálogo da Grã-Bretanha na IX Bienal de São Paulo.

<sup>8</sup> RUSSELL, J. e GABLIK, S. *Pop Art Redefined*, pág. 11. Suzy GABLIK comenta, já na introdução, que a mostra Pop Art Redefined (Londres, 1969) mostrou uma "significativa dinâmica de diferença" e uma "marcada disjunção entre as obras dos artistas americanos e ingleses, que pela primeira vez eram expostas conjuntamente".

lugares e ao tempo. No catálogo da Grã-Bretanha, na IX Bienal, Patrick Caulfield, David Hockney e Allen Jones são apresentados como "pintores pós-abstratos, para os quais a imagem pictórica possui importância e cujos quadros são inteiramente feitos de imagens de amor e de afeto."<sup>9</sup>

Enfim, a Pop Art inglesa dos anos 50 e a Pop Art americana estão em distância angular, mas interceptam-se em um ponto: quando exploram a mesma fonte, os meios de comunicação de massa.

- 2.5. PRIMÓRDIOS DA POP ART NO BRASIL - PONTOS DE IRRADIAÇÃO:  
WESLEY DUKE LEE, GRUPO REX, NELSON LEIRNER E GRUPO DOS  
ARTISTAS-ARQUITETOS.

- *Wesley Duke Lee.*

As variações - com tendência para técnicas predominantemente gráficas, com subjetivismo e dependência formal da tradição artística - imprimidas pelos europeus e especialmente pelos ingleses à Pop Art, vieram de encontro a uma predisposição latino-americana para ligar a figura a vivências pessoais. Esses enxertos aclimatados deram margem a se rotular, por exemplo, o trabalho desenvolvido nos anos 60 por artistas como Wesley Duke Lee, com forte ênfase linear e gráfica, como Pop Art, quando neste caso seria mais adequado considerar-se que o que acontece são variações e ousadias técnicas - sob a ascendência da Pop Art, é verdade, mas dentro de um outro tipo de contexto estético, onde a

---

<sup>9</sup>BOWNESS, Alan. Catálogo da Grã-Bretanha na IX Bienal.

linha sensível, as modulações de cor, etc, são importantes.

De qualquer forma, o nome de Wesley Duke Lee está fortemente associado à Pop Art no Brasil, sendo uma referência fundamental. Contudo, sua obra desde o início apresenta sofisticada utilização da linguagem pictórica, com refinamento técnico que cria ressonâncias entre os elementos plásticos. Seu interesse maior é por temas de fundo psicológico, e trabalha na fronteira entre o real e o fantástico. Suas obras daquele período estão próximas do Realismo Mágico, embora se percebam resíduos de inovações técnicas sob a influência da Pop Art<sup>10</sup>, especialmente por assumir a figuração e expandir sua linguagem artística até chegar ao objeto e à instalação ambiental, com inflexões tecnológicas.

Daisy Peccinini de Alvarado observa nas vertentes neofigurativas ligadas ao realismo fantástico e Neo-Surrealismo "um papel importante não só dentro da totalidade do impulso da retomada da figuração, mas também como propiciadoras da superação dos abstracionismos em nosso meio e divulgadoras da livre utilização de linguagens e meios artísticos - trazendo em si uma incorporação de vários movimentos, entre eles a Pop Art, divulgada pelo Realismo Mágico em primeira instância."<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Wesley Duke Lee sempre mostrou restrições à classificação de seu trabalho como Pop. No Jornal da Tarde de 15/12/70, "Arte Brasileira não Existe. (a) Wesley D. Lee", ele afirma: "São Paulo não comporta aquilo que chamamos de sociedade de consumo. Arte brasileira não existe. A arte que faço é uma mistura do que vem da Europa com o que vem dos Estados Unidos. O que chamam de elementos *pop* eu chamo de elementos *paulistanos*". Em entrevista a M. STRECKER (Folhetim, Folha de S. Paulo, 6/3/87) ele diz: "Isso eu fiz [introduzir a Pop Art no Brasil]. O que não me transforma num artista Pop. Eu tenho raízes que vem do surrealismo e do dada, mas não sou dada, nem surrealista e nem Pop."

<sup>11</sup> PECCININI DE ALVARADO, D.V.M., tese de doutorado *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade - Brasil anos 60*, ECA-USP, pág.8.



Fig.1 - Jean Harlow.  
1967. desenho em pastel.  
70 x 50cm.  
Wesley Duke Lee.

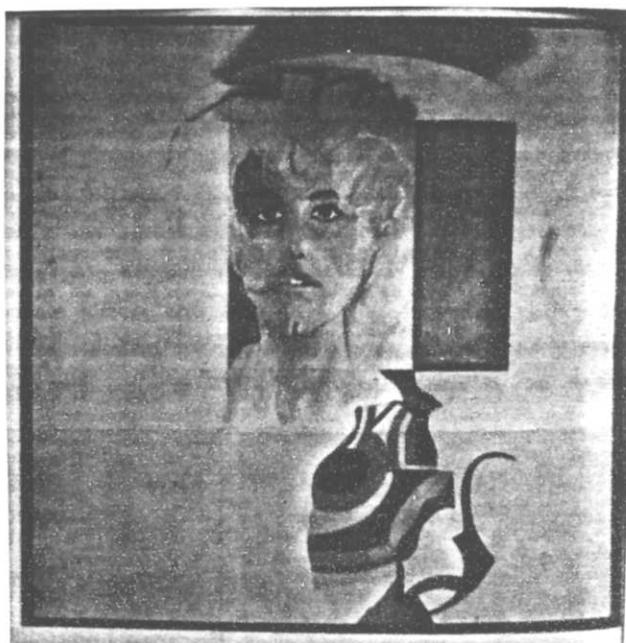


Fig.2 - A Dona: Ficou Limpo,  
1967. 1 x 1m. de  
Wesley Duke Lee.

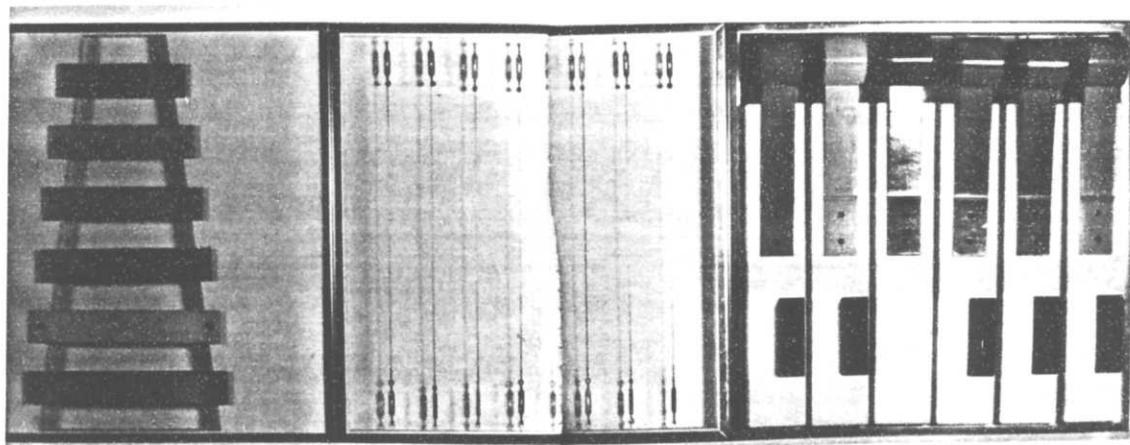


Fig.3 - Doremi fasolla si doremi fasolla...  
1967.  
1,20 x 3,50m. de Nelson Leirner.

Wesley assimilou as influências externas dentro de um estilo e temática que o aproxima mais da sensibilidade européia e usa a figura com intenções metafóricas, para evocar sentimentos e preocupações a nível existencial.

Irreverente nas atitudes, Wesley foi porém reverente às convenções estéticas, da arte superior, de elite. Mas ousou na mistura de materiais inusitados, desde novas formulações para a moldura até a anexação de objetos reais, demonstrando ainda interesse pela tecnologia. Ele pesquisa variações no uso das técnicas para abordar uma temática recorrente - vivências - e portanto a subjetividade da composição e da linha condiciona o uso da figura, mesmo que extraída dos meios de comunicação. O repertório da Pop Art é utilizado como fonte de material comunicativo, mas sempre passa pela interpretação do artista.

É o caso, por exemplo, da série "Jean Harlow" (Fig. 1), desenhos realizados em 1967, de 70 x 50cm, apresentados na IX Bienal. As fotografias da estrela de cinema são refeitas em linhas sensíveis e o espaço em volta é preenchido por textos manuscritos, numerais e grafismos indicativos de reflexões estéticas e vivenciais. Tratamento similar é dado às cinco pinturas da série "A Zona" (Fig.2) , realizadas em 1966 (três) e 1967 (duas), todas com 1 x 1 metro, também apresentadas na IX Bienal, com figuras fragmentadas e sensações subjetivas. Uma delas, *A Zona: é Preciso Luz*, 1967, foi riscada com lápis vermelho e azul pelo público, em um dos atos de vandalismo que ocorreram naquela Bienal.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>O Mirante das Artes (Nov/Dez.1967, "Vandalismo") relacionou os seguintes estragos deliberados causados a obras expostas na IX Bienal: riscos de lápis azul, verde e amarelo na pintura *A Zona de Luz* de Wesley, quebra do vidro de uma escultura de Baravelli,

Wesley Duke Lee estava atualizado com o movimento artístico internacional e estabeleceu, através do seu trabalho e atitudes, um canal para a discussão e aceitação da Pop Art no Brasil. Cabe-lhe um papel muito especial na história da arte brasileira da década de 60: ele ampliou seu raio de "agitação" para além de seu estúdio, onde colocava os alunos em contato com informações sobre a arte internacional através de revistas e livros, e foi o mentor do Grupo Rex, que fundou em 1966 uma galeria própria, em regime de cooperativa, e um jornal, o Rex Time.

- *Grupo Rex.*

O Grupo Rex, cujo núcleo mais ativo era formado por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, questionava visões institucionais da arte, inclusive o circuito tradicional do mercado de arte, abordando da produção à comercialização, passando pela exposição e situação da arte no contexto social. O interesse pela Pop Art americana e seus predecessores Jasper Johns, Robert Rauschenberg e os Happenings, é evidenciado em artigos no Rex Time e em declarações como a de Wesley em junho de 1966, no lançamento do Grupo Rex: "Fazemos parte de uma tendência de experimentação, que poderíamos dizer ser nascida nos Estados Unidos(...)".<sup>13</sup>

O Grupo Rex sedimentou atitudes iconoclastas, irreverentes, ligadas aos Happenings e à experimentação, que se identificam com a sensibilidade Pop e, decididamente, aguçaram o interesse pelo fenômeno da Pop Art, naquele momento em forte ascensão.

---

pontapé na obra *Toc-Toc* de Marcelo Nitsche e roubo da meia-calça que fazia parte da escultura de Segal, *Girl Sitting on a Bed*.

<sup>13</sup>Arte em Revista n°1, jan/mar.1979, pág. 81.

- Nelson Leirner.

No Grupo Rex, e mesmo antes de sua fundação, talvez o artista que mais concentrou essas atitudes foi Nelson Leirner, que dedicou-se prioritariamente aos objetos, num misto de Dadaísmo e Pop Art, apropriando-se de produtos industrializados, mas vinculados ao cotidiano, para extrair situações de humor e ironia, e fazer críticas à arte estabelecida e ao seu contexto. Utilizou objetos produzidos em série, como vidros, chapéus, etc, dispostos organizadamente. Leirner manteve sua admirável disposição crítica também nos vários Happenings que organizou.

Na Bienal de 1967, ele apresentou objetos relacionados com instrumentos musicais, em cores vivas - *Dó ré mi fá sol lá si dó ré mi fá sol lá* 1967, 1,20 x 3,50m (Fig.3) - e dois quadros-zíperes que, abertos pelo observador, deixavam aparecer várias camadas de tecidos coloridos, - *Da Série Homenagem a Fontana V e X*, 1967, 1,80 x 1,25cm., que Mário Pedrosa elogiou como "uma contribuição valiosa para o problema da produção industrial das obras de arte".<sup>14</sup> Entretanto essas obras só muito superficialmente têm algo a ver com a Pop Art. Frederico Moraes assinala que Nelson Leirner reformulou o Dada ou a antiarte, "mas dentro de uma ótica nitidamente construtiva" e que, ao mesmo tempo em que "revela uma visão anárquica do mundo, Leirner demonstra a necessidade de tudo ordenar plasticamente por uma vontade construtiva. É assim que presta homenagens a Fontana (...)"<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup>PEDROSA, M., "A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo", *Correio da Manhã*, 17/9/1967.

<sup>15</sup>MORAIS, F., "Quem é Nelson Leirner", *Revista GAM* n°7.

Nelson Leirner adota, em várias etapas da sua obra, estratégias ligadas à Pop Art, como o Happening, a fusão de linguagens artísticas, a representação icônica, a pesquisa de suportes não-tradicionais vinculados ao cotidiano.

*- Grupo dos Artistas-Arquitetos.*

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) desempenhou na década de 60 um papel de pólo de geração e difusão cultural. O grupo dos "artistas-arquitetos", formado por Sérgio Ferro, Claudio Tozzi, Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro e Flávio Império, incluindo também Vera Ilce e Samuel Szpiegel, interessou-se fortemente pela linguagem da Pop Art, mas com resistência a assumi-la plenamente, devido às conotações de imperialismo cultural contidas em uma arte ligada intrinsecamente à sociedade de consumo e portanto ao capitalismo norte-americano.

O professor e artista Flávio Motta fazia a ligação desse grupo com os artistas do Curso de Formação de Professores de Desenho do MASP, que também utilizaram elementos da Pop Art na pesquisa da imagem e de sua comunicação: Marcelo Nitsche, Carmela Gross, Luiz Gonzaga e Mario Ishikawa. Esse agrupamento ampliou-se com Nelson Leirner e Geraldo de Barros.

- 2.6. JASPER JOHNS E ROBERT RAUSCHENBERG: ATUANDO NO ESPAÇO ENTRE  
A ARTE E A VIDA.

Jasper Johns e Robert Rauschenberg catalizaram a transição de valores estéticos que marcou a arte americana no final dos anos 50 e através do movimento de expandir o referencial estético para abarcar a realidade em volta, refrearam o excesso de individualismo e subjetivismo do Expressionismo Abstrato, que ainda mantinha a hegemonia na arte norte-americana. Tanto a identificação da tela com um objeto comum - como Jasper Johns fez com suas bandeiras e alvos, apresentando imagens que não continham interpretações subjetivas - quanto a apropriação feita por Rauschenberg de imagens retiradas dos *mass media* e da vida diária (garrafas de Coca Cola, colchas e travesseiros, cartões postais, recortes de revistas, etc), constituem passos importantes na trilha que levaria a Pop Art.

- 2.6.1. Combine-paintings: *no limite entre pintura e escultura,  
no espaço entre arte e vida.*

Desde 1955 Rauschenberg faz o que chamou de "*combine-paintings*", desligando-se do preceito modernista de planeidade e, num grau ainda mais inovador, transpondo os tradicionais limites entre pintura e escultura para integrar objetos reais e triviais ao trabalho de arte. Acrescenta pedaços de tecido e material impresso, como fotos recortadas de jornais e fragmentos de histórias em quadrinhos, e incorpora objetos descartados, como

fios, despertador, animais empalhados, pneus, etc, transformando a pintura em objeto tridimensional.

As fotografias, que inicialmente eram recortadas de publicações e em meados de 1962 passam a ser diretamente aplicadas sobre a tela em silkscreen (na mesma época em que Warhol começa a utilizar essa técnica), atuam como um expediente para se inserir resíduos do "mundo real" na esfera da arte e funcionam de maneira semelhante às *collages* e *assemblages*, ou seja, assimilando níveis de realidade em trabalhos de arte. Os fragmentos de realidade se tornam cada vez mais objetivos, retirados do ambiente circundante e relativos ao cotidiano. Em *Curfew* e *Coca Cola Plan* (ambas de 1958), Rauschenberg utiliza garrafas de verdade do refrigerante, que começava a ser visto como símbolo da presença americana no mundo contemporâneo. A Coca Cola se tornaria um dos signos mais comuns da linguagem da Pop Art, a partir do trabalho de Andy Warhol e de outros.

Rauschenberg levava adiante um processo de descondicionamento de convenções estéticas arraigadas. Hunter e Jacobus sublinham que "a expressividade pictórica tinha poderes e prerrogativas reduzidas no contexto de uma estrutura artística em choque com matéria estranha. O uso intensificado de materiais subestéticos até então desdenhados desafiava a hierarquia de distinções entre o status de "belas artes" do objeto de arte tradicional e de materiais brutos não-transformados, pegos do refugio urbano."<sup>1</sup> Brian O'Doherty vai mais adiante na análise do desafio colocado pelas *combine-paintings*: "As imagens eram escolhidas não pelo

---

<sup>1</sup>HUNTER, S. e JACOBUS, J., *American Art of the 20th. Century*, cap.13, pág.323.

conteúdo que podiam desarregar umas sobre as outras através da justaposição, mas por sua não-especificidade... Rauschenberg introduziu no museu e em seu ambiente de "alta arte" [*high art*] não apenas o objeto vernacular mas algo muito mais importante, o *olhar vernacular*."2

A famosa declaração de Rauschenberg, de que operava no espaço entre arte e vida, feita em 1958, teve enorme repercussão, tornando-se um verdadeiro slogan entre os artistas: "*Painting relates to both art and life. Neither can be made (I try to act in the gap between the two)*": "A pintura refere-se tanto à arte quanto à vida. Nenhuma pode ser feita (eu tento agir no espaço entre as duas)".

O espaço entre vida e arte já estava sendo atingido em cheio pelos Happenings, eventos híbridos criados por Alan Kaprow que misturavam artes plásticas, poesia, teatro, música, etc. Kaprow e o músico John Cage exerceram fundamental influência sobre a Pop Art americana, embora não atuassem diretamente na área de artes plásticas. Os Happenings se desenvolviam com a participação do espectador e rompiam as barreiras entre a experiência estética e a experiência do real, entre arte e vida. A arte saía dos museus e das galerias e ganhava as ruas, o espaço comum; celebrava o transitório e o comum, prescindia do suporte, de técnicas artísticas e inclusive da permanência, para tornar-se literalmente uma vivência.

Participaram dos estágios iniciais dos Happenings os artistas

---

<sup>2</sup>O'DOHERTY, B., *American Masters: The Voice and the Myth*, citado por SMITH, P.S. em *Andy Warhol's Art and Films*, pág.88, nota 72.

Rauschenberg, Oldenburg e Lichtenstein, que frequentaram a Rutgers University, onde John Cage e Alan Kaprow lecionaram na década de 50. A influência de Cage incentivou os artistas na redescoberta das imagens, objetos e acontecimentos do cotidiano, estabelecendo uma ligação entre a arte de elite e a cultura popular vivenciada.

Rauschenberg é bem exemplo dessa ligação, pois inseriu, como alterações no suporte, imagens da cultura popular e objetos da vida diária, mas sempre manteve qualidades como destreza e expressividade pictóricas. Reteve a fluidez da pincelada gestual e a organização formal do Expressionismo Abstrato, com unificação da composição, mesmo que ela apresentasse os elementos mais diferenciados entre si. Manteve-se, pois, à distância da impessoalidade e negação da subjetividade concernentes à Pop Art, que nesse aspecto está mais próxima de Jasper Johns.

#### - 2.6.2. *Jasper Johns - o impacto do objeto familiar.*

Por volta de 1955 Jasper Johns começou a produzir pinturas que tinham como tema objetos corriqueiros, familiares, como alvos em círculos concêntricos, a bandeira norte-americana, mapas dos Estados Unidos, números e letras, sempre tratados com objetividade. Apesar de engajado na mesma perspectiva do "olhar vernacular" de Rauschenberg, Johns demonstrava no entanto um cuidado mais elaborado e reflexivo em relação à linguagem formal. Os objetos eram escolhidos a partir de características básicas: eram simples e de impacto visual; eram apresentados isolados, evitando criar relações e complexidades na composição; devido à superexposição tinham se tornado comuns e familiares, facilmente identificáveis pelo que eram, e podiam ser apresentados esvaziados

de conteúdo ou, pelo menos, sem sugerir significados superpostos ou paralelos. E, ponto fundamental para o novo direcionamento estético, eram bidimensionais. Apresentados frontalmente, eram dispostos em equivalência à superfície da tela, identificando a imagem com o quadro e reafirmando a planeidade do quadro.

Como aponta Rosenblum, esses trabalhos de Johns não só representaram os mais prosaicos lugares-comuns na linguagem poética da abstração mas também "a princípio usaram as qualidades visuais reais dessas imagens como elementos pictóricos positivos. (...)o que era rejuvenescedor nessas obras não era só o confronto direto com um objeto familiar na arena do quadro, mas também a claridade nua do estilo pictórico que aceitava os desarmantes dados visuais simples desses signos e símbolos - total planeidade, ângulos definidos, cores puras, design rudimentar."<sup>3</sup> Tudo isso constituía um choque, depois de anos de hegemonia do Expressionismo Abstrato.

O trabalho era executado com precisão e objetividade em encáustica (técnica que usa pigmentos e cera, obtendo efeitos de transparência) o que lhes dava uma textura pictórica, sem que isso interferisse na planeidade buscada. A técnica permitia também uma discreta mas clara alusão à questão da linguagem artística, a grande preocupação de Johns naquele momento. Essa questão existe, embora com outra formulação, nos artistas da Pop Art, pois a utilização dos *mass media* serve tanto como veículo de observações sobre a sociedade de consumo quanto à reformulação de conceitos

---

<sup>3</sup>ROSENBLUM, R. *Roy Lichtenstein and the Realist Revolt*, Metro 8, 1963, pág. 38.

estéticos, a partir da contraposição entre arte culta e arte comercial.

Nos trabalhos de Johns onde o tema era a bandeira dos Estados Unidos<sup>4</sup>, ela tinha sua imagem ajustada ao plano frontal do quadro, sem deixar margens, evitando que fosse percebida como uma imagem sobre um fundo, como na representação figurativa comum. Ao mesmo tempo, sua identidade própria era absolutamente preservada. Nesse caso, a pintura funciona não propriamente como a reprodução de um objeto, mas como um objeto em si, e isso iria influenciar profundamente os artistas da Pop Art. O tratamento do quadro como objeto, em Johns, avança com, por exemplo, o uso de superposições, como em *Three Flags*, apresentada na IX Bienal de São Paulo, que analisaremos posteriormente.

Arnason sublinha a importância dessas primeiras pinturas de Johns na formação das atitudes contemporâneas de arte: "O elemento de impessoalidade - a criação de uma obra de arte que, mesmo se ela inclui um tema reconhecível, não tem existência outra senão como um objeto em si mesmo - tornou-se central para muitos dos pintores e escultores da década de 1960".<sup>5</sup> Simon Wilson ressalta que essa é a primeira aparição na arte americana da combinação de

---

<sup>4</sup>SOLOMON, Alan, no cap. "A Nova Arte", in BATTCKOCK, G., *A Nova Arte*, pág.237, analisa essa questão da imagem banal - sobre a qual se desenvolveu a Pop Art - a partir do trabalho de Johns: "A bandeira é a espécie de imagem tão freqüentemente exposta que nos tornamos cegos a ela. No contexto do quadro, perguntamo-nos se realmente alguma vez olhamos para ela; segue-se um momento de hesitação sobre se o artista deve ser tomado a sério ou não (a banalidade das novas imagens sempre levanta essa questão) (...)É difícil imaginar-se uma situação, exceto a da obscenidade, que pudesse nos perturbar mais do que esta, pelos conflitos apresentados por esta imagem."

<sup>5</sup>ARNASON, H.H., *History of Modern Art*, pág. 455.

qualidades fortemente formais e abstratas com a imageria familiar, imediatamente reconhecível, que caracteriza a Pop Art.<sup>6</sup>

- 2.6.3. *Jasper Johns e Robert Rauschenberg e a linguagem da Pop Art.*

Johns e Rauschenberg perfazem a transição entre a abordagem do trabalho de arte como expressão idealizada dos sentimentos, que atingiu um grau máximo no Expressionismo Abstrato, e uma atitude de objetividade formal, que parte da imediaticidade da obra e de pesquisas sobre estruturas e significados formais - a linha dominante da década de 60. Antecipam assim o direcionamento que a arte americana iria trilhar nos anos posteriores.

Eles promovem uma dessublimização da obra e um distanciamento gradual da retórica da gestualidade da Action Painting,<sup>7</sup> mas há uma permanência do toque expressivo do pincel e da fatura requintada, onde afloram traços da sensibilidade pictórica tradicional. Ambos expandiram a imageria pictórica para incluir a realidade visual externa, fontes de história da arte, objetos não só representados mas também expostos em sua materialidade e, o que constituiria o cerne da Pop Art, convenções da arte comercial.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> WILSON, Simon, *Pop*, pág. 8.

<sup>7</sup> HUNTER e JACOBUS, *American Art of the 20th Century*, cap.13, pág.329: "A nova forma objetiva que Johns introduziu coincidiu com as abstrações mais intelectualmente controladas de seus contemporâneos, Kelly, Noland e Stella. Todos concebiam o trabalho de arte com mais rigor conceitual que os Action Painters, para eles era menos uma forma de autodescoberta ou autodefinição que uma partida de fatos específica, ou um sistema formal controlado".

<sup>8</sup> HUNTER e JACOBUS, *idem*, pág. 323.

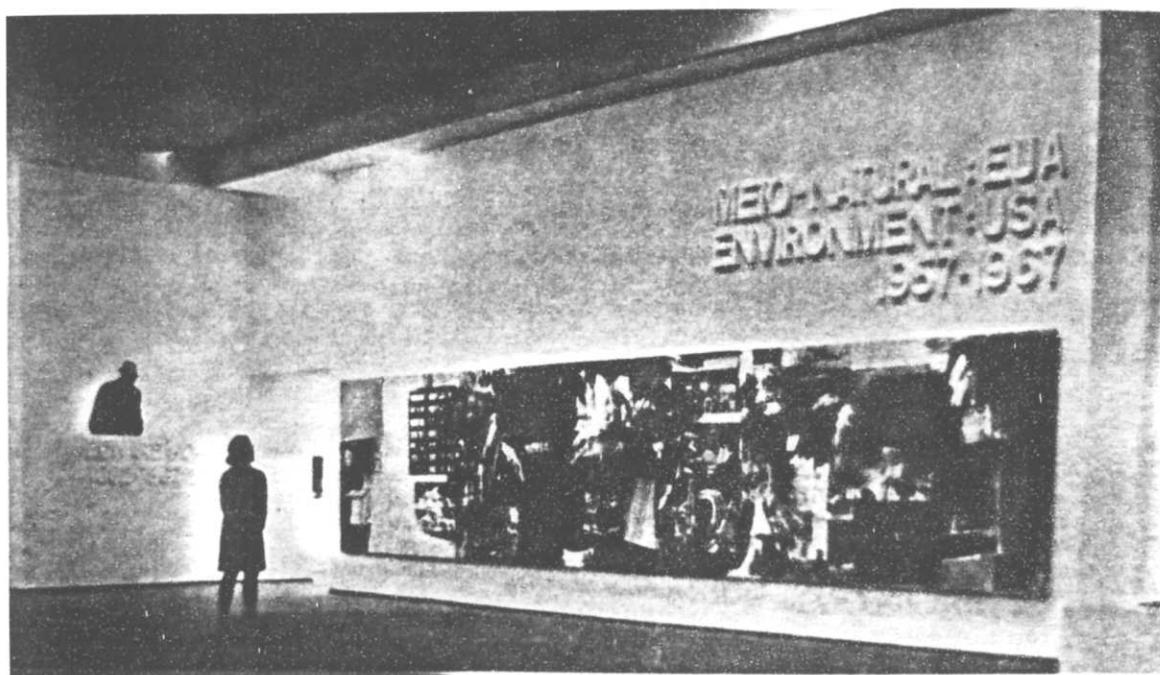


Fig.4 -Entrada da sala dos Estados Unidos na IX Bienal de São Paulo, em 1967.

Foram eles que "apontaram o limite entre o gesto e o objeto".<sup>9</sup>

Johns, em parte, mas especialmente Rauschenberg, foram inicialmente considerados por alguns críticos como artistas representativos da Pop Art, contudo jamais aceitaram essa identificação. A premiação máxima dada a Rauschenberg na Bienal de Veneza de 1964, que consagrou a Pop Art, foi um dos principais motivos para essa confusão, comum, por exemplo, entre os críticos de arte e artistas brasileiros da década de 1960. Mas, como observou Barbara Rose, "(...)Pop Art tem muito a ver com eles, mas eles não tem nada a ver com ela. Eles são como inventores dos sinais de uma linguagem que eles não falam".<sup>10</sup>

- 2.6.4. *Análise das obras de Robert Rauschenberg apresentadas na IX Bienal de São Paulo.*

- *Barge*, 1962, 2,03 por 9,88 metros.

Na entrada da sala americana, sob o letreiro "Meio-ambiente EUA/ Environment USA - 1957-1967", uma grande pintura de Robert Rauschenberg estendia-se por todo o comprimento da parede, atingindo quase dez metros (Fig.4).

*Barge* (*Batelão*, um tipo de barca) provoca grande impacto, não só pela dimensão, mas também emocional, devido à sensação de que acontecimentos avassaladores estão sendo deflagrados à nossa frente, em torrentes (Fig.5). À medida em que as imagens *ready mades* referentes ao mundo contemporâneo começam a se destacar da

---

<sup>9</sup>NOE, Luis Felipe, *Rex Time* n°3, 1966, transcrito em *Arte em Revista* n° 1, jan/mar.1979, pág. 88.

<sup>10</sup>ROSE, Barbara, em "Pop Art at the Guggenheim", *Art International VII* n°5, 1963, pág.20.

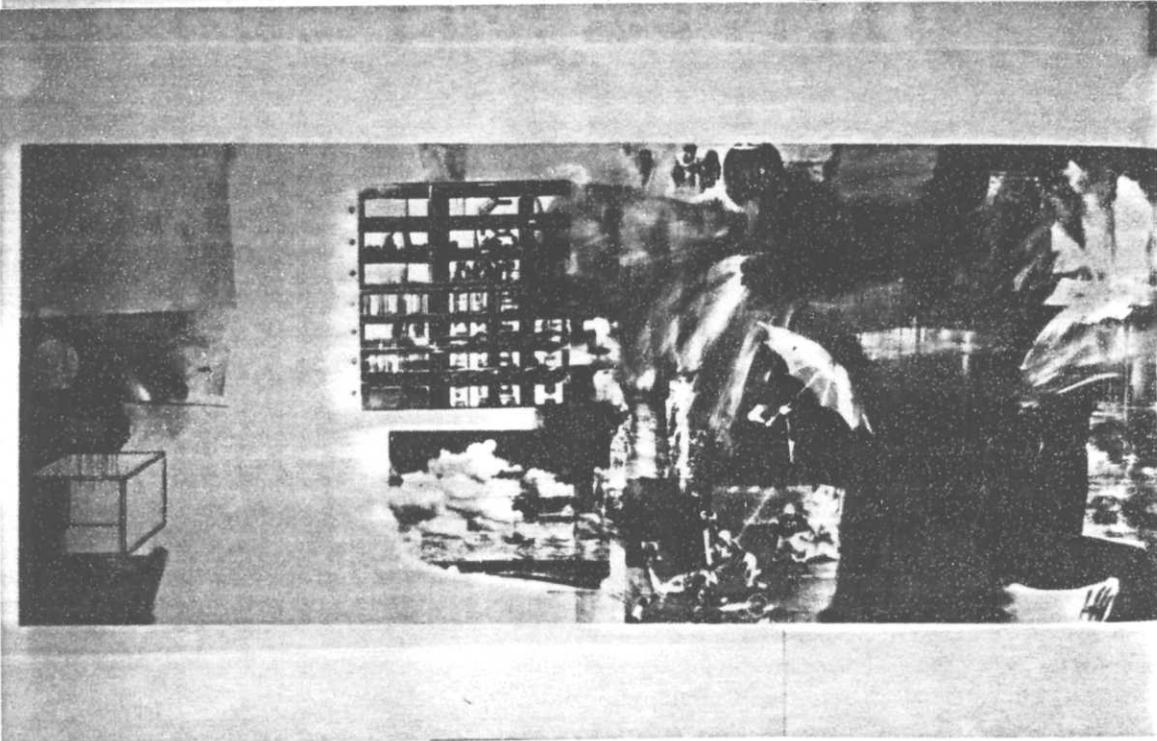
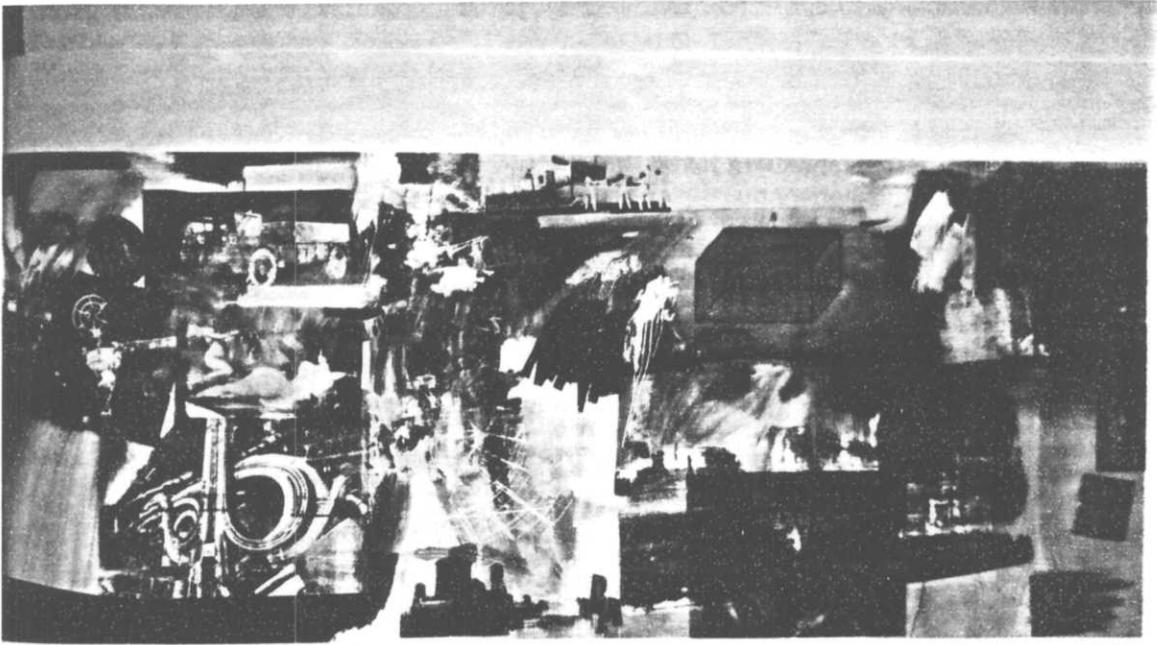


Fig.6- Barre. 1962. óleo sobre tela. 2.03 x 9.88m. de Robert Rauschenberg. Foto dividida em duas partes: acima o lado direito e embaixo o lado esquerdo da obra.

gesticulação retórica das grossas pinceladas, a perturbação inicial cede aos poucos à observação ordenadora. Para acompanhar a sucessão de imagens, demasiado múltiplas para serem apreendidas como um todo, o observador precisa se mover, ao longo de dez metros. Esse envolver-se/ distanciar-se (a altura, de cerca de dois metros, exige afastamento) reproduz, a nível físico, um processo semelhante àquele em que impressões absorvidas pelos sentidos se tornam paulatinamente inteligíveis. Além disso, o deslocamento do observador acompanha o deslocamento de temas dentro da obra, com abruptas alternâncias de imagens objetivas e de pinceladas livres que exteriorizam a subjetividade.

Rauschenberg coloca vários desafios, com provocações à hierarquia de temas (Velázquez e construção civil em igualdade de condições), à convivência da abstração e da representação (aqui radicalizada na reprodução fotográfica), às relações entre subjetividade, originalidade e cópia, e mesmo a convenções técnicas (uso do pincel e do silkscreen, simultaneamente). Mas o artista garante a unidade formal na composição e perfaz um *continuum* que extrapola os limites da tela.

As imagens exigem um escrutínio onde cabem avaliações emocionais, visuais e intelectivas. Iniciar a observação de *Barge* pelo lado direito - que era o de entrada no pavilhão americano - parece mais adequado, seguindo a sugestão da imagem de uma chave, bem definida dentro de um retângulo negro. Outras formas nas proximidades remetem ao quadrado, embora de modo impreciso, borrado ou incompleto. A figura do quadrado está presente ao longo da tela, através dos "recortes" de revistas (imagens processadas

em silkscreen), afixados com razoável simetria. Quando chegarmos à outra extremidade encontraremos o quadrado perfeitamente racionalizado, transformado em linhas precisas que projetam um cubo. Mas, antes, esse desenho diagramático já se apresenta, sob uma camada de tinta, no alto do lado direito, em sequência a um manuscrito antigo. Embaixo há uma série de fotos, entre elas a estrutura circular de um radar e um viveiro onde pássaros estão sendo observados por uma pessoa, todos vistos através de um gradeado. A trama em tela é a ligação visual entre essas imagens, dinamizada pelas manchas de pintura gestual e tinta escorrida. Os técnicos ou astronautas perto de um foguete dirigem nosso olhar para o segundo terço da obra, onde tudo parece estar em ignição.

Um breve momento de repouso e erotismo é oferecido pela reprodução em silkscreen da *Vênus ao Espelho*, 1648/51, de Velázquez. Entretanto, ela está vulnerável ao vigor mecânico da vida moderna, imprensada entre o trevo rodoviário, abaixo, com sugestões fálicas, e o caminhão tipo carga pesada, acima. Seguem-se um jorro de tinta branca e pinceladas à deriva, como uma impetuosa energia que não se consegue estancar. Sobre essa cachoeira luminosa paira um satélite artificial, em outra dimensão de tempo e espaço. Nadadores (a mesma foto duplicada) mostram um traço de esforço humano diante da explosão cósmica. Adiante um guarda-chuva de iluminação fotográfica flutua, protegendo uma partida de baseball do *dripping* negro que escorre de uma mancha escura.

Na última terça parte predomina a racionalidade, na geometria da construção de um prédio, repercutida pelo desenho do cubo. As nuvens introduzem um elemento de natureza, pela primeira vez. Há



Fig. 6- Buffalo II, 1984, silks sobre tela com silkscreen. 1,43 X 1,86m.  
de Robert Rauschenberg.

um grande espaço branco: uma pausa ou um espaço infinito a ser ultrapassado?

Em *Barge*, Rauschenberg trabalhou com uma gama limitada de cores, se é que se pode falar em cor, já que praticamente só há tinta preta e branca. As variações das imagens silkadas e dos gestos expressivos são tão grandes que a proximidade dos valores cromáticos, em vez de causar monotonia, unifica a composição *all over* ritmada por repetições, superposições, transparências, fragmentações.

A pintura contaminou-se do mundo exterior mas não se sobrepôs a ele. As imagens da realidade, apesar de apresentadas sob a forma de reprodução fotográfica, são tratadas como elementos composicionais: o mundo visto com olhos de artista - assim se diminui o espaço entre arte e vida, onde Rauschenberg se propôs a agir e ao qual a Pop Art daria novas conotações.

- *Buffalo II*, 1964, 2,43 por 1,83 metros.

A outra obra de Rauschenberg exposta na IX Bienal de São Paulo foi *Buffalo II* (Fig.6), com a qual ele conquistou o grande prêmio da Bienal de Veneza em 1964, o que deu o impulso decisivo para a ampla aceitação da Pop Art. A imagem de Kennedy domina a composição, com a mão em detalhe repetida um degrau acima, à esquerda. O gesto enfático foi reforçado com a repetição, mas o entintamento em azul e a reverberação da forma do balão (um pára-quedas que se abre) no canto inferior direito, reformulam nossa percepção desse detalhe, e a mão avança como um mecanismo vagando no espaço celeste. Este "vôo" encontra eco também no traçado do

paralelepípedo e no helicóptero que sai da área ocupada pelo balão, seguindo a linha pontilhada. Como é característico em Rauschenberg, também aqui os momentos pictóricos se misturam a fragmentos da vida contemporânea, emitindo comentários sobre a forma como a nossa percepção da realidade passou a ser mediada pelos meios de comunicação. Há várias "camadas" de silkscreen, como se houvesse hierarquias entre as imagens, sendo que algumas delas, como a foto de Kennedy, a águia e o pára-quedas, fazem parte de uma iconografia particular do artista, que as utilizou em várias obras.

*Buffalo II* guarda um movimento rotativo, com pequenas pausas: no pára-quedas, no diagrama, no gesto ampliado, na forma circular vermelha sobre a mancha gestual amarela, sendo que esta repercute ainda na tinta amarelo-dourado sobre a cabeça da águia, no rosto de Kennedy e no gesto da mão, completando o círculo. No centro, a mesma chave que abriu a entrada para a observação de *Barge*. É um movimento caleidoscópico, em que cada deslocamento do olho acarreta uma pequena transformação. Porém a circularidade interna é um segundo estágio da percepção, já que áreas cobertas de camadas ralas de tinta forçam uma geometria baseada em divisões retangulares e quadradas.

Em uma longa e bem elaborada análise de *Buffalo II*, publicada em 1967, Sérgio Ferro ressaltava que

"a organização ortogonal é essencialmente estática em oposição ao dinamismo das relações de movimento cósmico e à flutuação da superfície; esta flutuação, que não destrói o plano mas o torna variável, não se coordena com o deslocamento espacial circular e, ao contrário, amarra-o; a qualidade no tratamento da cor, separando dois campos na tela [cores quentes na parte superior e frias na parte inferior], secciona a continuidade das verticais e horizontais e da rotação dos "símbolos". Apesar destas contradições, ou por isto mesmo, cada um destes recursos é auto-suficiente."

Sérgio Ferro destaca vários aspectos dessa obra:

"no *Buffalo II*, o rompimento dos vínculos usuais e a associação dos elementos descontínuos prossegue além do nível temático; por exemplo, há inversão das dimensões relativas (as chaves maiores que o helicóptero, Kennedy maior que tudo); fragmentação espacial (o espaço é composto, formado por enfoques a partir de ângulos e distâncias diferentes); diversificação sintática (formas abstratas orgânicas ou geométricas rodeiam as formas figurativas); ecletismo técnico (fotografia, pintura a óleo ou plástico, desenho, etc). O inesperado destes ajuntamentos, somados ao rigoroso naturalismo e familiaridade de detalhe, destroem a apatia enfastiada do observador moderno, deixando-o inseguro, atento e receptivo. A eficácia do quadro é o resultado do próprio método analítico e crítico empregado, que é semelhante, estruturalmente, às fórmulas elaboradas pelos teóricos da informação para forçar a comunicação."<sup>11</sup>

Rauschenberg adaptou a linguagem visual do Expressionismo Abstrato a uma objetivação, naquele momento - 1964 - já completada pela Pop Art. As cores se limitam ao amarelo dourado, azul e vermelho, mas em tonalidades quentes, envolventes, sem a impessoalidade da Pop Art. O uso de camadas de tinta, opacas ou transparentes, transformou-se num processo de revelar e eliminar a imagem, estando implícita uma permanente mutação das coisas. Ao mesmo tempo, estabelece a primazia do plano, trazendo todos os signos do mundo contemporâneo à superfície, como um cartaz *déchiré* ou uma *collage* de recortes de revistas ilustradas.

---

<sup>11</sup> FERRO, S., "Ambigüidade da Pop Art: o "Buffalo II" de Rauschenberg", revista GAM n° 3, fevereiro/1967.



- 2.6.5. Análise das obras de Jasper Johns apresentadas na IX Bienal de São Paulo.

- *Map*, 1962, 1,52 por 2,36 metros e *Double White Map*, 1965, de 2,28 por 1,78 metros.

Johns apresentou dois *Mapas* na IX Bienal de São Paulo: *Map* (Fig.7) e *Double White Map* (Fig.8), da série, com grande número de variações, que ele iniciou em 1960.

Em um texto de John Cage sobre Jasper Johns, há uma descrição minuciosa e interessante sobre o trabalho de Johns em um quadro dessa série:

"[Jasper Johns] tinha encontrado um mapa impresso dos Estados Unidos, representando apenas os limites entre os Estados. (Não era um mapa topográfico, com rios ou estradas). Sobre o mapa havia traçado uma geometria, que ele copiou na tela, aumentando-a. Isto feito, copiou o mapa a mão livre, preservando cuidadosamente as suas proporções. Então, mudando o ritmo, começou a pintar rapidamente, por assim dizer, de repente, aqui e acolá com o mesmo pincel, mudando pincéis e cores, e trabalhando ao mesmo tempo em todos os lugares, em vez de começar primeiro um ponto, terminando-o e passando para outro. Parecia que ele estava atacando a tela toda, sem chegar a resultado algum e, uma vez isto feito, repassando-a novamente, e, novamente, de maneira incompleta. E assim por diante. Usando, uma ou outra vez, estênceis, colocava o nome de um Estado ou a sua sigla, o que não representava, em absoluto, uma realização, pois, à medida que continuava a trabalhar, tinha frequentemente de refazer o que já fizera. Algo tinha acontecido, o que quer dizer que alguma coisa não tinha acontecido. E isso, necessitava de repetições, Colorado, Colorado, Colorado, que não sendo as mesmas coisas, pois eram de cores diferentes, colocadas em diversos lugares."<sup>12</sup>

*Double White Map* tem uma composição austera, beirando a abstração. A pincelada, valorizada pela técnica da encáustica, é remanescente do Expressionismo Abstrato, porém mais vinculada à introspecção e reflexão estética do que à expressão e

<sup>12</sup>John CAGE, "Jasper Johns: Histórias e Idéias" in BATTCKOCK, G., *A Nova Arte*, pág. 57.

exteriorização. Johns se preocupa com as questões de estrutura e significado formal e contém-se, descartando volumes, luz e sombra, e, neste caso, até a cor. As imagens de mapas, comuns e familiares, colocam a atenção na pura essência da pintura, que lateja nas pinceladas curtas e precisas.

A imagem do mapa foi duplicada, e como as linhas de divisão dos Estados são bastante nítidas, incitam à observação das pequenas diferenças que essas imagens apresentam entre si, como acontece também nas serializações de Andy Warhol. Mas é a pulsação do quadro que realmente determina a percepção do observador.

Os nomes dos Estados, quase todos abreviados, são imprimidos sobre a tela através de formas vazadas. As letras em diversos tamanhos, pairando sobre as pinceladas, também perdem o valor de referência geográfica para se tornarem abstração. A divisão política dos Estados através de linhas imaginárias contém em si a mesma abstração que leva o pintor a dividir a tela em áreas de cor e delimitações por linhas. Em *Map*, a um fundo amarelo foram sendo apostas camadas de pinceladas brancas, negras, cinzas, com ínfima adição de pigmentos azuis, amarelos e vermelhos. Apesar da irregularidade das pinceladas e das variações de textura da própria superfície (encaústica sobre colagem), persiste a organização da composição, implícita no próprio tema.

*Map* tem maior carga de expressividade, na pincelada mais solta e na operação de decompor a imagem. O efeito está a meio caminho entre derivações do Impressionismo e o Expressionismo Abstrato, mas há indicações de rumos a seguir que seriam decodificadas pela Pop Art.

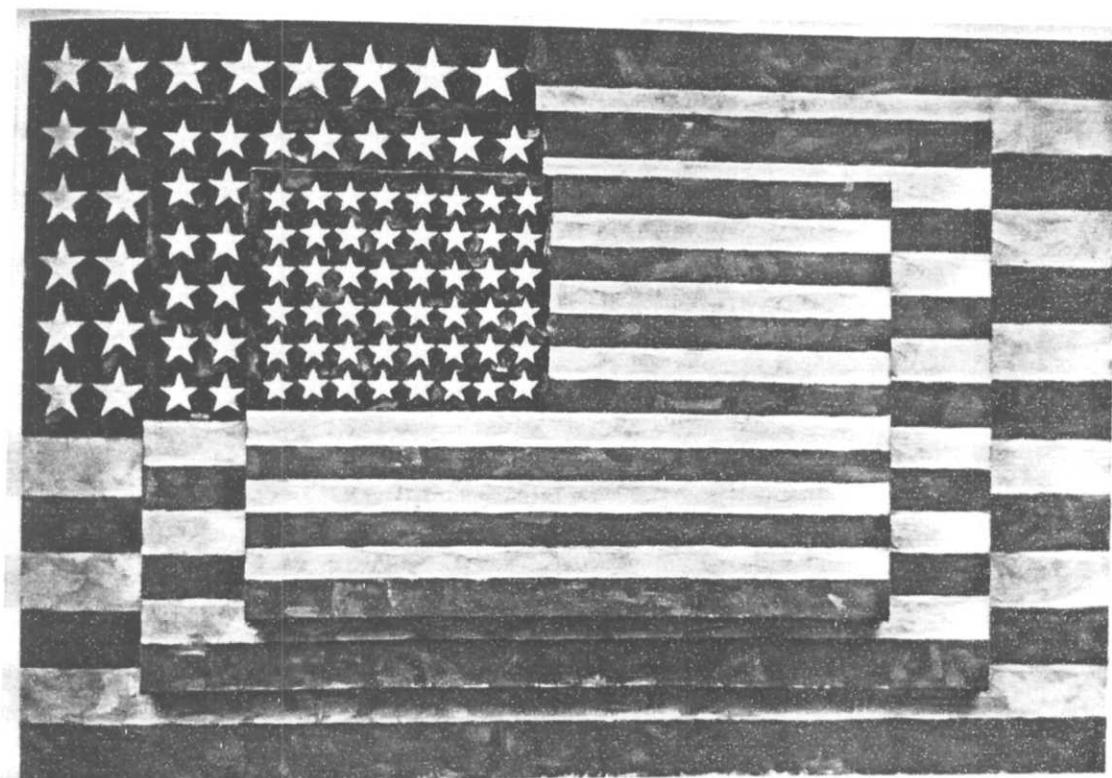


Fig.9 - *Three Flags*, 1958, encaustica sobre telas, 77 x 115 cm. de Jasper Johns.

- *Three Flags*, 1958, 77cm. por 1,15 m.

Esta é a mais importante das três obras de Jasper Johns expostas na IX Bienal e uma das pinturas mais marcantes e mesmo simbólicas da arte americana daquele período. Em 1981 foi adquirida pelo Museu Whitney de Nova York.<sup>13</sup> A identificação da tela com o seu tema, a bandeira, um objeto comum plano, é uma proposta desenvolvida por Johns desde 1954 e que nesta versão de 1958 passou por um aprofundamento da reflexão estética. Em *Three Flags* (Fig.9) ele faz uma aproximação analítica do conceito de profundidade ilusionística, criando três níveis de profundidade, com telas-bandeiras sobrepostas em tamanhos decrescentes. O plano desdobrado torna-se um relevo e invade o território da escultura. Cada bandeira pressupõe uma tela completa, mas ao serem justapostas, tornam-se componentes de um todo onde o sentido foi modificado: três planos deixam de ser três planos para submergirem na tridimensionalidade. O suporte se multiplica, cumulativamente, e se aproxima do observador, que tem a opção de considerar a obra como um conjunto indivisível ou decompô-lo visualmente nos três planos.

Os valores formais da pintura são enfatizados pela textura da pincelada, em camadas de encáustica. A obra, ao ser detidamente observada, revela, com força, vários aspectos formais: pincelada, cor, planos, dimensões, representação. Cada elemento tem valor independente. Em todas as obras apresentadas por Johns, bem como nas de Rauschenberg, permanece a ligação com o Expressionismo

---

<sup>13</sup>O Jornal do Brasil de 12/1/1981 noticiou sua aquisição por US\$ 1 milhão. Foi a primeira vez que uma obra de arte contemporânea atingiu essa cifra.

Abstrato de Jackson Pollock através do estilo *all over*, onde a superfície é tratada de maneira relativamente uniforme, sem pontos de interesse fortemente acentuados ou elementos que estabeleçam relações hierárquicas. Os elementos formais se apresentam por igual sobre todo o campo da tela.

A duplicação de maneira literal de um objeto comum, fabricado, signo do conceito de País, com um referencial de serialização, remete à arte conceitual.

Johns apontou o caminho para uma estética não gestual e influenciou sobre a Pop Art ao partir de um tema banal para apresentar uma experiência visual, uma nova forma de ver, objetivada e precisa, numa pesquisa de percepção.

## - 2.7. NOVA LEITURA DOS *READY MADE*S.

Desde o início comparada ao Dadaísmo, a Pop Art chegou a ser denominada "Neo-Dada" e "Neo-Dadaísmo" por alguns críticos. Mas se há influências, as diferenças também são patentes. De qualquer maneira, a Pop Art emerge num momento em que era intenso o interesse por Marcel Duchamp.<sup>1</sup>

Duchamp, em evidência entre os artistas nova-iorquinos mais jovens ao longo das décadas de 1950 e 1960, causou impacto desde sua primeira apresentação nos Estados Unidos, com o quadro "Nu descendo a Escada" (1912), que foi a grande sensação do Armory Show realizado em Nova York em 1913. Ele residiu de 1915 a 1923 e após 1942 nos Estados Unidos, onde conviveu com Francis Picabia e Man Ray, fundando o movimento Dada de Nova York.

Em 1913 Duchamp começou a produzir os *ready mades*, objetos comuns, fabricados em série, apresentados como arte. Do seu

---

<sup>1</sup>Marco LIVINGSTONE enumera, em *Pop Art, a Continuing History* (nota 3, pág.249) vários eventos que destacaram Marcel Duchamp e suas obras a partir da segunda metade dos anos 50. Por exemplo: com a morte de W.Arensberg, em 1954, sua coleção de arte moderna, incluindo obras importantes de Duchamp foi legada ao Philadelphia Museum of Art, onde estão em mostra permanente numa seção especial. O livro *Marchand du Sel*, com textos de Duchamp, foi editado por Michel Sanouillet em 1958, seguido pela monografia de Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, que teve boa acolhida. Em Londres o artista Richard Hamilton preparou *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: a typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box translated by George Heard Hamilton*, com edições na Inglaterra e EUA. Em 1963 o Pasadena Art Museum (Califórnia) apresentou uma retrospectiva "*of/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy*", a cuja vernissage compareceram artistas ligados à Pop Art, como Richard Hamilton, Andy Warhol e Ed Ruscha.

legado, foi este o aspecto de maior repercussão sobre a Pop Art, pois também ela recorreu a objetos retirados de seu ambiente, que não tinham sido produzidos pelo artista ou que passavam a ter uso diferente daquele a que originalmente tinham sido destinados. Ou seja, eram *apropriados*, colocados em outro contexto, através do gesto artístico do deslocamento, sendo a função original eliminada ou desconstruída.

Porém existem diferenças: se, como no Dadaísmo, o objeto é requalificado, na Pop Art permanecem entretanto as associações com a produção de massa.<sup>2</sup> Enquanto Duchamp faz edições limitadas e assinadas dos *ready mades*, individualizando-os e distinguindo-os dos outros objetos do mesmo tipo, Warhol adota edições múltiplas, com alterações de cor e tamanho, procedendo como uma máquina que produz em série. Mas tanto em Duchamp quanto em Warhol os *ready mades* veiculam questionamentos a conceitos tradicionais de arte. Consumam uma atitude de desafio ao exercer a liberdade de expressão em níveis inusitados e valorizam os objetos do cotidiano através das mudanças de significação. Esses aspectos exerceram poderosa sedução sobre as vanguardas e são fatores determinantes para a vinculação da Pop Art ao Dadaísmo.

A Pop Art tem pontos em comum com o Dadaísmo, mas como se situa em um contexto social e cultural diferente, evidentemente essa

---

<sup>2</sup>MARCHAN, S., em *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, pág. 39, destaca que a Pop Art se afastou do "nihilismo e negatividade dadaísta" e que "não conferiu valor transcendental nenhum à imagem descontextualizada, e ao contrário, acentuou sua vulgaridade e atende ao seu contexto sociológico explícito". Ele enfatiza que "existiu uma relação com o dadaísmo, mas com matizes decisivos, inclusive nos momentos mais dadaístas."

identificação é relativizada e assimila parâmetros contemporâneos.

Segundo Patrick Smith, Warhol em parte alcança resultados estéticos isolando uma imagem ou uma situação do contexto original e dos parâmetros culturais e sociais peculiares, para apresentar tais ícones ou tabus tanto como eles próprios quanto como produtos "desfamiliarizados" (como o legado de Duchamp). Imagens (fotos de publicidade, reportagem documental na série "Disasters" e reproduções de obras-primas artísticas) são "apagadas". Assim, a iconologia autônoma dessas imagens permanece, mas o significado já não se localiza mais exclusivamente numa realidade pictórica pré-ordenada, ele se desloca, se dispersa, se desfaz.<sup>3</sup>

Em uma declaração de Duchamp de 1964, fica claro que ele considerava o trabalho de Warhol ligado a conceitos: "Se você pega uma lata de sopa Campbell's e a repete cinquenta vezes, você não está interessado na imagem retinal. O que lhe interessa é o conceito que quer colocar cinquenta latas de sopa Campbell's em uma tela".<sup>4</sup> Mas a Pop Art foi duramente criticada por ele: "Esse Neo-Dada que agora se denomina New Realism, Pop Art, Assemblage, etc. é diversão barata vivendo do que o Dada fez. Quando eu descobri os *ready mades*, minha intenção era desencorajar o oba-oba estético. Mas no Neo-Dada eles estão usando os *ready mades* para descobrir seu "valor estético"!! Eu joguei o porta-garrafas e o urinol em suas caras como um desafio e agora eles os admiram como

---

<sup>3</sup>SMITH, Patrick S. *Andy Warhol's Art and Films*, pág. 171.

<sup>4</sup>CONSTABLE, Rosalind, "NY's Avant-Garde and How it Got There", citado por I.SANDLER, em *American Art of the Sixties*, pág.150.

algo esteticamente belo".<sup>5</sup>

Na opinião de Irving Sandler, os artistas Pop rejeitaram a pintura pictórica (*painterly painting*), porém valorizaram a pintura como trabalho dentro do conceito de artes plásticas, e portanto sua aceitação das idéias de Duchamp era limitada. Os trabalhos Pop, afinal de contas, não são *ready mades*, como os de Duchamp, mas "remades", como os de Jasper Johns.<sup>6</sup> As esculturas em bronze de latas de cerveja feitas por Johns e as caixas de *Brillo* de Warhol, são réplicas de objetos reais, *ready mades* fabricados.

Na Pop Art os *ready mades* sofrem outras mutações, como na obra de Wesselmann e Segal, que os incorporaram dentro de um contexto cenográfico, de recriação literal de ambientes cotidianos.

É importante lembrar que objetos industrializados como tema já estavam presentes não só nos *ready mades* de Duchamp, mas também, embora passando pela interpretação pictórica, nos quadros de Stuart Davis (1894-1964), Fernand Léger (1881-1955) e nas *collages* de Kurt Schwitters (1887-1948), que incorporaram fragmentos do cotidiano urbano.

A Pop Art não pode ser restringida a uma simples derivação ou evolução desta linha, e o grau de parentesco com estes antecedentes é relativizado diante do orbital híbrido construído com as superposições formadas a partir das novas abordagens técnicas e da mudança de atitude e de sensibilidade que catalizou.

---

<sup>5</sup>HOFMAN, Werner. "Marcel Duchamp and Emblematic Realism", 1965, citado por Irving SANDLER em *American Art of the Sixties*, pág. 52.

<sup>6</sup>SANDLER, Irving, *American Art of the Sixties*, pág. 151.

## - 2.8. POP ART E CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL.

### -2.8.1.Urbanização e industrialização, pré-requisitos da Pop Art.

A Pop Art, ou mais amplamente, a cultura Pop está inserida em um momento econômico, social e cultural bem definido, que se inicia logo após a II Guerra Mundial, quando, principalmente nos Estados Unidos, a austeridade deu lugar a uma sociedade urbanizada, afluyente, com a economia em franca expansão. A classe média americana experimentou no Pós Guerra uma mudança social e cultural que repercutiu no estilo de vida, no vestuário, na música, no comportamento e nos costumes sociais, com as tendências passando por forte intermediação dos meios de comunicação de massa.<sup>1</sup> Nesta sociedade, o cotidiano - em termos de lazer, de ambiente doméstico, e até mesmo em seus aspectos mais subjetivos, como desejos e aspirações - passa a ser estruturado a partir de parâmetros advindos, em última instância, das indústrias, dirigidas para o consumo com produção em alta escala. Instalou-se, assim, um contexto de cultura de massa<sup>2</sup>, desdobrado em amplo

---

<sup>1</sup>In E.LEFFINGWELL,*Modern Dreams-the Rise and Fall and Rise of Pop*, pág.33, L.ALLOWAY, em texto de 1959, conclui que "tanto por seu alcance e por seu poder de captar sentimentos pessoais, os *mass media* devem ser considerados como uma adição permanente às nossas maneiras de interpretar e influenciar o mundo".

<sup>2</sup>R.DE FUSCO, em *História da Arte Contemporânea*,pág.248, cita uma análise de E. Morin em "L'Industria Culturale", publicada em *Il Mulino*,1962,que merece ser reproduzida:"Logo após a Segunda Guerra Mundial, a sociologia americana descobre a Terceira Cultura, reconhece-a e dá-lhe um nome: *mass-culture*. Cultura de massas, isto é, produzida segundo as normas do fabrico industrial em massa; divulgada através das técnicas de divulgação de massa (...) dirigida a uma *massa* social, isto é, a um aglomerado gigantesco de

leque, com a proliferação da comunicação dirigida a grandes públicos, expansão dos supermercados, sofisticação das técnicas de publicidade, *marketing* e *packaging*, aumento da oferta de produtos industrializados para uso cotidiano, mudanças tecnológicas baseadas principalmente na automação, etc.

É este universo que inspira a Pop Art a, no limiar entre a arte e a realidade, absorver as novas imagens, cores, formas gráficas e design disseminados de forma abrangente pelas revistas ilustradas, anúncios, *out-doors*, logotipos, embalagens. O cotidiano foi alterado pela mecanização e automação que se insinuou nos ambientes domésticos e nas atividades diárias, reformulados pela presença de itens de consumo, como eletrodomésticos e o automóvel.

#### - 2.8.2. *Imagem positiva da sociedade americana.*

Lazer e informação passam a ser oferecidos como produtos, através de meios de grande alcance de público, como o cinema, a televisão e as revistas ilustradas de ampla circulação. Ao mesmo tempo, acontece uma mitificação da sociedade norte-americana, reforçando uma imagem positiva intensamente divulgada por extensa rede de mídia, no próprio país e em todo o mundo.

Em geral, os comentários sociais na Pop Art aparecem em nível não específico, o que também não deixa de refletir os padrões de massificação e conformidade a que a sociedade norte-americana

---

indivíduos recolhido aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.)". Esta cultura, a terceira depois das culturas religiosas-humanísticas e nacionais, "é cosmopolita por vocação e planetária por extensão e coloca os problemas da primeira cultura universal da história da humanidade".

estava sendo intensamente submetida desde a década anterior, pelo poder dos meios de comunicação.

Basicamente, os questionamentos da Pop Art se referem às convenções e tradições estéticas. Ela não é abertamente crítica ou dissidente do "status quo" de uma sociedade afluenta e consumista, e nesse ponto representa bem o espírito literal e pragmático dos Estados Unidos, captando-o principalmente em seus aspectos mais atraentes<sup>3</sup>, aqueles que sinalizavam uma sociedade de bem-estar e de fartura.

Comida, por exemplo, foi um dos temas favoritos da Pop Art, desde as latas de sopa de Warhol e *hot dogs* de Lichtenstein aos espaguete de Rosenquist, sorvetes e sanduíches em gesso ou tecido estofado de Oldenburg e recortes de cartazes de sanduíches e cerveja inseridos nos trabalhos iniciais de Wesselman. Constituem, ainda, o tema central de Thiebaud na primeira metade da década, como veremos posteriormente nos quadros *Cakes* e *Delicatessen Counter*, apresentados na IX Bienal.

### - 2.8.3. Capitalismo e "Cultura Pop".

A Pop Art está fortemente associada à economia capitalista e é considerada uma arte representativa de países industrializados e com grandes concentrações urbanas, tanto que foi apelidada de

---

<sup>3</sup>Em BATTCKOCK, G., *A Nova Arte*, no cap. "A Nova Arte", A. SOLOMON ressalta na pág.231 que "ao mesmo tempo que [os novos artistas] permanecem alienados de causas (manifestações sociais), estão profundamente engajados na experiência individual e na identificação da pessoa com o ambiente (em contraste com o grupo dadaísta, cujo sentimento de estranheza afastava-os da participação). Esse envolvimento tem uma base inegavelmente otimista e afirmativa, bem como um molde nitidamente existencial(...)."

Capitalist Realism, em contraposição ao Realismo Socialista. De fato, ela repercute técnicas produtivas e tendências tecnológicas de uma sociedade capitalista. Seu país é indubitavelmente os Estados Unidos do "American Dream". O artista Robert Indiana confirma: "A América está muito presente no âmago de cada obra Pop. O Pop inglês, que nasceu primeiro aconteceu por causa da influência da América. O ponto gerador é o *Americasm* [sic], este fenômeno que varre cada continente (...).O padrão não estará longe da Coca, do carro, do Hamburger, do Jukebox [toca-discos acionado por fichas]. É o Mito Americano. Porque este é o melhor de todos os mundos possíveis".<sup>4</sup>

A Pop Art se insere dentro de um acontecimento cultural mais amplo, a cultura Pop<sup>5</sup>, articulada por uma geração jovem que interligou, num mesmo movimento cultural, as artes plásticas, música, literatura e produção cultural e subcultural, popular e de massa. Esse movimento é explicado por Osterwold como "inteiramente um fenômeno cultural ocidental, nascido sob condições tecnológicas capitalistas em uma sociedade industrial. Seu epicentro programático foi a América. Como resultado, as culturas de todo o mundo ocidental se tornaram americanizadas, uma consequência sentida de maneira particularmente forte pelos europeus".<sup>6</sup> Essa

---

<sup>4</sup>"What is Pop Art?". Art News, Nov/1963, pág.63.

<sup>5</sup>CALVESI, M. em *Le Due Avanguardie*, pág. 11, lembra que com o New Dada e a Pop Art, a vanguarda atua "no limite, sobre a moda e o comportamento mesmo, paralelamente a movimentos como o hippie ou a fenômenos, como a música pop, cuja influência sobre os costumes é bem palpável e visível."

<sup>6</sup>OSTERWOLD, *Pop Art*, pág. 6.

americanização alastrou-se não só através da publicidade e suas estratégias de vendas, mas fundamentalmente dos meios de comunicação de massa.

Inerente à Pop Art e à cultura Pop de maneira geral, está a idéia de que o artista deve mesclar arte e vida, localizando-se decididamente no mundo contemporâneo. Em termos estéticos, como já vimos, isso floresce com os Happenings e com Rauschenberg, mas culturalmente está dentro do processo que engloba o rock'n'roll, a literatura *on the road*, a "cultura das drogas", etc.

No caso da Pop Art, suas motivações extrapolam em certa medida os *mass media*, para abarcar o estilo de vida da classe média urbana (que abrangia um número cada vez maior de pessoas), a quem esses *media* se dirigem prioritariamente. Um certo pacto com a vulgaridade da cultura de massa induz à ligação entre Kitch e Pop Art, pelo uso de cores fortes, de imagens vulgares e desdém pelo refinamento estético convencional. Contudo, na sua intenção e fundamentos, inclusive pelos referenciais na arte contemporânea abstrata e precedentes imediatos vinculados a Johns e Rauschenberg, a Pop Art não dá as costas totalmente ao status das artes plásticas e não se caracteriza como arte comercial ou vulgar.

## - 2.9. POP ART E CULTURA URBANA.

Embora tenha valor estético próprio, a Pop Art extravasa a questão artística para suscitar também aspectos sociológicos e antropológicos, por conter forte sinalização sobre o contexto sócio-cultural da época. Ela absorveu o impacto não só da cultura de massa urbana - principalmente através do estilo corrente de arte comercial - mas também do estilo de vida criado em torno dos objetos produzidos em escala industrial para uso doméstico, que compunham o ambiente cotidiano da classe média das grandes cidades.

### - 2.9.1. Pop Art e produção cultural de massa.

A exposição da sociedade urbana aos *mass media* ocorreu numa intensidade tal que passou a afetar áreas particulares de experiência e de percepção, tendo produzido efeitos na sensibilidade e na consciência estética dos artistas.<sup>7</sup> A percepção do mundo se tornou praticamente "virtual", com nossas experiências visuais supridas, intermediadas e mesmo controladas pelos meios de comunicação de massa, aí incluídos desde o cinema, a televisão, o rádio, jornais e revistas até histórias em quadrinhos e a

---

<sup>7</sup> ROSE, Barbara, em *Autocritique, Essays on Art and Anti-Art*, 1967-1987, cap. "Pop in Perspective", pág.46, afirma que "sem elaborar o que é essencialmente um problema complicado(...)esses jovens artistas foram atingidos [pelos meios de comunicação] de uma forma mais direta, talvez num grau em que suas percepções são alteradas. Certamente a experiência vivencial com filmes e livros de arte mudou formas de ver".

publicidade. A Pop Art elegeu esse universo como seu tema, e o ampliou para abarcar também estruturas de logotipos, como marcas comerciais, sinalização de trânsito, etc. Diga-se de passagem que esse sistema não implica necessariamente em pasteurização, pois a aparente nivelção dos *mass media* abrange emissões originadas em grupos sociais variados, o que produz diversidade e contraste. Além disso, os próprios veículos emissores (rádio, TV, cartazes, etc.) apresentam diferenças estruturais que causam efeitos finais dessemelhantes.<sup>8</sup>

A temática Pop é retirada da produção cultural de massa, incrementada na década de 1950, e que se distanciou das técnicas das artes plásticas ao priorizar o consumo como objetivo, através da criação e desenvolvimento de processos comunicativos específicos, com primazia para o impacto originado no contato visual, não importando que esse impacto fosse temporário, já que a descartabilidade é inerente ao processo. A imagem é atrativo fundamental para comunicar de forma sintética e imediata o produto, no caso dos anúncios, ou o conteúdo narrativo, como nas histórias em quadrinhos, onde o texto às vezes se resume a onomatopéias: *Blam*, *Vupt*, *Ahh*, etc. Sedimentou-se assim uma cultura visual que ao mesmo tempo em que se apresenta como familiar, tem uma carga de novidade, um elemento de surpresa.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cada vez mais, desde o final dos anos 80, a indústria da cultura popular se mostra ávida por culturas marginais e subculturas, como é o caso, por exemplo, da "world music", da estética "grunge" derivada das bandas de Seattle, das "tribos" que segundo o jornal *Colors* (spring/summer 92) da Benetton vão dos "patinadores do metrô" a "traficantes de informação", passando pelos punks de Moscou, etc.

<sup>9</sup> WARHOL escreveu em *POPism*, pág.3: "Os artistas Pop fizeram

As revistas ilustradas, a televisão, o rádio e filmes de Hollywood apresentavam não só novos padrões de imagem, mas também fantasias, modelos e ídolos de consumo instantâneo. Celebidades eram produzidas para terem uma identidade mítica, como "astros" e "estrelas" de cinema, cantores das paradas de sucesso, etc. A produção de uma cultura estandardizada, direcionada para ser absorvida por uma grande massa, tornou fluidos os limites entre fantasias e experiências pessoais, carregadas de interpretações particulares, e aquelas assimiladas através da mídia, que induzem a estereótipos de comportamento.

A Pop Art soube captar, apresentar e compartilhar experiências culturais que tinham se tornado amplamente disseminadas e acessíveis, graças à difusão através dos meios de comunicação, identificando-se com fortes tendências de época e de comportamento. Dessa forma, estabeleceu uma espécie de parceria com amplo espectro de um público que naquele momento estava extremamente motivado para apreender sinais da contemporaneidade aplicados ao cotidiano.

---

imagens que qualquer pessoa descendo a Broadway [rua de Nova York] poderia reconhecer no relance de um segundo - histórias em quadrinhos, mesas de piquenique, calças de homem, celebridades, cortinas de chuveiro, geladeiras, garrafas de Coca - todas as grandes coisas modernas às quais o Expressionismo Abstrato tentou tão arduamente não notar."

## - 2.10. BRASIL - INDUSTRIALIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO.

Na década de 50, o Brasil passou por uma industrialização acelerada; as comunicações se desenvolveram e o movimento da população em direção às cidades de grande porte fez surgir uma classe média urbana. O Programa de Metas do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) tinha por base a industrialização e o desenvolvimento, e houve uma ascensão das massas na estrutura política e social.

Essas mudanças sociais tiveram efeito sobre as relações culturais.<sup>10</sup> A modernização da década anterior formou uma nova mentalidade que marcaria nos anos 60 a publicidade, o desenho industrial, a apresentação gráfica das publicações e, de forma ampla, a estética da cultura urbana. No meio da década, após 1965, podemos detectar um certo deslocamento na escala de valores dessa estética, que se transferiu do clima de forte politização para dedicar maior interesse às questões comportamentais.

A televisão, que já abrangia quase todo o território brasileiro, apresentava seriados americanos, bem como as primeiras novelas nacionais, e organizava shows e grandes festivais de

---

<sup>10</sup>O artista José Roberto Aguilar (artes: n°61, 1986, pág.42) avalia que a década de 60 foi "muito rica, com a literatura, com o cinema, com o nascimento de Brasília, com Juscelino Kubitschek tentando criar uma determinante cultural, quase que a criação de um ego de identidade. Nas artes plásticas houve uma resposta a esse anseio, um resgate, a pintura deu um salto e passou a ser uma vertente cultural imensa(...)."

música. A cultura começava a mostrar sinais do processo de massificação, padronização, atenuação das características nacionais e adoção de modelos estrangeiros, etc, decorrentes do avanço dos meios de comunicação de massa. Naquele momento, os *mass media* já apontavam para a estruturação de uma cultura planetária.

O mercado brasileiro de revistas (que vinha apresentando uma estética moderna para um público de massa<sup>11</sup>) praticamente duplicou a tiragem entre 1960 e 1970, com ampliação de 104 para 193,7 milhões de exemplares. Em 1967 a Abril Cultural lançou a coleção *Gênios da Pintura*, cujo primeiro número vendeu 144 mil exemplares.<sup>12</sup>

Também no Brasil a identificação da Pop Art com as condições sócio-culturais típicas de uma sociedade urbana e industrializada foi ressaltada, como por exemplo por Mário Schenberg, quando declara que "uma autêntica Pop brasileira só pode nascer em São Paulo, cidade moderna quase sem presença viva do passado, onde a massificação contemporânea se faz sentir com força incomprevelmente maior do que nas demais cidades brasileiras."<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Helouise COSTA, na tese de mestrado "Fotojornalismo e Modernidade na revista O Cruzeiro", ECA-USP, 1992, enumera pelo menos 5 fotógrafos da Bauhaus que trabalharam em O Cruzeiro nos anos 40 e 50: Ed Keffel, Henri Ballot, Peter Sheier, Jean Manzon e Pierre Verger (Folha de S. Paulo, 28/12/1992).

<sup>12</sup> Dados extraídos de DURAND, J.C., *Arte, Privilégio e Distinção*, págs. 178 e 179.

<sup>13</sup> SCHENBERG, M., *Pensando a Arte*, cap. "Marcelo Nitsche".

## - 2.1. A IMAGEM FAMILIAR NA FIGURAÇÃO PÓS-ABSTRAÇÃO.

No início dos anos 60, depois da escalada das abstrações expressivas e geométricas, e, especialmente, do sucesso avassalador do Expressionismo Abstrato nas duas décadas anteriores, a Pop Art marcou uma guinada em direção ao realismo e ao figurativismo. Mas com diferenças em relação à tradição, pois não há nenhum esforço para reproduzir cores, texturas, volumes ou formas dos objetos reais, dentro dos princípios ilusionistas.

É um realismo reciclado, pós-abstração, com motivações que o aproximam da arte conceitual: seu fundamento são imagens representacionais - que em geral já passaram por codificação formal anterior - de objetos prosaicos, apresentados de forma emblemática, numa linguagem visual renovada.

Lawrence Alloway diferencia a Pop Art da arte figurativa, explicando: "enquanto a arte figurativa depende da complexidade de função entre uma classe de signos e seus referentes, a Pop Art enfatizou a diversidade interna dos níveis de signos e sua conexão externa". Assim o uso de signos e a colisão entre o objeto industrializado e o contexto artesanal da arte criam situações onde as referências ao ambiente em volta e o formalismo da obra de arte são simultaneamente maximizados.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>ALLOWAY, L., "Art as Likeness", Arts Magazine, maio/1967, pág.37.

As obras têm efeito impactante sobre o espectador, expondo-o a imagens icônicas do cotidiano contemporâneo. O uso da imagem familiar, deslocada para outro contexto, induz a um certo nível de identificação e participação ativa do observador, motivado para alcançar os significados potenciais que a obra sugere.<sup>2</sup> Ele se engaja em atividades associativas, e nesse processo obtém um efeito colateral da Pop Art: uma ampliação da consciência, no que se refere ao ambiente em volta e ao cotidiano. O observador, através de respostas perceptivas provocadas pelo reconhecimento imediato da imagem e pela dimensão visivo-tátil presente na obra Pop, preenche o espaço vazio que o artista deixou ao optar pela atitude de distanciamento e impessoalidade.

Em oposição à "Junk Art" e aos "Nouveaux Réalistes", do mesmo período, a Pop Art não lida com objetos gastos, usados ou descartados; trabalha apenas com o novo, o que ainda está na vitrine e portanto é isento de vivências, de uso, gestos ou

---

<sup>2</sup>DE FUSCO, R., em *História da Arte Contemporânea*, pág. 291, cita o texto de F. MENNA, "Design, comunicazione estetica e mass-media", publicado em *Edilizia Moderna* 85, 1965, onde Menna analisa as pesquisas artísticas baseadas na percepção visiva, como a Op Art e a Pop Art: "(...) o objeto no qual se conclui a operação artística baseada em premissas de ordem perceptiva se coloca no mesmo concreto em que se dispõem os diferentes objetos que constituem o panorama e o *folclore* urbano, mas, ao mesmo tempo, opera nesses objetos uma espécie de correção estética, precisamente como faz a obra pop, a qual parece tender, por vezes, para a tautologia, mas efetivamente visa sempre modificar, tanto quanto é necessário à salvaguarda do elemento estético, a realidade circundante. Em ambos os casos, a obra percorre de novo, criticamente, modificando-o em função das suas finalidades, o processo constitutivo dos objetos que consumimos cotidianamente, desviando a atenção do consumidor da fruição do efeito para a análise do processo formativo, ou seja, induzindo-o a abandonar a atitude meramente passiva própria da psicologia do consumo e a transformar-se, dentro de certos limites, de consumidor em produtor.

simbolismos sentimentais ou nostálgicos. Dá preferência a objetos cuja função e performance têm apelo mais forte e prioritário do que a aparência. É o caso do telefone, geladeira, mobília de quarto e mesmo o balcão de uma mercearia, com queijos e linguiças dispostos em fileiras, como em obras apresentadas na IX Bienal por Wesselmann, Oldenburg e Thiebaud. A Pop Art retoma, como herança dos Happenings, a dinâmica do evento e da imagem, desdobrados a partir do objeto. Ela enfoca o encontro perceptivo do observador com a realidade - e não um encontro ou confronto existencial, como é a abordagem mais frequente nas obras de arte. Apresenta uma realidade pré-conhecida, considerada mais em termos objetivos do que subjetivos, que já foi vivenciada, mas em outro contexto.

Em vários aspectos a Pop Art revela ambivalência. Assim, embora em certos níveis estimule a participação do público, ela se caracteriza por uma linguagem neutra, impessoal, com supressão de efeitos poéticos ou metafóricos. Roland Barthes explica: "dizer que o objeto é assimbólico é negar que ele possui um espaço profundo ou próximo, através do qual sua aparência pode propagar vibrações de significado: o objeto da Pop Art (isto é uma verdadeira revolução da linguagem) não é nem metafórico nem metonímico, ele se apresenta isolado de sua fonte e de suas ambientações; em particular, o artista Pop não está atrás do seu trabalho, e ele próprio não tem profundidade: ele é meramente a superfície de seus quadros: sem significados, sem intenção, em lugar nenhum."<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>R. BARTHES em "That Old Thing, Art..." in TAYLOR, P., *Post-Pop Art*, pág. 25.

Ao reapresentar o que já foi representado, a Pop Art radicaliza o potencial formal dos signos previamente conhecidos, já estabelecidos pelos meios de comunicação.<sup>4</sup> As fontes (anúncios, fotos, quadrinhos), mesmo reprocessadas, continuam reconhecíveis, contudo o significado dos signos é alterado, quando eles são recontextualizados no trabalho de arte. A imagem de um anúncio, isolada, transportada para uma tela, ao ter sua intrínseca função comercial transferida para um contexto de arte, torna-se desconcertante. Deslocada de seu fundamento pragmático, cria uma perturbadora sensação de alienação e estranheza, paradoxalmente deflagrada pela intimidade do signo pré-conhecido.

#### - 2.11.1. *Imagens de segundo grau.*

Embora o seu foco seja dirigido para o cotidiano, a Pop Art apresenta uma realidade de segundo grau, intermediada pelos meios de comunicação. O assunto da obra Pop não é o objeto por si mesmo, mas a sua representação, que já passou por processos prévios de transformação e estilização. Assim, objeto e imagem são colocados em um mesmo nível. Esse processamento anterior, que distancia o objeto da natureza é aprofundado, com ênfase no seu caráter industrial.<sup>5</sup> A iconografia é diretamente apropriada dos *mass*

---

<sup>4</sup>BARTHES, R., *idem*, pág.26: "A Pop Art encontra a unidade das suas representações na conjunção radical dessas duas formas, cada uma levada ao extremo: o estereótipo e a imagem.(...) A Pop Art produz certas imagens radicais; à força de ser uma imagem, a coisa vem despida de qualquer símbolo".

<sup>5</sup>Gérard XURIGUERA em *Les Figurations (de 1960 a nos jours)*, pág.27, lembra que o objeto na era industrial se insere numa nova relação sujeito-objeto-imagem, e "não é privilegiado na sua aparência primeira mas no signo - que o leva da função ao código - e na invenção da estética industrial e publicitária, que sabe associar

*media*, com seus clichês visuais como principal tema, introduzindo um novo idioma figurativo.

Os meios de comunicação de massa trouxeram mudanças na percepção visual, com relações simplificadas entre cor e forma, clareza de percepção e rápida legibilidade da imagem, que pode ser imediatamente apreendida em sua totalidade. Servindo-se desses princípios, a Pop Art parte da imagem pré-existente para exercitar relações formais em composições unificadas, onde a interpretação e transformação é feita com tal sutileza que mal se torna aparente.

A imagem passa pelo processo de estereotipação e se transforma em signo para atingir outro nível, onde é percebida quase como um logotipo da cultura contemporânea. Isto inclusive estabeleceu um processo de mão dupla, onde após inspirar-se nos meios de comunicação a Pop Art passa a ter efeito sobre eles, influenciando a moda, a publicidade e o design gráfico<sup>6</sup>, trabalhando sobre o efeito regenerador da imagem comum tornada ícone.

As fontes visuais são o cartaz, o anúncio, as histórias em quadrinhos, os supermercados, a televisão, cinema, os sinais de estrada, logotipos, etc. As referências à estrutura dos *mass media* acontecem de formas variadas: utilizando-as como tema, fazendo citações formais, assimilando suas técnicas e códigos visuais,

---

a simbolização e a memorização da necessidade. Consequentemente a figuração que se pretende aqui objetual [*objectale*] se compraz na pintura da imagem *ready made* de um objeto *ready made*".

<sup>6</sup>Por exemplo: o seriado de TV *Batman* (final dos anos 60), baseado na história em quadrinhos da década de 50, mostrava fortíssima influência da estética da Pop Art. Mais recentemente, temos a coleção de verão de 1991 da confecção Ellus, com estampas que reproduzem a série *Flowers* de Warhol, e a capa da revista IstoÉ de 10/2/93, ao estilo de Lichtenstein, entre outros exemplos.

analisando seu conteúdo e as questões de percepção que suscita, etc. A estrutura formal expõe a fonte, sem interpretá-la, seja um anúncio, uma história em quadrinhos ou uma foto publicada em revista, e o observador permanece consciente tanto da fonte quanto da imagem, e mesmo da sua representação, pois os meios mecânicos ou sua simulação chamam a atenção para o processo de execução.

À primeira impressão, a Pop Art parece, em muitos casos, limitar-se à simples transcrição dessas fontes, exercendo escassa transformação, mas as imagens originais são sempre reinterpretadas e manipuladas com propósitos expressivos.

Formas e temas da imageria de consumo são assimilados de maneira vital e original, com referências a novos níveis de percepção e introdução de nova temática nas artes plásticas. Por exemplo, o ritmo da vida urbana nas grandes cidades e a mediação dos *mass media* fazem com que a experiência cotidiana seja fragmentada, e isso foi captado pelos artistas Pop, como podemos perceber em obras apresentadas na IX Bienal por Warhol (com uso da serialização), Lichtenstein (através do isolamento de uma imagem), e Rosenquist (fragmentação de situações e objetos). Livingstone destaca que na Pop Art, "a tarefa do artista é de representar a junção entre a experiência compartilhada e sua expressão, na forma de um signo amplamente reconhecível".<sup>7</sup>

Outro motivo recorrente nas obras Pop são as palavras, usadas com frequência por Indiana e por Lichtenstein (nos balões dos quadrinhos). Oldenburg também fez letras em relevo, e as palavras

---

<sup>7</sup>LIVINGSTONE, M., *Pop Art, a Continuing History*, pág. 136.

são a base do trabalho de Ruscha.

Alloway detectou quatro características na Pop Art<sup>8</sup>, embora ressalte que são variáveis que quase nunca estão presentes simultaneamente na mesma obra, e que há uma considerável diversificação no uso individual. São as seguintes:

1. *Complexidade sintática* - como a interação entre formas pictóricas e escritas, como por exemplo os números e frases de Indiana.

2. *Abrangência de mídia* - desde a incorporação de objetos nas *combine-paintings* de Rauschenberg à extensão dos meios formais, como Rosenquist ao introduzir técnicas de cartazes e dos grandes anúncios pintados em paredes em suas pinturas sobre tela.

3. *Familiaridade dos temas* - do uso de *comics* (Lichtenstein) e imprensa (Warhol) como fonte, à presença literal do objeto (banheiros de Wesselmann).

4. *Conexões com tecnologia* - Alloway destaca aqui Rauschenberg, mas considera que máquinas são também uma parte essencial das formas metamórficas de Oldenburg.

#### - 2.11.2. *A imagem emblemática e o visual mecânico.*

Em relação às fontes, há uma mudança de escala, que é ampliada, e dos meios técnicos, que são modificados. Em geral, a imagem é dilatada para equiparar-se ou ultrapassar o tamanho do objeto que representa, usando a técnica do cartaz publicitário, com uso do primeiro plano para destacar o produto.

---

<sup>8</sup>ALLOWAY, L. *American Pop Art*, pág. 19.

O artista Pop comumente apresenta uma imagem explícita e frontal, mas destacada do seu contexto original, quase sempre desvinculada de uma ambientação sem contudo perder sua identidade inicial.<sup>9</sup> É importante ressaltar que o recurso da imagem única esvazia indicações de temporalidade, ação e de conteúdo narrativo, valorizando sua carga emblemática, o que permite grande fixação na percepção do observador. A apresentação em composição centralizada de figuras que enfatizam a planeidade é direta e afirmativa, e dá mais imediatez à obra, acrescentando-lhe uma "aura" icônica.

A Pop Art recorre explicitamente aos métodos usados na reprodução de imagens através da mídia impressa, como os utilizados no desenho publicitário e nas artes gráficas. Ela introduziu nas artes plásticas o uso de técnicas derivadas da ilustração comercial e de processos mecânicos, como o silkscreen, *Ben-Days* e simulação da retícula dos clichês ampliada (como em Lichtenstein e, no Brasil, Claudio Tozzi, que desenvolveu uma técnica própria). Através da eliminação dos vestígios de manufatura dá-se maior importância ao visual mecânico, anônimo, que expõe o processo de manipulação estereotipada da imagem.

Não se trata apenas de articular técnicas e cores comerciais, mas principalmente de reportar-se a toda uma estrutura de formação da imagem desenvolvida pela publicidade, televisão, *merchandising*, etc, que ao longo de anos testaram fórmulas simplificadoras, de

---

<sup>9</sup>GELDZAHNER, H., em "A Symposium on Pop Art", Arts Magazine, abril de 1963, observa: "Elas [as imagens] são isoladas de seu contexto ordinário, tipificadas e intensificadas. O que fica na gente é uma consciência mais elevada do objeto e da imagem, e do contexto do qual ela foi retirada, isto é, do nosso ambiente."

impacto e apelo visual imediato, para criar efeitos estéticos e vigorosos, passíveis de serem apreendidos por faixas diversas de público e aptos a suportarem ampla exposição e difusão sem perda de detalhes, dentro do objetivo pragmático de atrair o consumidor. Imagens que produzem impacto e novidade são mais valorizadas do que as que mostram um trabalho esmerado, elaborado manualmente. Segundo Barbara Rose "o mínimo denominador comum dessas imagens, era a extrema simplificação da linha, forma e cor à qual imagens eram submetidas com o objetivo de serem reformuladas como signos abstratos, os novos hieróglifos populares, condensações híbridas de imagens verbais e visuais desenvolvidas pelos *mass media* para comunicação instantânea."<sup>10</sup>

São exemplos muito claros da absorção pela Pop Art de padrões técnicos derivados dos *mass media*, os trabalhos de Warhol em que são usadas técnicas mecânicas de reprodução ou métodos industriais de manufatura, e as pinturas de Lichtenstein onde a referência à mídia tem lugar inicialmente através de uma análise de seu conteúdo, e a referência formal é simulada por meio de várias técnicas de pintura<sup>11</sup>. São atitudes até então inéditas.

Muitos dos principais trabalhos representativos da Pop Art, como os "quadrinhos" de Lichtenstein e os retratos feitos por Warhol podem ser descritos, a grosso modo, como a pintura ou reprodução de imagens impressas cujos esquemas de cor foram processados mecanicamente. Essas obras mantêm (ou simulam) indicações

---

<sup>10</sup> ROSE, B. "Roy Lichtenstein: Reproduction as Representation" in *Autocritique, Essays on Art and Anti-Art - 1967-1987*.

<sup>11</sup> OSTERWOLD, T. *Pop Art*, pág. 59.

tipográficas, evidenciando que desenho e cor têm processamentos autônomos, com uma impressão em preto para as linhas, e uma ou várias impressões para colocar a cor. O artista imita o processamento fotomecânico, ignorando o acabamento pictórico das artes plásticas.

O choque causado por uma temática trivial (especialmente em contraponto com o idealismo do Expressionismo Abstrato) foi ainda mais acentuado por essa apresentação literal, repetindo reproduções de baixa qualidade de trabalhos artísticos de segunda categoria, sem interpretação pessoal. Ressalte-se entretanto o nível de qualidade de execução dos artistas Pop, com esmero pictórico.

Entre os primórdios e o apogeu da Pop Art percebe-se claramente o aprimoramento técnico, com requintes de abordagem temática. Basta comparar, por exemplo, os trabalhos de Oldenburg, Wesselmann e Warhol de 1961 e os de quatro anos depois. Houve realmente um avanço que correspondeu de perto à crescente sofisticação dos meios de comunicação e do consumo em geral.

### - 2.11.3. *Relações simplificadas entre cor e forma.*

A aproximação com a arte comercial é perceptível, por exemplo, no uso dos campos de cor com função decorativa e nas relações simplificadas entre a cor e a forma, típicas dos cartazes. Essa dinâmica salienta as imagens cruas de protótipos visuais, de fácil legibilidade.

Mas se a imagem absorve a atenção do observador devido ao ritmo ótico na superfície vivamente colorida, as figuras, fixas e

isoladas, refreiam a ação e a pintura torna-se estática. A função icônica é assim atingida, estimulada também pela literalidade e pelas dimensões ampliadas. O efeito é de uma manifestação quase física.

Há preferência pelas cores primárias e pelas tonalidades fortes de gama industrial, sintéticas, químicas, definitivamente distanciadas da natureza. É outra realidade, derivada da publicidade e do apelo visual explícito, estranha à luz do sol e suas sombras, iluminada pelo néon ou pelo flash da iluminação fotográfica. As tintas são aplicadas puras, sem mistura, sem nuances nem sombreados, de forma chapada e uniforme, dando uma textura sintética e tipificando ainda mais as imagens, que por si mesmas já representam estereótipos.

Frontalidade, fundo neutro, serialidade ou imagem única, palavras ou textos aplicados, cores chapadas - todos esses artificios usados na Pop Art reforçam a planeidade da superfície e aniquilam a ilusão de profundidade figurativa.

- 2.11.4. *Pontos em comum com a arte abstrata e outras tendências dos anos 60.*

Depois de duas décadas de hegemonia da arte abstrata, a Pop Art surgiu, resultante do cruzamento da tradição figurativa com as novas tendências abstratas e polinizada pela imageria dos meios de comunicação e da publicidade. Além disso ao evitar símbolos para se concentrar nos signos, a Pop Art se avizinha da arte conceitual, que iria se constituir em uma das tendências mais determinantes do panorama artístico no final dos anos 60 e nos

anos 70.

Não se pode desconsiderar a estreita relação que existe entre a Pop Art e as vertentes abstratas da década de 60<sup>12</sup>, (o que inclui o Minimalismo, *Color Field Painting*, *Hard Edge*, etc) compartilhando o visual impessoal, a ausência de relevos e perspectivas, a imagem simplificada e ampliada sobre a grande tela, as passagens de cor agudamente definidas, as cores fortes e brilhantes, desvinculadas da natureza. Geldzahler, já no início, detectou que a pintura da grande imagem única, de Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Ray Parker e Frank Stella com certeza estava refletida nos trabalhos de Warhol, Lichtenstein e Rosenquist.<sup>13</sup> Sam Hunter é taxativo: "A arte de nenhum deles seria possível sem os campos de cores que se expandem, sem as ambigüidades perceptuais e sem jogar com a ilusão espacial de artistas como Still, Rohtko e, mais particularmente, Newman."<sup>14</sup>

Livingstone percebe na Pop Art uma sobrevivência do trabalho em grande escala e dos métodos de composição "all over", do final dos anos 40, que maximizavam o impacto de uma superfície unificada. Os artistas Pop mantiveram também estratégias como a repetição, formatos de grade e a equação da tela inteira com uma única "found image".<sup>15</sup> Já Van der Marck observa que há uma série de

---

<sup>12</sup>Ver em *Warhol*, catálogo da Tate Gallery, as comparações ilustradas que R. MORPHET faz entre Warhol e Carl Andre, Sol LeWitt, Don Judd, Ellsworth Kelly e outros (págs. 24 a 28).

<sup>13</sup>GELDZAHLER, H., "A Symposium on Pop Art", Arts Magazine, abril/1963.

<sup>14</sup>HUNTER, S., "Novos Rumos da Pintura Americana", in BATTCKOCK, *A Nova Arte*, pág.141.

<sup>15</sup>LIVINGSTONE, M., *Pop Art, a Continuing History*, pág.63.

características estilísticas comuns aos artistas Pop e aos Minimalistas: "impacto estético imediato, composição radical, desestetização de materiais, apresentação direta, agrupamento serial, ênfase na escala, um fascínio com a escala humana, um conceito unitário de forma."<sup>16</sup>

- 2.11.5. *Diferenciação entre Pop Art, folclore e arte popular.*

O nome Popular Art seria um equívoco, porque a Pop Art não se refere à arte popular. A contração, no entanto, estabelece um novo sentido, vinculado tanto ao substantivo "pop", que significa estalo, estouro, ou refrigerante (*soda pop*), quanto ao verbo "to pop", que é entrar ou sair inesperadamente, fazer saltar uma rolha, estalar. O impacto das obras e o instantâneo sucesso da Pop Art têm assim uma onomatopéia bastante adequada.

Em nenhuma circunstância, a Pop Art pode ser considerada uma arte popular, nem no sentido de arte feita pelo povo, como a arte folclórica, nem no sentido de uma arte dirigida para amplas faixas de público.<sup>17</sup> O termo, que inicialmente tinha um significado específico e restrito, foi reciclado para denominar uma nova

---

<sup>16</sup>MARCK, Van der. *George Segal*, pág. 43.

<sup>17</sup>Diana CRANE, em *The Transformation of the Avant-Garde*, pág. 67, cap. "Pop Art as a Transitional Style", dá outro enfoque a essa questão, com a seguinte colocação: (...) parte da Pop art não estava simplesmente usando temas e imagens da cultura popular, era com efeito uma forma de cultura popular, em termos da maneira como usou estes materiais". Ela lembra que a cultura popular via de regra é baseada em fórmulas, procedimentos estandardizados que criam efeitos estéticos, e Warhol criou novas fórmulas usando elementos da cultura popular, quando o mais comum é artistas selecionarem elementos das tradições estéticas e os reduzirem a fórmulas.

situação artística, surgida em um contexto diferente. Não se pode, evidentemente, considerar garrafas de Coca Cola, fotos de Jackie Kennedy ou a silhueta de um caça-bombardeiro como elementos de arte popular. Sonya Rudikoff lembra, a propósito, que há um grau de autoconsciência, de comentário sobre si mesma nesta arte que não existe em nenhuma cultura popular de verdade.<sup>18</sup>

Mesmo em termos de alcance de público, a Pop Art não teve intenção de popularizar uma arte de nível mais elevado. Ela trabalha a partir de pesquisas sobre a constituição da imagem e sobre a sua apreensão pelo aparelho perceptivo, usando como material o repertório dos meios de comunicação de massa. De certa forma, adaptou a arte ao desenvolvimento tecnológico que marcou o século XX, substituindo os processos artesanais, "feitos pela mão do artista", elitizados, por processos de grande reprodutibilidade, onde a padronização, o descartável, o massificado têm apelo próprio e permite atualização rápida, acesso facilitado, etc. Em lugar da manufatura, valoriza-se o design, o conceito, a idéia que a obra - ou objeto de arte, não mais preciosamente único - expõe ou sugere.

Barbara Rose nega com veemência que a Pop Art seja *kitsch* ou possa ser considerada como arte comercial feita por artistas comerciais, lembrando que suas raízes e convenções pictóricas são as mesmas da arte abstrata e que "estilisticamente o trabalho está ligado ao dos artistas abstratos contemporâneos" com os quais a Pop Art compartilha a "superfície plana, geralmente com formas

---

<sup>18</sup>RUDIHOFF, S. "New Realists in New York", Art International VII N°1, 1963, pág.40.

fechadas, bidimensionais, tendo contornos legíveis", além do uso "das mesmas cores comerciais "desagradáveis" e insolentes, e as superfícies resistentes encontradas no trabalho de jovens abstracionistas como Poons, Williams, Bannard e Stella". Em comum, ainda, "a branda impessoalidade, distanciamento, repúdio à emoção ou a "mensagens" e os jogos com a vulgaridade e o mau gosto(...)"<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>ROSE, Barbara, in *Autocritique, Essays on Art and Anti-Art, 1963-1987*, cap. Pop in Perspective, pág. 45 (texto originalmente publicado em *Encounter*, agosto 1963).

- 2.12. ATITUDE POP - UMA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA.

- 2.12.1. *Um pacto com o estilo de vida urbano.*

Não se pode falar da Pop Art sem levar em consideração que o termo *Pop* estendeu seu significado para indicar uma atitude diante da cultura, da arte e da vida que impregnou principalmente as artes plásticas e a música, a partir do início da década de 1960. Na base dessa atitude está o avanço dos meios de comunicação de massa e a cristalização de um estilo de vida apoiado no consumo e cultivado nas grandes cidades.

A postura dos artistas Pop, de indefinição crítica, despreocupação, não envolvimento e irreverência, foi considerada como indicativo de apego aos valores consumistas e superficiais da época, embora não se possa dizer que haja na Pop Art a intenção de compactuar com os fetichismos da sociedade de consumo. Esse comportamento entretanto pode ser analisado de outra forma, como uma atitude psicológica adequada à temática derivada da cultura de massa e ao que Gillo Dorfles descreve como "uma particular situação existencial", com percepção da importância cada vez maior do "panorama objetual e icônico que circunda o homem da "civilização de consumo".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>DORFLES, Gillo, *Il Divenire delle Arti*, pág. 108.

Tudo isso inseriu a Pop Art nas mudanças culturais que marcaram os anos 60, formando o que se poderia chamar de atitude ou sensibilidade Pop, pois vai além de um estilo artístico para configurar uma postura - quase sempre percebida como provocativa - diante da arte e da cultura, mesmo que sem teorização ou intelectualismo. Rublowsky, já em seu livro *Pop Art*, o primeiro nos EUA sobre o tema, anotou essa "sensibilidade pop" como uma combinação de vitalidade e força visual, cuja "inspiração derivou das forças mitogênicas geradas por uma nova realidade social e econômica"<sup>2</sup>, e foi captada quase que simultaneamente por Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Warhol e Wesselmann.

- 2.12.2. *Amostras da realidade.*

O artista Pop coloca em seu trabalho amostras de uma realidade que é percebida através de experiências que envolvem a relação com os objetos e serviços produzidos em massa, inclusive os culturais e relativos a lazer. Esses objetos e atividades se tornaram ambivalentes em seus significados de coletivo e individual, pois à medida em que se estabelecem padrões de consumo a individualidade tende a ficar submetida a padrões de comportamento. Isso é tão perceptível que pesquisas de comportamento codificam "arquetipos sociais", segmentando grupos de pessoas de acordo com certos tipos de atitudes, consumo e interesses.

Embora o tratamento pictórico acentue a despersonalização, está implícito na Pop Art uma certa apresentação de experiências

---

<sup>2</sup>RUBLOWSKY, J. *Pop Art*, págs. 6 e 7.

pessoais, transcritas de forma direta e espontânea, com toque de algo compartilhado, o que provoca reações participativas de caráter emocional ou sensorial, no espectador. Vem daí o impacto desse tipo de arte, que o observador frui como engajamento ou parceria na experiência mais do que como emoção puramente estética. A Pop Art se preocupa com a experiência tangível, afastando-se das questões metafísicas. Ao utilizar imagens de "domínio público" a obra Pop dilui a experiência pessoal e subjetiva do observador, que já de princípio sabe que sua aproximação da obra pode ter parâmetros pessoais, mas é compartilhada em um nível bastante amplo com os outros observadores.

Aproximando-se do gosto de um público mais amplo do que os tradicionais consumidores da "alta" arte, os artistas buscaram inovar nas formas de apresentação e na técnica, partindo de novas experiências vivenciadas no cotidiano de uma sociedade que completava a transição para a urbanização, industrialização e massificação. Suzi Gablik destaca como uma das principais preocupações da estética Pop "uma maior mobilidade e flexibilidade em relação à arte em geral, através da qual cada situação de arte é mais total e inclusiva dos níveis simultâneos que ocorrem na experiência real. 'Eu sou por uma arte', declara Oldenburg, 'que faz mais do que sentar sobre seu traseiro em um museu'".<sup>3</sup>

Depois de anos de arte abstrata e elitizada, que exigia um aparato de conhecimento e conceituação para ser "decifrada",

---

<sup>3</sup>RUSSELL, J. e GABLIK, S., *Pop Art Redefined*, pág. 14.

reaparece a apresentação de objetos que fazem parte do dia-a-dia do homem comum, símbolos da vida moderna que qualquer pessoa reconhece, com eles se identificando.<sup>4</sup> No universo Pop, as coisas têm nome, identidade clara, formas definidas, significados simples. O observador leigo pode dispensar as relações complexas que levam a metáforas e interpretações intelectualizadas, basta ele usar sua bagagem de consumidor de imagens e de produtos culturais industrializados, como filmes, discos, revistas, etc.

Os símbolos são como que esterilizados para que apareçam apenas como signos. Objetos de uso trivial negam o conceito de "natureza morta" tradicional, já que se apresentam como produtos fabricados em massa, destituídos de qualquer ressonância da Natureza. São psicologicamente estéreis, no sentido de que não evocam reminiscências emocionais.<sup>5</sup> Inclusive os objetos escolhidos pelos artistas Pop são inéditos como temática, como cadeiras elétricas, geladeiras, telefones, caixas de sabão, refrigerantes, etc, cruamente mostrados em composição centralizada.

---

<sup>4</sup>WARHOL, Andy, em *Popism*, pág.221, diz: "Agora todo mundo era parte da mesma cultura. As referências Pop fizeram as pessoas saberem que *elas* eram o que estava acontecendo, que elas não tinham de ler um livro para ser parte da cultura -tudo que tinham de fazer era *comprá-lo* (ou um disco ou um aparelho de TV ou uma entrada de cinema)."

<sup>5</sup>Ver GLAZER, B. em "Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion", *Artforum*, Fev.1966, pág.22. Em seu depoimento, Oldenburg diz: "Antes você nunca teve maçãs em desenho comercial, latas de tomate ou latas de sopa(...) natureza morta que tivesse passado pelos meios de comunicação de massa. Aqui pela primeira vez há uma arte urbana que não sentimentaliza a imagem urbana mas a usa como ela é encontrada. Isto é algo fora do comum."

- 2.12.3. *Ambigüidades e desafios.*

Muito mais do que ao objeto real, a identidade da imagem Pop está fundamentalmente ligada a um processo - de reprodução, de massificação. Essa ambigüidade, que está na base da Pop Art, desdobra-se em outros níveis, como quando ela põe à prova a dicotomia entre arte comercial e a arte dos museus. Os referenciais do observador são colocados em cheque ou passam obrigatoriamente por uma ampliação, pois ele tem de se recolocar em relação a várias questões, como: a representação do objeto como imagem de segundo grau, se é apropriada a leitura de estilizações estandardizadas como arte pura, a redefinição do próprio conceito de arte e a reavaliação das funções do artista ligadas à recriação e interpretação da realidade.

A ambigüidade é inerente ao próprio processo de deslocar imagens dos *mass media* de seu contexto - que provoca uma leitura peculiar, dirigida a um público de amplo espectro social e intelectual - para o contexto de obra de arte, onde os paradigmas são diferentes. Existe uma forte contradição que a princípio inviabiliza a aplicação de um mesmo sistema de avaliação. A Pop Art se desenvolve sobre essa ambivalência, que é um dado criado não por ela, mas pelos cruzamentos sócio-culturais.

Provocativa e iconoclasta, a Pop Art chocou ao apresentar uma iconografia de "objetos subestéticos", com uma agressividade calculada, que ao mesmo tempo questionava o ambiente cotidiano e questões artísticas. Desafiou as hierarquias acadêmicas, redefiniu convenções estéticas e apresentou uma alternativa radical,

refletindo as mudanças culturais, em um momento em que estas eram vertiginosas e configuravam uma mudança de mentalidade. Contestou os conceitos de obra única e original, de inventividade, de expressão autêntica da personalidade do artista através da manufatura pessoal, e ao mesmo tempo impulsionou a liberação da obra de arte das técnicas e faturas tradicionais, para incluir elementos inéditos e atuais.

Osterwold destaca que "convenções típicas, que até então tinham sido esperadas da arte e às quais a arte aquiescia, tiveram de ser reexaminadas. Pois os limites unificadores da representação e da percepção visual e estética até então prevaletentes agora tinham sido transcendidos. A Pop Art (...) expandiu tanto conteúdo quanto forma para dentro dos domínios do trivial!".<sup>6</sup>

As imagens apresentadas foram acolhidas como representativas de uma nova etapa da modernidade, ainda emergente, e sinalizavam uma cultura *up-to-date*, carregada de vitalidade e fortemente integrada ao cotidiano. Essa identificação com uma modernidade imediata e explícita em seus signos, livre das restrições das tradições estéticas, constitui a grande atração da Pop Art.

A própria rapidez das mudanças e descartabilidade implícita dos meios de comunicação de massa iriam influenciar no ciclo de ascensão e queda da Pop Art, mas o seu legado para o desenvolvimento posterior do movimento artístico mostra a propriedade com que captou respostas de sensibilidade contemporânea às novas questões colocadas.

---

<sup>6</sup>OSTERWOLD, T. *Pop Art*, pág. 26.

- 2.12.4. *Registros de crises, notas de melancolia.*

Se os *mass media* introduziram uma espécie de dominação cultural massificadora, com saturação de signos e mensagens e manipulação através da propaganda, os artistas Pop escapam através da ironia ou do ceticismo. Mas em geral assumem uma atitude positiva diante do mundo contemporâneo, de aprovação à sociedade industrializada e de consumo, e à expansão tecnológica que torna acessível ao homem urbano um maior conforto.<sup>7</sup> É possível entretanto perceber um registro da despersonalização causada pela massificação, como pode ser interpretada a anulação do toque pessoal do artista e de nuances psicológicas indicativas de subjetividade em favor do anonimato e da escassez de inventividade - o que coincidia com o momento sociológico de crescente crise de identidade individual.

A Pop Art não faz julgamento e o artista é indiferente à subjetividade, deixando-se seduzir pelo fatural, pelas coisas massificadas e despersonalizadas. A interpretação é descartada, com opção por uma apresentação literal, na qual os símbolos são abolidos, ocorrendo uma concentração na fisicalidade do objeto em que a obra se torna.

Mas a Pop Art é intrinsecamente ambígua. Ao mesmo tempo em que sugere impessoalidade, estimula a participação; paralelamente ao

---

<sup>7</sup>Contudo, Renato DE FUSCO, em *História da Arte Contemporânea*, pág. 290, lembra que "disse-se que enquanto as tendências neo-construtivistas se colocam no princípio da fase de projeto da produção industrial, a Pop Art se coloca no fim desta produção, apresentando sempre objetos acabados e que perderam seu valor; disse-se que as primeiras pertencem à vertente da produção e esta pertence à vertente do consumo, que umas denotam uma atitude otimista e a outra uma atitude pessimista, etc."

otimismo, contém notas de melancolia e morbidez. Lawrence Alloway chama a atenção para o "inimitável jogo dentro da Pop Art do coloquial e do típico, por um lado, e do evasivo e do esquívamento, por outro".<sup>8</sup>

O pessimismo e o receio da decadência, da violência e da pobreza - a outra face de uma sociedade materialista - permeiam, por exemplo, toda a obra de Warhol, e são o tema de sua série "Disasters" (da qual fazem parte duas das três obras que apresentou na IX Bienal), com cenas de acidentes brutais de trânsito, suicídios, morte por envenenamento, cadeira elétrica, etc.

- 2.12.5. *Estratégias de difusão e de construção de imagem pública.*

Os artistas Pop reagem diretamente ao ambiente visual proporcionado pelos meios de comunicação de massa, respondendo "na mesma moeda", já que a maioria deles tinha passado pela experiência da arte comercial, design, execução de cartazes, etc. Essa experiência comum, que os habilitou ao domínio técnico e formal na realização do trabalho artístico e os estimulou a recorrer às fontes de mídia, é um dos traços unificadores para a emergência da Pop Art e também um dos motivos para o seu imediato sucesso, num momento em que estudos e pesquisas sobre a comunicação de massa se tornavam um modismo, como aconteceu, por exemplo, com as teorizações de Marshall McLuhan.

---

<sup>8</sup> ALLOWAY, L. *American Pop Art*, pág. 47.

Além do uso de técnicas absorvidas dos meios de comunicação de massa, a Pop Art promoveu uma redefinição do papel do artista e mesmo do seu contato com o público.

O artista Pop abriu caminho para o esquema de construção de imagem de "star" do artista plástico, com veiculação através da mídia e com esquemas empresariais, estratégias de publicidade e de marketing por trás. Foi fundamental o papel exercido pelos marchands, como Leo Castelli (que esteve presente à IX Bienal), em Nova York, e Ileana Sonnabend, em Paris, na divulgação da Pop Art e de seus artistas. Além disso, aquele era um momento de difusão propagandística da cultura norte-americana no mundo inteiro, dentro de um projeto político que incluía a divulgação da arte contemporânea produzida nos Estados Unidos, através de museus, como o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, que organizavam circuitos de exposições subsidiadas pelo governo.<sup>9</sup> Durante a administração Kennedy planejou-se o National Endowment for the Arts (NEA), criado em 1965 para promover as artes e incrementar o acesso dos americanos à cultura, através de subsídios federais às comunidades artísticas. Com a consagração mundial da arte norte-americana, provocada pelo Expressionismo-Abstrato, os Estados Unidos passaram a ocupar um espaço cada vez mais importante no cenário artístico mundial.

Há todo um circuito artista-marchand- colecionador - críticos - museus para ser analisado. No final da década de 50 e início dos

---

<sup>9</sup>Mário PEDROSA, em *Mundo, Homem, Arte em Crise*, no cap. "Veneza: Feira e Política das Artes", anotou esse uso político da arte pelo governo norte-americano.

anos 60 há, nos EUA, um amplo público altamente receptivo à arte moderna e interessado em informações sobre ela. Publicações especializadas surgiram e conquistaram espaço e prestígio. O número de pessoas frequentando galerias e eventos artísticos cresceu enormemente naquela época, bem como o número e tamanho de museus, centros de arte comunitários, etc. Em 1974 havia 600 desse tipo de instituição nos Estados Unidos, sendo que mais de 85% delas apareceram depois de 1960.<sup>10</sup> A estrutura de produção, exibição e comercialização de arte passa a fazer parte, de forma explícita e definida, do sistema de consumo, sujeitando o objeto artístico às leis de mercado, incluindo cotações com altas e baixas e especulação, como qualquer bem econômico.

Em Nova York, o mercado de arte explodiu no início dos anos 60 e até lojas de departamento passaram a comercializar arte, como a Sears (começou em 1962) e Woolworth, que abriu uma galeria de arte em maio de 1965. Uma pintura Pop de Lichtenstein vendida em 1962 por US\$1.200 passou para US\$40.000 em 1967. No final de 1962 um pequeno quadro de Warhol, uma lata de sopa, custava, conforme o artigo de serviço "More Art than Money", da Vogue, US\$200; em 1970 um quadro semelhante foi vendido em leilão por US\$60 mil.<sup>11</sup>

Enquanto isso, em 1963 a arte abstrata caía de cotação. O Expressionismo Abstrato sofreu um baque com a morte de Pollock em 1956, e o estilo tinha se diluído em variações maneiristas e submetidas ao decorativo e ao gosto médio do público consumidor;

---

<sup>10</sup> MEYER, K.E., *The Art Museum: Power, Money Ethics*, citado em SANDLER, I., *American Art of the Sixties*, pág.82.

<sup>11</sup> D.BOURDON, cap. "L'Anno in cui New York diventò Pop", in CODIGNATO, A., *Pop Art, Evoluzione di una Generazione*.

mesmo assim a segunda geração do movimento não conseguiu manter as cotações alcançadas pela geração anterior. Portanto, a Pop Art apareceu em um momento em que o Expressionismo Abstrato estava exaurido e o interesse pela arte contemporânea estava marcadamente aceso. Além disso, o eixo artístico tinha se deslocado de Paris para Nova York, e a Pop Art veio sedimentar essa nova situação. Menos de um ano após o seu aparecimento ela já era exibida em museus de várias partes dos Estados Unidos. Apesar de instrumentalizada pela política externa norte-americana, é importante frisar que sua rápida aceitação aconteceu basicamente porque foi a expressão de uma sensibilidade visual nova, que emergia.

O interesse pelos recursos para expansão da linguagem artística era grande. Andy Warhol, por exemplo, foi um protótipo de artista multimídia. Além de desenhista, pintor, gravador e "object maker" (caixas de Brillo, *Silver Pillows*), dirigiu dezenas de filmes *underground*, em Super-8 e videotape, premiados e exibidos em vários países. E ainda organizou e dirigiu uma banda de rock, Velvet Underground, liderada por Lou Reed e que continua em atividade; montou uma discoteca (Gymnasium, em 1967) em Nova York onde criou efeitos de luz estroboscópica e imagens projetadas em paredes - efeitos que se popularizaram; editou a revista Interview, com um estilo de reportagens e de entrevistas bastante imitado; escreveu livros, fez projetos gráficos para capas de discos e escrevia, produzia e apresentava um programa na MTV americana.

- 2.12.6. *Nova atitude diante da obra e da criação.*

A Pop Art também está ligada a uma mudança na atitude do artista diante do trabalho de arte, tanto no modo operacional quanto de criação. Alan Solomon observa que os artistas modificaram a visão que tinham de si próprios, passando da auto-imagem de "figuras heróicas, cujas habilidades e performances são únicas e ímpares", para se perceberem como alguém com uma "visão especial, concebendo e isolando a imagem, mas sem ter de necessariamente executá-la".<sup>12</sup>

O artista Pop subverte o conceito tradicional de criação artística e o procedimento técnico, com abreviação ou eliminação das etapas convencionais de concepção, estudos de composição e cor, esboços, etc. Até o próprio trabalho do artista, de execução da obra, foi substituído pela atividade de ajudantes. Na maioria das suas obras, Warhol apenas dava as indicações aos seus auxiliares, e não colocava as mãos no trabalho nem mesmo para assiná-lo. Ele inclusive admitiu isso publicamente, embora tenha se retratado em seguida, devido à queda de cotação e protestos dos colecionadores.

Também a estrutura das exposições foi modificada, com novas técnicas de apresentação, como por exemplo os Happenings, exposições na rua, e Performances que davam uma outra dimensão da realidade, estreitando a ligação arte/vida. Essas atitudes não-ortodoxas tiveram impacto e, tanto quanto as obras, estabeleceram uma imagem da Pop Art que ultrapassou o aspecto formal e foi

---

<sup>12</sup>Citado em MAHSUN, C.A., *Pop Art and the Critics*, pág.66.

fortemente inspiradora para os jovens artistas de vanguarda de todo o mundo, inclusive do Brasil, como veremos adiante.

A Pop Art teve a intenção de provocar reações perceptivas, suprindo o observador com configurações visuais e táteis que se referiam tanto ao mundo imediato quanto aos resíduos deixados pela invasão dos *mass media* nas esferas da privacidade e individualidade.<sup>13</sup> Essa participação aconteceu também a partir do que Rolf Lauter definiu como "situação dialética entre realidade artística e realidade do observador", criada pelos artistas Pop.<sup>14</sup> Além disso, fica a critério do espectador decidir quais atributos e qualidades pertencem ao trabalho de arte e quais se prendem ao tema e à sua imagem original extraída dos *mass media*, uma vez que o deslocamento da imagem cria novas condições e novos significados. Este é um dos aspectos que maior poder de sedução teve sobre os artistas brasileiros sensibilizados pelo idioma Pop.

---

<sup>13</sup>HUNTER e JACOBUS, em *American Art of the 20th. Century*, pág. 356, comentam o uso pela Pop Art desse mecanismo de impacto sobre a percepção: "McLuhan, o analista do impacto revolucionário sobre as percepções humanas feito pelos meios de comunicação de massa, notou que tal imageria, baixa em conteúdo e informação, "compartilha um caráter participativo e faça-você-mesmo". Os protótipos usuais sobre os quais a Pop Art se apresenta são "frios", dinâmicos e vulgares, apesar da aparência de mecanicamente processados. Eles requerem atividade complementar do público e isso constantemente nos lembra do seu caráter como processo expressivo. Em algum lugar no *background* da Pop Art também, está alojada uma consciência crítica das tendências dos *mass media* para repetição e uniformidade, o que, por sua vez, compromete a idéia do "original". O processo de reprodução, então, é uma parte muito importante do conteúdo intelectual problemático da Pop Art."

<sup>14</sup>LAUTER, R. *Dalla Pop Art Americana alla Nuova Figurazione*, pág.34.

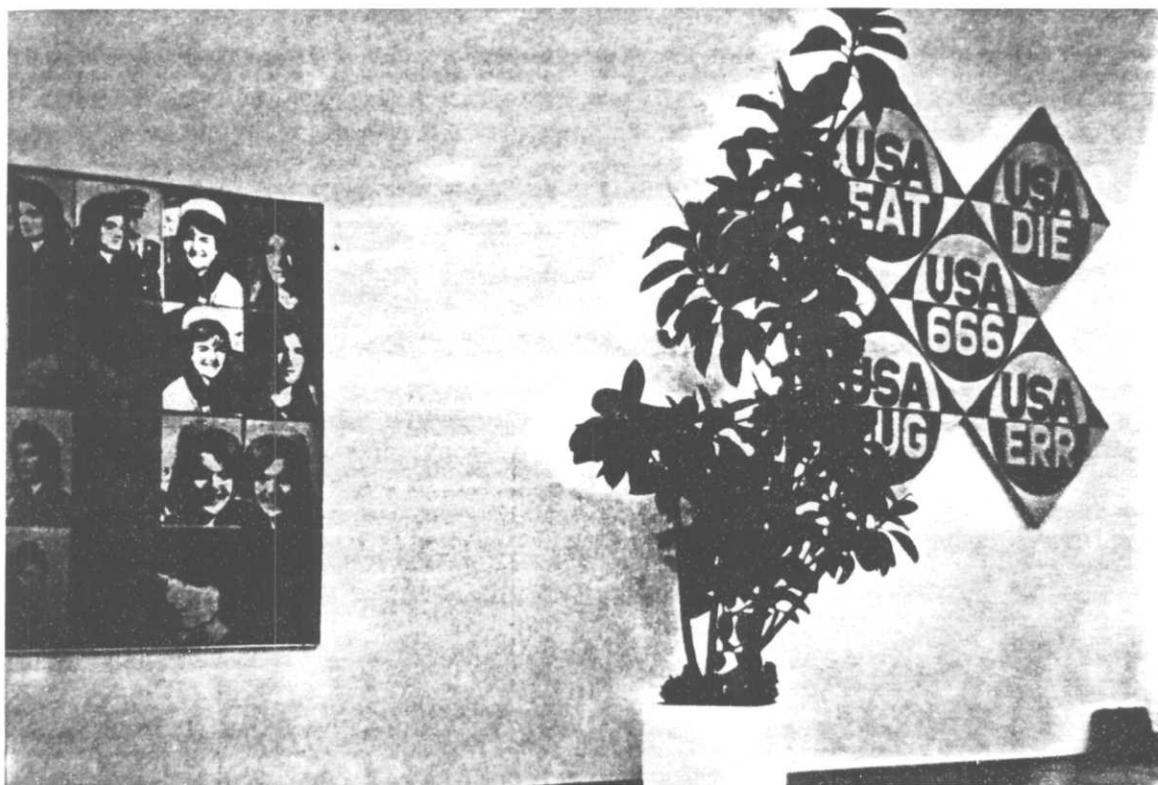


Fig.10- Detalhe da sala dos EUA na IX Bienal. A esq. Jackie. 1964. acrílico e tinta de silkscreen sobre tela. 18 painéis de 51 x 40cm. de Andy Warhol. À dir. USA 666. 1968. óleo sobre tela. 2,59 x 2,59m. de Robert Indiana.



Fig.11- Módulos de Jackie em duas tonalidades de azul.

- 2.13. ARTISTAS DO NÚCLEO CENTRAL DA POP ART - ANDY WARHOL, ROY LICHTENSTEIN, TOM WESSELMANN, CLAES OLDENBURG, JAMES ROSENQUIST: ANÁLISE DAS OBRAS APRESENTADAS NA IX BIENAL DE SÃO PAULO.

- ANDY WARHOL.

- *Jackie*, 1964, 16 painéis de 51 por 40 cm., *Orange Disaster* nº5, 1963, 2,69 por 2,08 metros e *Saturday Disaster*, 1964, 3 por 2,07m.

*Jackie* (Fig.10) apresenta oito pares de fotografias de Jacqueline Kennedy - cada foto tem uma cópia invertida - formando um quadro com dezesseis painéis de 51 por 40 cm. cada, dispostos em quatro fileiras de quatro módulos. As fotos se referem aos dias imediatamente anteriores ou posteriores ao assassinato do presidente John Kennedy. O sorriso e a expressão grave e perplexa de Jackie estão misturados aleatoriamente<sup>1</sup>. As imagens são apresentadas sem comentários, com distanciamento, dentro da lógica warholiana de uma arte despersonalizada, repetitiva, maquinal, baseada na imageria da produção em massa. Ou, o que é mais importante, partindo de uma total indiferença, e até mesmo desdém, pelas convenções relativas ao tratamento pictórico e composicional da obra de arte, para obter a máxima plenitude da imagem em si, em

---

<sup>1</sup>Warhol remixou estes painéis para produzir várias outras obras, como *Jackie*, *The Week that Was*, modificando a seriação modular e as cores, mas mantendo as mesmas fotos e tamanho dos painéis.

suas qualidades emblemáticas.

Em *Jackie*, como em *Orange Disaster n.º5* (com a cadeira elétrica como tema) e *Saturday Disaster* (acidente de carro com vítimas fatais), o artista faz comentários sobre a comunicação de massa, reproduzindo a técnica dos *mass media*. São imagens que à força da repetição nos jornais e revistas se tornaram imediatamente reconhecíveis. Isoladas do contexto de notícia, o que acentua a impessoalidade do tratamento, elas contêm, latente, um elemento de forte tensão psicológica: a morte. Ou melhor, a morte provocada, apresentada de três formas diferentes, sendo em dois casos apenas sugerida e em outro, com cadáveres à mostra: assassinato, pena de morte pela cadeira elétrica e desastre automobilístico.<sup>2</sup>

O trágico, tratado de maneira sensacionalista, foi um dos sinais dos tempos que Warhol captou no fluxo de material visual dos meios de comunicação, fluxo este que ele inclusive mimetiza através da serialização. Estas fotos testemunham um momento histórico ou uma questão social que despertou interesse público. Os acidentes de carro são a face trágica de uma sociedade intensamente motorizada, constituindo-se numa morte quase anônima, um número nas estatísticas; a cadeira elétrica permite o homicídio juridicamente justificado e na época era uma questão em grande evidência, devido aos livros e à execução, depois de longo debate judicial, de Caryl Chessman; o assassinato do Presidente

---

<sup>2</sup>Em SMITH, P., *Warhol's Art and Films*, pág.361, Warhol diz que as *Cadeiras Elétricas* foram as obras mais difíceis de vender, porque o tema era "totalmente desconfortável": "(...)todas essas [da série *Desastres - Batidas de Carro, Cadeiras Elétricas, Motim Racial*, etc] foram vendidas muito mais tarde a preços muito baixos porque não encontrávamos colecionadores para esses quadros".

Kennedy permanece como um momento traumático na história dos Estados Unidos.

Contudo, a apresentação mecânica e anônima das fotografias retira-lhes qualquer sentido particular, manipulando-as como imagens sem significado. O tema central da obra de Andy Warhol é, em última análise, a mecânica da impressão em si, com reprodução de imagens já selecionadas pela indústria da comunicação. A criação cede lugar à repetição obtida fotograficamente, anulando vestígios da mão e da subjetividade do artista. "I want to be a machine", ele disse. Talvez seja essa falta de subjetividade do artista - do qual, dentro dos padrões convencionais, espera-se que conduza as nossas emoções - que faz com que após o choque inicial, estas horríveis imagens passem a ser examinadas como algo até banal.<sup>3</sup> Warhol antecipa a banalização da violência e o aspecto sensacionalista dos acidentes fatais que ocupam espaço cada vez maior nos meios de comunicação. Nesse sentido, a visão do artista é a visão do público e, por extensão, a imagem dela resultante pode ser considerada uma representação social.

A observação prolongada das obras de Warhol evidencia vários desdobramentos. Primeiro, a imagem aparece como uma espécie de documento da realidade. Em seguida, a imagem em si mesma, icástica, se destaca, fortalecida. Finalmente, ela flutua sobre a superfície, fragmentada pela percepção que agora passa a ser apenas ótica, concentrada em detalhes particularizados da impressão gráfica. Sentimos que o conteúdo pode ser esvaziado

<sup>3</sup> Em "What is Pop Art?", Art News, nov/1963, Warhol afirma: "quando você vê uma figura horrenda muitas e muitas vezes, ela realmente não tem nenhum efeito."

gradativamente para que a forma prevaleça, mas isso, em vez de significar uma cisão, demonstra que imagem e processo estão profundamente intrincados, embora mantenham suas identidades.

A imagem reproduzida mecanicamente permite uma aproximação direta com o real e Warhol a mantém intacta, sendo contudo alterada pela adição de cor, que não tem relação com o objeto ou pessoa representados. O colorido vivo e uniforme reforça o plano achatado e a condição da imagem de ser - embora captada do real - uma reprodução de segundo grau, com infinita reproduzibilidade. Na série *Disasters*, por exemplo, o pigmento aplicado varia do verde ao laranja, prata, lavanda, etc, numa coloração sintética transladada da impressão gráfica e do silkscreen, sem atributos pictóricos ou naturalísticos - mesmo servindo a imagens tiradas diretamente da realidade. A cor nega a ilusão de realidade proporcionada pela fotografia. Em *Orange Disaster* (Fig.12) uma única cor, laranja, cobre toda a superfície por igual, e é chocante o efeito decorativo da monocromia vivaz, em contraste com a imagem sinistra. Em *Jackie* há três gradações de azul (ver Fig.11) numa harmonia melancólica. As cores não tem a função de conferir realidade à imagem, ao contrário, elas operam uma segmentação formal onde figuração e abstração pairam sobre a superfície como água e óleo, unidas sem se misturarem. Às vezes podemos perceber a realidade sendo engolfada pelo cromatismo puro, às vezes a figura rompe a fina membrana colorida.

Em *Saturday Disaster* (Fig.13) a cor foi eliminada; a horrível foto de uma colisão com vítimas fatais é apresentada em tamanho monumental, os corpos pendurados no carro. Neste caso, temos uma

incontestável imagem da realidade, violenta e trágica, apresentada cruamente, sem véu estetizante - mas servindo a um propósito estético.

Warhol utiliza formas seriais, um recurso para unificar a superfície, obtendo o efeito colateral do grafismo. Esse uso repetido ou sequencial de unidades idênticas ou similares é uma das inovações introduzidas pelo artista. Ele consegue criar um sentimento de tempo, de sucessão de acontecimentos. As pequenas falhas e acidentes de impressão fazem as imagens parecerem sequenciais em vez de serem percebidas como uma única foto repetida várias vezes. É como se o tempo estivesse se escoando com terrível lentidão no silêncio da sala da cadeira elétrica, ou como se Jacqueline estivesse se movendo no tempo (antes e depois da viuvez) e no espaço (aproximando-se, afastando-se, virando-se de perfil). Em *Saturday Disaster*, quase se percebe a fração de tempo mínima que separa o estar vivo de estar morto, como se essa passagem tivesse sido "congelada", destacada num *still* de filme. Em um outro nível, esse movimento latente de certa maneira simboliza um dos mecanismos dos meios de comunicação, que usa a exposição repetida da imagem para gravá-la em nossa memória.

*Saturday Disaster*, duas fotografias iguais, em preto e branco, dispostas na vertical, tem composição análoga a *Double White Map* (Fig. 8), de Jasper Johns, que analisamos anteriormente. Benjamin Buchloh faz paralelos entre a obra desses dois artistas, mas observa que "se a centralidade emblemática da imagem única e a composição *all over* com o quadriculado serial eram esquemas composicionais chave em Warhol, derivados dos *Alvos* e *Bandeiras*,

*Alfabetos e Números* de Johns, então certamente ele insistia em se contrapor aos ícones de Johns de caráter neutro e universal, utilizando imagens explícitas da cultura de massa, instantaneamente reconhecíveis como os denominadores comuns reais da experiência perceptiva coletiva."<sup>4</sup>

Quando o olho percorre a superfície dos quadros de Warhol, é levado, nesse trajeto, a se deter em mínimos defeitos - provocados ou permitidos: a falta de sincronia na impressão das cores; a tinta às vezes rala, às vezes saturada; o registro de impressão propositalmente superposto, as bordas de cor e figura que não se encaixam. Os pequenos "erros" oferecem inúmeras variações sutis para uma mesma imagem. Em consequência, a obra apresenta-se numa dimensão perceptiva puramente ótica, que obriga o olho a se delocar, para examinar, comparar, certificar-se. Os pontos de interesse se multiplicam sobre a tela, mínimos, inesgotáveis. A cena horrível se transforma em uma espécie de padronagem decorativa. Andy Warhol enfatiza o distanciamento emocional ao tratar as imagens como reproduções sem controle de qualidade, à semelhança dos veículos de massa - jornais e revistas que se lê e se joga fora - com os borrões, cores fora de registro, imagens deslocadas. Tudo isso, no entanto, adquire transcendência, para significar instabilidade e provisoriedade: os fatos que a cada dia são apresentados como atualidade, um dia ou uma semana depois estão obsoletos, desatualizados, viraram "notícia velha". Acabam por ser a expressão estética de uma sociedade massificada e

---

<sup>4</sup>BUCHLOH, B.H.D. in McSHINE, K. (ed.), *Andy Warhol, a Retrospective*, pág. 51.

mecanizada, com homogeneização das respostas afetivas e apreensão da efemeridade como paradigma. Os temas de Warhol são calcados naqueles que os *mass media* mais exploram: fama, *glamour*, violência, sexo e riqueza.

A reprodução fotográfica, que na época tinha conotação de sofisticação tecnológica, torna difuso o limite entre imagem e representação, entre o comum e o mitificado (pelos *mass media*). O grande acontecimento - a morte - pode ser banalizado, o trivial pode passar a ícone. Também a arte se converte em produto, e os produtos em si mesmos (fotos, caixas de sabão, latas de sopa) são expostos numa ambivalente condição de objetos artísticos. Várias questões importantes concernentes à relação entre o real e o representado foram colocadas por Andy Warhol, desde a distinção entre original e cópia, entre produção e reprodução de imagens, arte e consumo de imagens, artes gráficas e artes plásticas, e mesmo autoria, até o grau de transformação que se requer para que um objeto ou uma imagem sejam enquadrados na categoria de arte. Afinal, em Warhol as marcas da manufatura da obra que restam sobre a tela são puramente mecânicas, do processo de impressão em silkscreen, o toque do artista realmente se transformou no toque de uma máquina.

Warhol estabeleceu um novo conceito e abriu novas possibilidades para o uso da fotografia, e seu trabalho é visto como precursor do Fotorrealismo ou Hiperrealismo, uma das tendências Pós-Pop, representada na IX Bienal de São Paulo por Malcolm Morley, Joe Raffaele, Lowell Nesbitt e Llyn Foulkes.

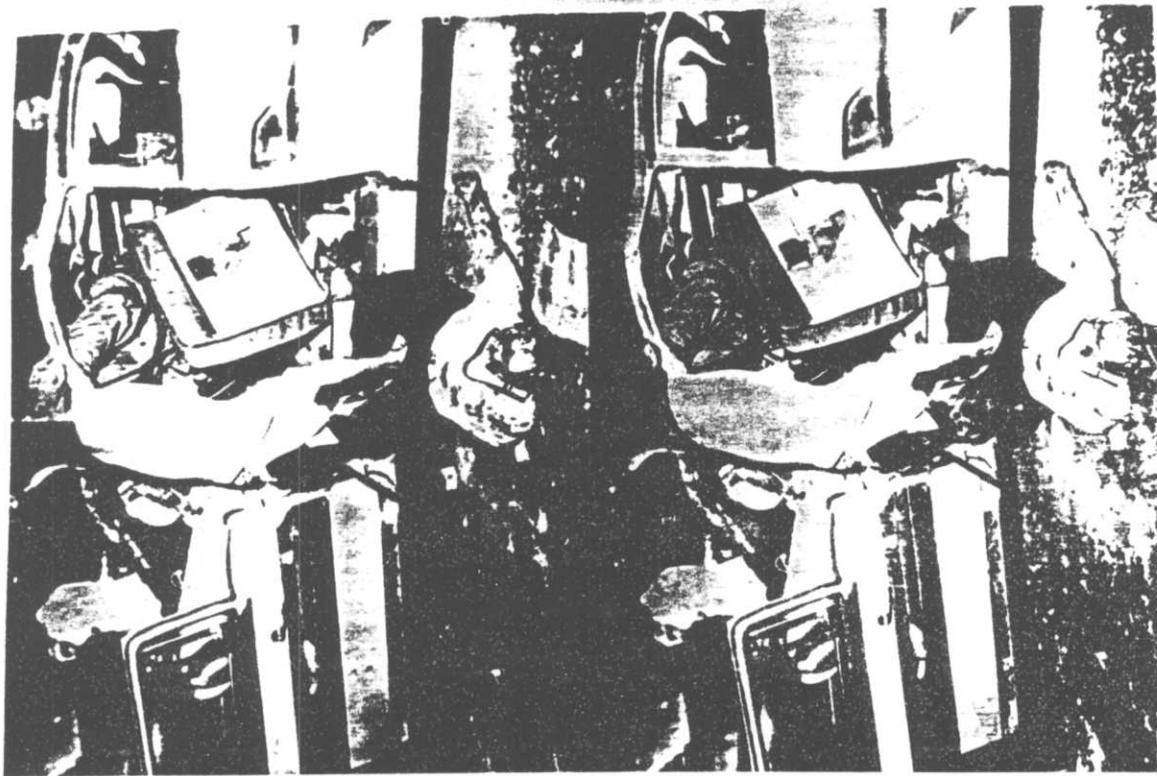


Fig.13- *Saturday Disaster*, 1964,  
óleo silkado sobre tela, 3 x 2,07m,  
de Andy Warhol.

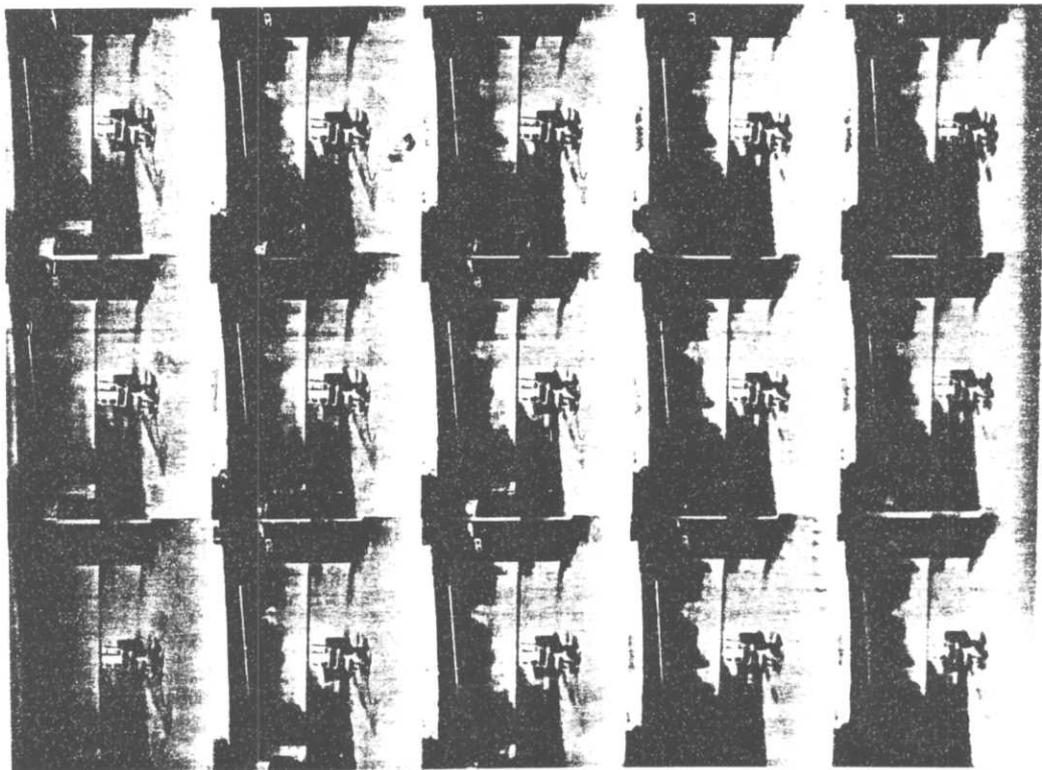


Fig.12- *Orange Disaster n.º5*, 1963,  
esmalte sobre tela, 2,69x2,08m. de  
Andy Warhol.



Fig.14- *OK Hot Shot*, 1963, óleo e magna sobre tela, 2,03 x 1,72m, de Roy Lichtenstein.



Fig.15- *Girl*, 1965, óleo e magna sobre tela, 1,22 x 1,22m, de Roy Lichtenstein.

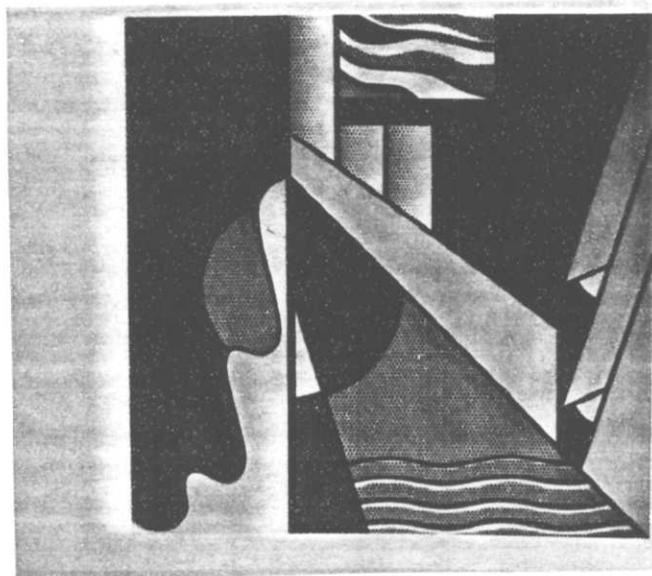


Fig.16- *Modern Painting with Green Segment*, 1967, óleo e magna sobre tela, 1,72 x 1,72m, de Roy Lichtenstein.

- ROY LICHTENSTEIN.

- *O.K. Hot Shot*, 1963, de 2,03 por 1,72 metros.

O método de trabalho de Roy Lichtenstein seguia, de acordo com Rublowsky, as seguintes etapas: os modelos eram procurados em revistas em quadrinhos e depois de escolhidos, Lichtenstein fazia pequenos esboços a lápis com as principais linhas da composição, mas alterando-a sutilmente para unificá-la através de novos elementos adicionais e da eliminação de outros. Esse desenho retrabalhado era colocado num projetor e ampliado sobre a tela, onde as linhas eram copiadas. O próximo passo consistia em aplicar o pontilhado da retícula através de uma tela de metal perfurada, com pontos vazados regularmente espaçados, utilizando uma escova de dentes para colocar a tinta sobre a tela, através das perfurações. Depois as áreas grandes de cor sólida eram trabalhadas, em cores primárias, e finalmente colocavam-se as linhas negras.<sup>5</sup>

Em *O.K. Hot Shot* (Fig.14), qualquer um identifica imediatamente a fonte: é um quadrinho em tamanho gigante, isolado de uma história em quadrinhos. Na verdade, aconteceram sutis modificações que reforçaram e tensionaram a unidade formal desse quadrinho ampliado, dentro da sistemática desenvolvida pelo artista, mas a

---

<sup>5</sup>RUBLOWSKY, J., *Pop Art*, pág. 47.

total despersonalização do traço torna isso imperceptível. A comparação com a imagem original, no entanto, prova que Lichtenstein recompõe cada elemento - cor, linha, forma, composição - da imagem recolhida das histórias em quadrinhos, para refinar e revigorar a expressão visual, dentro da estrutura composicional. Para isso, elimina detalhes desnecessários, acentua curvas ou ângulos, intensifica cores, etc. Ele sempre fez questão de frisar que arte é percepção organizada e que seu trabalho como artista é de construir padrões unificados do olhar. Maurizio Calvesi pondera que embora as imagens seduzam Lichtenstein pela sua "espontaneidade ideográfica, não obstante a aparente fidelidade de reprodução, elas são na realidade desnaturadas por uma forte vontade estética, que se exercita em um nível entre "simbólico" e puro-visibilístico".<sup>6</sup>

As formas são delineadas por traços negros, precisos, com a homogeneidade gráfica típica do desenho comercial. Eles definem a ação sem trair qualquer emoção pessoal do desenhista e essa ausência de subjetividade na apresentação formal contrasta com o tema de ação emocionante e violenta. A perspectiva espacial é canhestra e se não fosse o tamanho menor do avião, poderíamos considerar que toda a ação se desenvolve em um mesmo plano, já que a superfície é igualada em termos de profundidade e o espaço relativizado. O conhecimento prévio da linguagem dos quadrinhos é que nos faz perceber um movimento de aproximação no rosto do piloto, em *close*, no momento exato em que anuncia o início do

---

<sup>6</sup>CALVESI, M. *Le Due Avanguardie-Dal Futurismo alla Pop Art*, pág.288.

ataque ao inimigo. O bombardeiro avança num plano superior e uma bomba explode com fragor, perigosamente próxima. A ação fica congelada em seu ponto culminante, sem continuidade de narrativa. O observador não tem como dar sequência ao impacto sentido, a não ser que passe a observar o quadro como uma abstração de cores, linhas e pontos.

As cores são as primárias, em tons saturados, com áreas onde a tonalidade mais clara é obtida pela simulação da impressão mecânica com uso de retículas. Sobre sua opção por uma limitada gama de cores, Lichtenstein declarou: "no começo eu escolhia quatro cores contrastantes que iriam agir juntas, de uma certa maneira. Eu queria cada uma tão completa em si própria quanto possível - um tipo de azul meio púrpura, um amarelo limão, um verde que estava entre o vermelho e o azul em valor (não o uso muito por ser uma cor intermediária), um vermelho médio comum, e, claro, preto e branco (...)Eu quero tudo super simplificado - algo que seria vagamente vermelho se torna vermelho. É uma insensibilidade só para tirar onda. O ajuste de cor é conseguido através da manipulação de tamanho, forma e justaposição."<sup>7</sup>

Além de *O.K. Hot Shot*, Lichtenstein fez outros quadros onde a ação de pilotos de guerra é o tema, como *Blam*, 1962; *Whaam*, 1963 e os três painéis de *As I Opened Fire*, 1964. Essas obras fazem parte da fase áurea da Pop Art (1962-1966), que os historiadores chamam de *Classic Pop*.

---

<sup>7</sup>Catálogo Roy Lichtenstein, Stedelijk Museum, 1967.

- *Girl*, 1965, de 1,22 por 1,22 metros.

*Girl* (Fig.15) aparece-nos como uma figura totalmente familiar, uma imagem *ready made*, comum, de uma garota loura em desenho estereotipado. Um quadrinho foi isolado de uma sequência (a estrutura na qual a história em quadrinhos é concebida) e ampliado em tamanho gigante. Esse quadrinho não está ligado à narrativa, mas sim à expressividade, simples porém incisiva e sintética, da imagem que ao ser transposta para a tela foi formalmente unificada. O que é estranho é o contexto de obra de arte em que a imagem/quadrinho é apresentada, sendo provocativa também no sentido de forçar o reposicionamento ou a reavaliação do observador diante do que seria um arquétipo visual da cultura de massas.

Argan chama a atenção para a "retroversão da imagem, da serialidade ao *unicum*, de uma tecnologia industrial a uma técnica artesanal", operada por Lichtenstein, numa passagem de uma classe de valores a outra.<sup>8</sup>

- *Modern Painting with Green Segment*, 1967, 1,72 por 1,72 metros.

A outra das três obras de Lichtenstein expostas na Bienal de 1967 mantém os questionamentos já analisados. *Modern Painting with Green Segment* (Fig.16), da série *Modern Paintings*, adota como tema a arte moderna, aqui representada por uma mescla de futurismo e Art-Deco, mas com o mesmo tratamento em padrão gráfico característico das histórias em quadrinhos. Neste quadro, o

---

<sup>8</sup> ARGAN, G.C., *L'Arte Moderna*, pág. 598.

artista aprofunda uma pesquisa mais conceitual, trabalhando sobre a linha, tornada mais complexa, e sobre a questão da abordagem de um estilo artístico através de outro estilo artístico. Usa um estilo vulgar (desenho de quadrinhos) para reelaborar um estilo culto, já absorvido pela História da Arte. Em comum eles apresentam a estilização e a mecanização da linha. Mas aqui a linha deixa de construir figurações para falar de si mesma, de direções, planos, formas. O ponto pode sinalizar pigmento, luz, reflexo ou ser indicativo de distanciamento/proximidade. Richard Morphet comenta a série de *Pinturas Modernas*: "não é uma unidade familiar ou óbvia que mantém seus difíceis elementos num equilíbrio suficientemente exato para dar tanto acuidade quanto fluidez à leitura, constantemente modificada, das formas. Pistas falsas são apresentadas repetidamente ao olho e à mente, tentações de ler elementos dados em termos de uma função arquitetônica ou planar, que suas relações laterais rapidamente negam. Os motivos aparentemente maneirosos e gratuitos ajuntados, na realidade escavam a superfície lógica do quadro para produzir desconcertantes complexidades de espaço e ênfase direcional."<sup>9</sup>

Nesse tipo de trabalho, Lichtenstein se dirige para uma semi-abstração, embora mantendo o vocabulário da Pop Art.

---

<sup>9</sup>MORPHET, R. Catálogo *Roy Lichtenstein*, The Tate Gallery, 1968.

Fig.17- *Great American Nude # 53*. 1964, colagem e pintura em liquitex, 3,05 x 2,44m. com duas secções de 3,05 x 1,22m. de Tom Wesselmann.

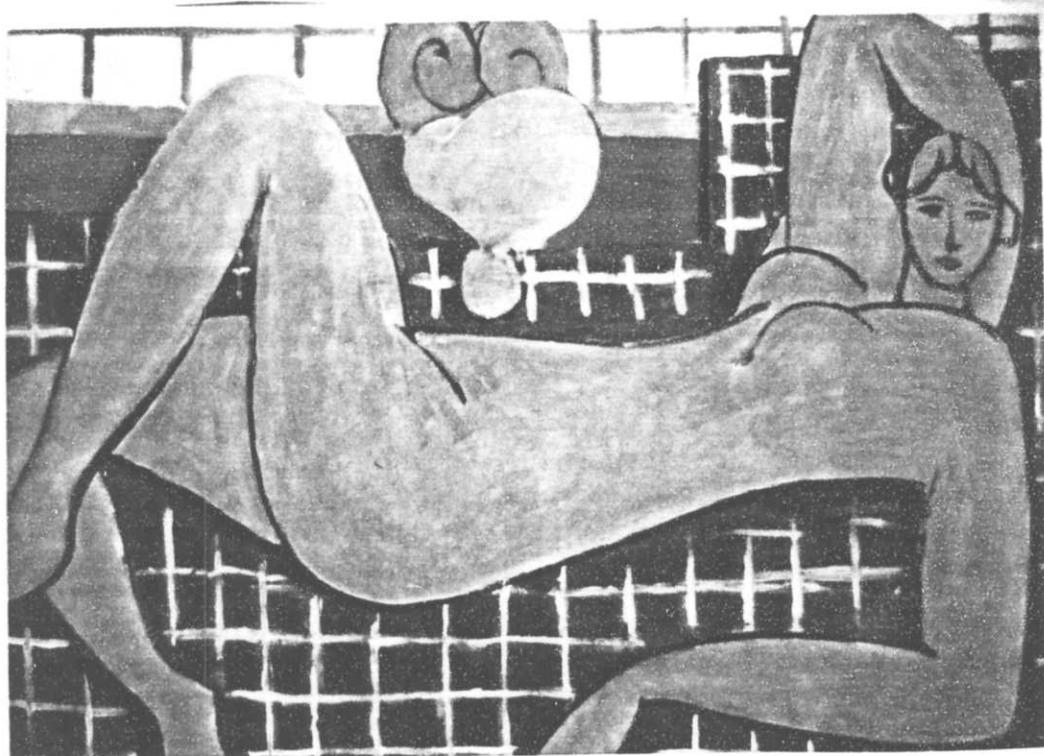
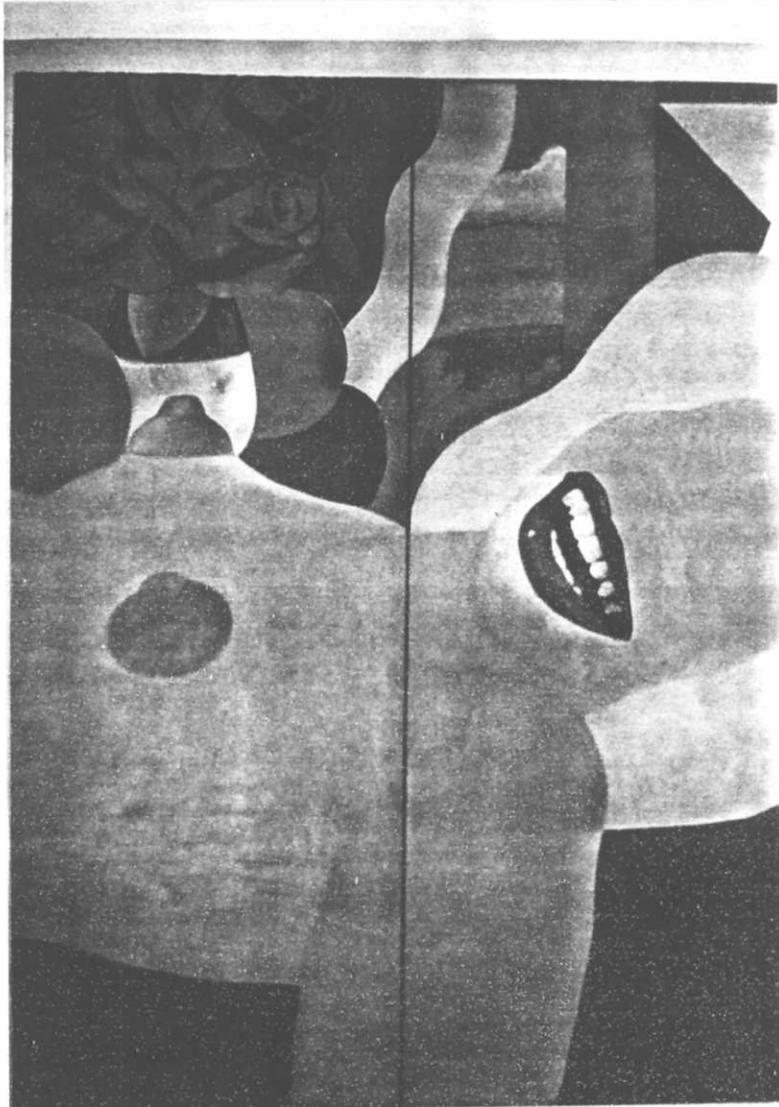


Fig.18- *Nu Vermelho*. 1935, de Henri Matisse. Obra não apresentada na IX Bienal de S.P.

- TOM WESSELMANN.

- *Great American Nude # 53*, 1964, com duas seções de 3,05 por 1,22 metros, num total de 3,05 por 2,44 metros.

O *sex-appeal* estandardizado é o tema do *Great American Nude NO.53* (Fig.17) da série iniciada por Wesselmann em 1961, partindo de figuras calcadas nos nus de Matisse, dispostas em ambientes onde misturavam-se colagens de tecido e de fotografias com estrelas e listras pintadas. Toda a série, que atingiu o número 99 no final da década, tem sempre uma única figura feminina, reclinada, reduzida a uma forma esquemática plana da qual os detalhes foram eliminados. A presença física e a insinuação erótica são estimuladas pelos poucos detalhes, com forte carga sexual, como a boca entreaberta, mamilos e púbis. A ambientação é sempre um quarto.

Aqui a figura feminina foi resumida ao torso e rosto onde o único traço facial é a grande boca sorridente e bem delineada em batom vermelho escuro, recortada de algum anúncio. A ampla superfície rosada do corpo é delimitada por linhas suavemente curvas, diluindo-se na passagem para o amarelo dos cabelos e concentrando-se, em densidade ativa, nos mamilos. Estes formam empuxões da cor, em movimento ascendente, direcionados para reverberar no vaso de flor da sequência superior, com elementos que simbolizam a genitália masculina e feminina. Há uma agitação ótica no contraste do vermelho das flores e frutos com o azul do

fundo, mas a intervenção de uma cortina abre à visão um esboço de paisagem, cortado pelo esquema geométrico à direita. O negro na parte inferior evoca um aveludado sensual, mas também revela a abstração inerente ao quadro. A linha física da junção dos dois painéis reafirma a ambiguidade da figuração.

Além disso, mais do que um clichê dos meios de comunicação, Wesselmann manipula aqui, com complacência e irreverência, um estereótipo cultural de sexualidade.

O acoplamento entre "alta" e "baixa" cultura - a influência dos nus de Matisse (Fig.18) par a par com as poses de revistas masculinas, o contraste entre a composição elaborada e a abordagem vulgar do tema, a presença física envolvente simultânea à irrealidade que emana do quadro, tudo isso desenvolve na obra uma síntese de proposições da Pop Art.

*- Interior NO.4, 1964, de 1,67 por 1,37 metros e 23 centímetros de profundidade.*

Esta *assemblage* (Fig.19) tem relógio e lâmpadas fluorescentes que funcionam de verdade. A impessoalidade do artista é total. Os objetos do cotidiano foram simplesmente posicionados como em uma cozinha comum: a geladeira com o relógio em cima, portas de armários, um vaso de flores, duas garrafas de Coca Cola, um telefone e um relógio de parede, dispostos sob a luz artificial das duas lâmpadas fluorescentes. A quase ausência de cores (limitadas ao preto, branco, cinza e bege claro) e a composição severa e fechada em si extrapassam a realidade mas sem chegar ao surrealismo, ainda que as garrafas, o vaso e as flores sejam

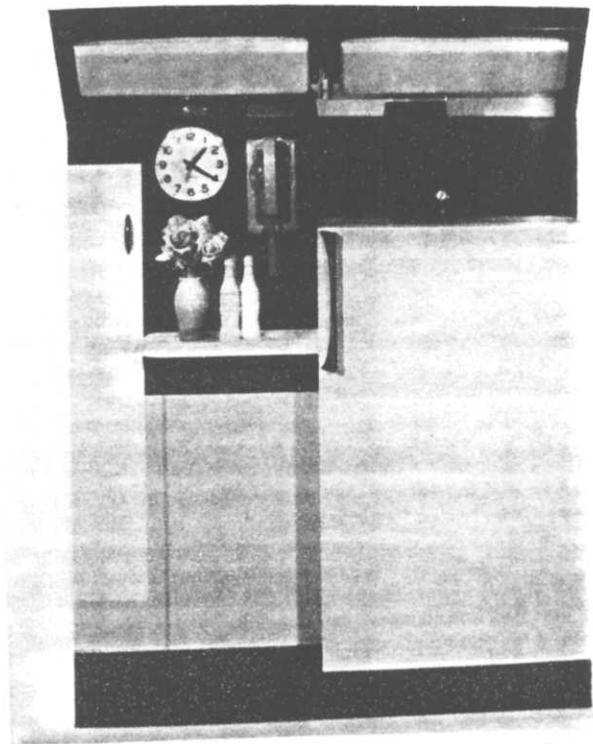


Fig.19- Interior nº4, 1964, assemblage com lampadas fluorescentes e relógio em funcionamento. 1,67 x 1,37m x 23cm de profundidade. Tom Wesselmann.

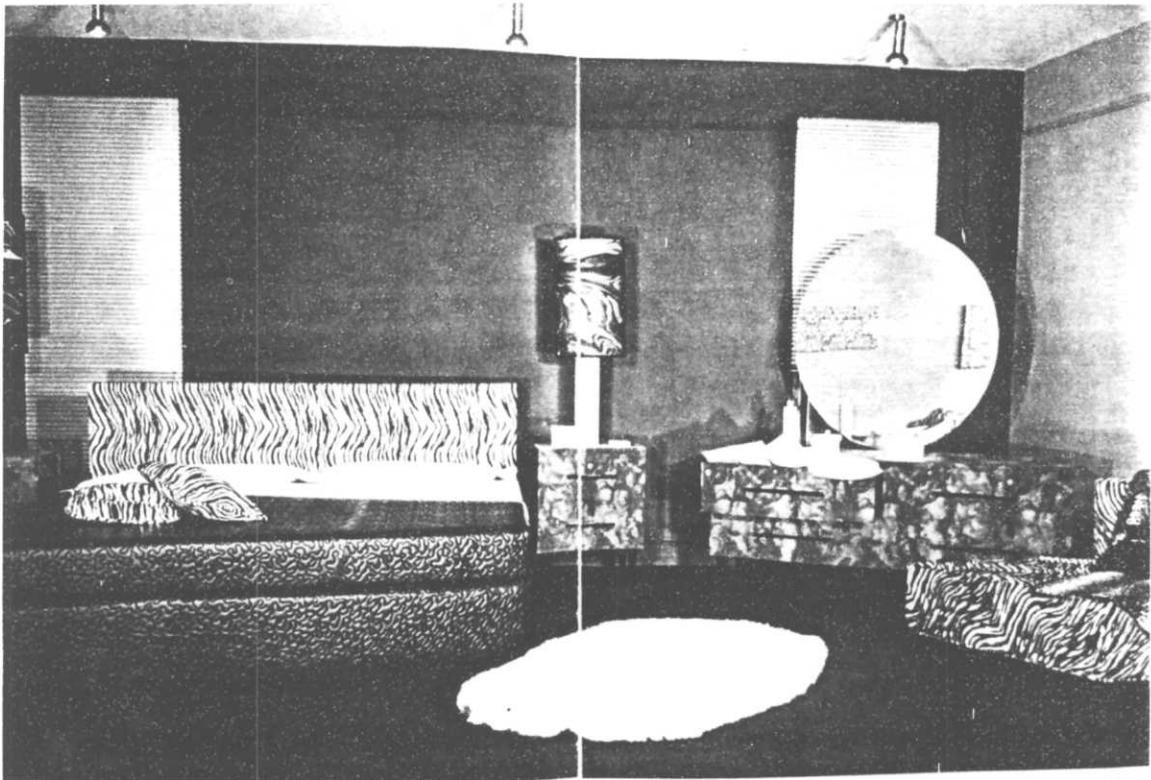


Fig.20 -Bedroom, 1963, instalação para um quarto de 5.20 x 6.40 x 3m de altura. Claes Oldenburg.

réplicas esbranquiçadas - indicando uma transposição da fronteira entre realidade e irrealidade - e o relógio funcione, instaurando a dimensão temporal num ambiente que é protótipo do dia-a-dia mas está apresentado em um contexto de exposição de arte, no qual está implícita a atemporalidade dos objetos artísticos.

A abordagem é racional. Os objetos estão submetidos à composição mas preservam sua materialidade, e o relógio é um chamado à realidade presente. Eles passaram por uma mudança de contexto e de sentido para estabelecer uma nova relação entre realidade e representação. Neste trabalho de Wesselmann, e também em *Bedroom*, de Oldenburg, o questionamento do objeto é desdobrado em várias etapas, nas circunstâncias conjugadas pela Pop Art, como por exemplo:

- a questão do objeto real em relação ao objeto estético;
- a transformação do objeto: ela pode se dar através da obra de arte, através dos meios de comunicação e de produção ou, preferencialmente no caso da obra Pop, acumulando esses vários estágios;
- a representação do objeto prescinde de técnicas artísticas tradicionais e tanto pode ser realizada através da pintura à mão, mecanicamente (pelo silkscreen) ou, ainda, pela presença transformada do objeto comum, que no entanto mantém seu status de objeto artístico.

- CLAES OLDENBURG.

- *Bedroom*, 1963, instalação para um espaço de 5,20 por 6,40 por 3 (altura) metros.

Nesta instalação/ambiente, ou melhor, escultura/composição (Fig.20), as cores foram reduzidas ao preto, branco e matizes azuis e prateados, e o processo de abstração pelo qual as formas passaram, sendo apresentadas em construção rombóide, revela a estranheza que até os objetos mais familiares contêm. O curador William C.Seitz descreve a "mobília" de *Bedroom* como "construída em uma perspectiva perversa, óticamente distorcida, que (ao contrário da perspectiva linear tradicional que cria o efeito de espaço e volume numa superfície plana) faz com que o verdadeiro volume e espaço pareçam irrealis".<sup>10</sup>

Oldenburg revela que *Bedroom*, com seu ambiente *kitsch*, foi inspirado num antigo motel (*motor hotel*) na estrada litorânea para Malibu (Califórnia) que, ao visitar em 1947, o impressionou pelas padronagens de zebra, leopardo, tigre, etc, nos quartos.

O impacto sobre os sentidos é detonado pela constatação, ao primeiro relance, de que se trata de um dormitório comum, apesar dos elementos extravagantes. Não se trata de uma representação dos móveis e objetos que compõem um quarto de dormir: os móveis e objetos estão colocados, instalados. O ambiente familiar provoca

---

<sup>10</sup> SEITZ, W., catálogo São Paulo 9, pág.56.

estranhamento, devido ao seu deslocamento de contexto, exposto como obra de arte. Fetiches do cotidiano apresentados como objetos reais levam a sensações reais e estabelecem uma relação vivencial que não pode ser subtraída à obra. Realidade e representação estão colocadas em mão dupla, com interferências entre si.

Há uma colisão de parâmetros de avaliação diante dos objetos rombóides e da reverberação visual causada pela miscelânea de padronagens. O engano de percepção provocado pela perspectiva fraudada acentua-se quando sentimos que o quarto é inabitável, pois o colchão é de madeira, os lençóis de plástico, e assim por diante.<sup>11</sup>

*Bedroom* é claramente um estudo formal, ou como Oldenburg o definiu, "um objeto que é uma declaração concreta da perspectiva visual"<sup>12</sup>, com predomínio de quinas ponteagudas. Mas a assimilação de sua qualidade estética só acontece após as etapas iniciais de reconhecimento e estranheza.<sup>13</sup>

Os objetos apresentam uma identidade diferente daquela que,

---

<sup>11</sup>W. SEITZ enumera, na pág.56 do catálogo *São Paulo 9* os materiais falsos: a penteadeira e mesas de cabeceira são de fórmica imitando mármore, o espelho é de metal, o tapete é de pele artificial; o divã de *zebravelour*, o casaco imitando pele de leopardo é de vinil, os abajures são "marmorizados", o cobreleito é de plástico, os lençóis de vinil branco e os quadros em tecido imitando o estilo "respingado" de Pollock.

<sup>12</sup>MAHSUN, Carol A., *Pop Art and the Critics*, pág.36.

<sup>13</sup>OLDENBURG escreveu um texto de apresentação dessa obra, "On the Bedroom" (in RUSSELL, J. e GABLIK, S., *Pop Art Redefined*, pág. 96), onde alega que "à medida que o tempo passa e as coisas que elas [suas obras] "representam" desaparecem do uso diário, seu caráter puramente formal será mais evidente: o Tempo as despirá. Enquanto isso, estão agarradas a associações, e é possivelmente por causa disso que meu "Quarto", minha cinzenta casinha geométrica no Oeste, se avizinha a Edward Hopper".

antes da constatação da artificialidade generalizada, tínhamos atribuído a eles. A geometria privilegia forma e volume, ao mesmo tempo em que põe em cheque nossos padrões sensoriais e abstratiza a estrutura física dos objetos. A textura é uma textura impressa, artificial, simulando mármore, peles de animais, pintura, etc. As várias estamparias, praticamente reduzidas ao preto e branco, criam efeitos óticos através da dissonância das padronagens, especialmente na pulsação visual do zebrado, que se aproxima da Op Art.

A composição emite uma tensão háptica, mais tátil do que visiva, que o próprio Oldenburg ressaltou, ao explicar que "a pressão para tocar é intensificada por artifícios que impedem o toque, como a corrente prateada na porta de *Bedroom*, instalada para atingir justamente abaixo do joelho, um ponto sensível".<sup>14</sup>

A primeira impressão que Décio Pignatari teve de *Bedroom*, na IX Bienal de São Paulo, foi de "um modelo ampliado da miniatura de um quarto, ou seja, algo assim como uma miniatura ampliada à escala de um-por-um! Um quarto-quarto de bonecas, desses tridimensionais que se penduram à parede e que transpostos para o tamanho natural adquirem um significado de gigantismo!".<sup>15</sup>

Não se pode deixar de mencionar o toque de humor, tipicamente Pop, presente em *Bedroom*, bem como as inovações em formas e uso de material considerado não estético.

Em sua análise de *Bedroom*, Flávio Motta avalia que:

"Claes Oldenburg, com seu Quarto, nos conduz a outras exigências nessa equívoca situação espacial. Ali notamos

---

<sup>14</sup>Catálogo *Skulpturer och teckningar*, Moderna Museet de Estocolmo.

<sup>15</sup>PIGNATARI, D., "Antiarte artística", *Correio da Manhã*, 17/9/1967.

os recursos da assim chamada perspectiva ilusionística. Só que em Oldenburg, a ilusão é inversa à do Palazzo Spada (Roma, 1635-36) de Borromini. O que se nota, é a tentativa de retomar o plano chapado através de ilusões criadas pela construção. Há uma ambigüidade espacial nesse cenário: um espaço que se vê e outro que está construído de tal maneira que um nega o outro. Também surgem outras ambigüidades, como por exemplo: formas cúbicas contendo formas serpentinadas; branco junto ao preto; animal (pele de leopardo ou de zebra) em matéria plástica; referências à mulher e à fera; o homem como amoroso e a caça como alvo. Aliás, esta última conotação é bastante explorada pela publicidade, conforme notou Violette Morin em seu estudo *Erotismo, Mito Moderno*. Acrescentaríamos ainda a presença de quadros compondo a decoração do ambiente. São apenas quadros - Pollock mecanizado - sem conteúdo outro, sem interesse maior senão o de assinalar a submissão a padrões do mundo capitalista. O espelho, por sua vez, surge aos nossos olhos como enorme círculo de metal, qual moeda avantajada, grande alvo de uma suposta caçada. O sexo deveria ali ser protagonista da violência. Essa violência retorna à sociedade, por reflexão, espelhando-se".<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>MOTTA, F., *Arte Cinética e Pop Art*, apostila da FAU-USP, pág. 31.

Fig.21 - *F-111*, 1965, óleo sobre tela e alumínio de 3 x 26m (na foto, em seções separadas devido ao tamanho da obra), de J. Rosenquist. *F-111* foi reduzida pelo artista para ser apresentada na IX Bienal.

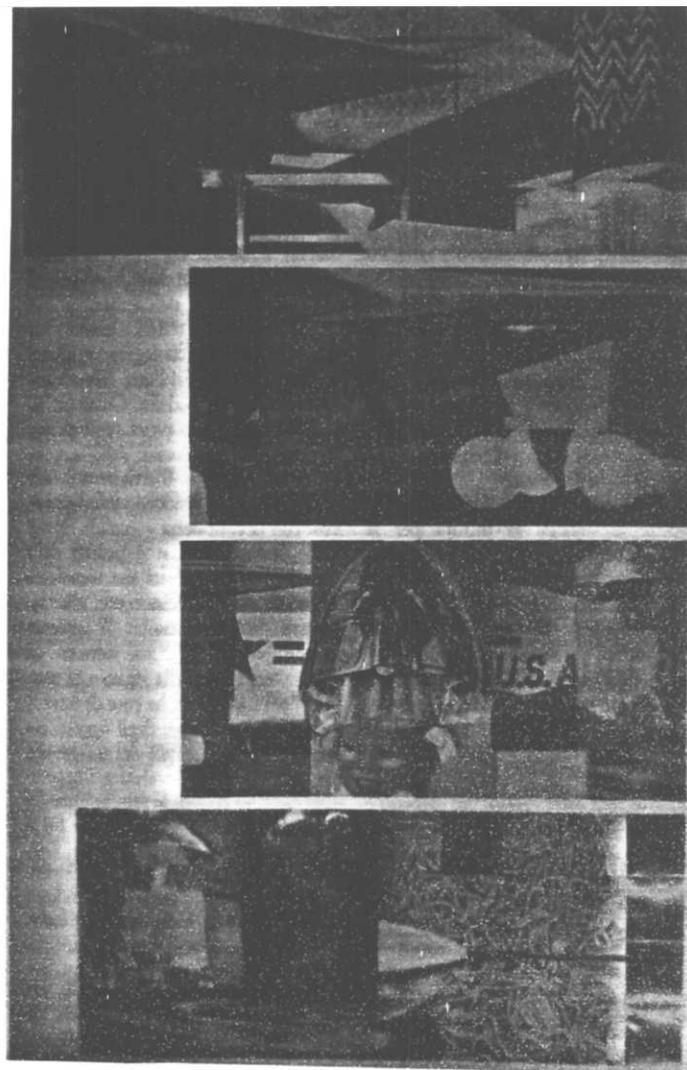


Fig.22 - Detalhe de *F-111*.

- 2.14. - JAMES ROSENQUIST.

- *F-111*, 1965, de 3 por 26 metros.

Esta pintura gigantesca foi a única obra apresentada por James Rosenquist na IX Bienal de São Paulo. *F-111* (Fig.21) tem 51 painéis, sendo 49 em tela e dois em alumínio. O artista pretendia, na sua concepção inicial, que fossem vendidos separadamente, dispersando-se, para que cada proprietário de um painel sentisse nostalgia do todo, ao mesmo tempo em que se reforçaria a idéia de que os contribuintes, através dos impostos pagos, também eram donos do avião de guerra retratado. Mas o colecionador de Pop Art Robert Scull comprou a obra completa por US\$60.000, um valor altíssimo naquela época<sup>17</sup> (em 1987, *F-111* atingiu US\$2.090.000<sup>18</sup>). A divisão em painéis também permite que *F-111* seja adaptado a salas de exposição menores, já que a proposta é de que cubra paredes em volta do observador, criando um ambiente envolvente e ao mesmo tempo sufocante.

Painéis em alumínio foram colocados nas extremidades, para dar a impressão de que toda a obra foi pintada sobre metal, ligando-a ainda mais estreitamente à tecnologia. A própria pintura imita o brilho metálico em algumas partes. As cores são ácidas, artificiais, às vezes fluorescentes, com impactante efeito de

<sup>17</sup>Ver McCOURBREY, J.W. (consultant), *American Painting 1900-1970*, Time-Life Library of Art, pág.162.

<sup>18</sup>STANISZEWSKI, Mary A. em "Capital Pictures" in TAYLOR, P., *Post-Pop Art*, pág.169, nota 2.

luminosidade e transparência, como um imenso slide projetado.

A linguagem visual se baseia na técnica do cartaz de publicidade, com imagens fotográficas gigantescas que se interpenetram, de maneira que o conteúdo narrativo é substituído, pelo observador, por movimentos de percepção que se superpõem. A miscelânea de imagens literais, com múltiplos pontos focais, tem a estética da colagem, em oposição à imagem única sobre fundo neutro disseminada pela Pop Art.

Justaposições e inserções de imagens fragmentadas, retiradas de contextos diversos, fazem o observador sentir como se espaço, tempo e escala estivessem desarticulados; ele tenta então, instintivamente, estabelecer relações lógicas e acaba por recorrer à associação de idéias. Este é um estratagema que faz parte do estilo de James Rosenquist e que alguns críticos consideram uma aderência ao Surrealismo. O próprio artista torna dúbia sua classificação como artista Pop, em declarações como esta: " se eu uso uma lâmpada ou uma cadeira, não é isto o tema, não é essa a temática. As relações podem constituir o tema, as relações dos fragmentos que eu faço. O conteúdo será algo mais, ganho das relações. Se eu tenho três coisas, suas relações serão o tema; mas o conteúdo será, espero, engordado, inflado, para mais do que o tema. Uma coisa ainda: a temática não é imagens populares, não é isso mesmo."<sup>19</sup>

Rosenquist citou como uma das suas fontes de inspiração para essa obra o *Grande Vidro* (*The Bride Stripped Bare by Her*

---

<sup>19</sup>"What is Pop Art?", Art News, fev/1964, pág. 64.

*Bachelors, Even* - 1915/23), de Marcel Duchamp, alegando que desejava produzir um grande trabalho que parecesse "moderno" e "arcaico". Ele assistiu a uma conferência de Richard Hamilton sobre o quadro de Duchamp e concluiu que "a função de cada coisa nesta obra não tinha nada a ver com o que parecia ser, mas a forma visual parecia estranhamente moderna." A partir daí resolveu fazer uma pintura dividida em painéis que pudessem ser vistos separadamente: "cada pedaço seria só um fragmento que iria se espalhar e mais tarde algum pedaço poderia assumir uma identidade de estilo(...) Inicialmente pensei que, como Duchamp, a aparência dele [de *F-111*] seria ou poderia ser a forma do futuro, dos fragmentos - não do todo, completo".<sup>20</sup>

Como elo de ligação entre os painéis, destaca-se o perfil do caça-bombardeiro F-111, em tamanho maior do que o natural. Este avião tinha causado controvérsias, por ser um projeto caro, usado na guerra do Vietnã e que começou a ficar obsoleto antes mesmo de ser montado. Ressalte-se que em raras obras a Pop Art atingiu esse nível de crítica política, aqui dirigida à sociedade de consumo e à indústria de armamentos.

A silhueta do F-111 é interceptada por cenas do "American way of life", tal como este nos é apresentado em anúncios e revistas. Embora as imagens não tenham uma conexão óbvia entre si, a figura do caça conduz a uma leitura serial. Na extremidade esquerda, o segmento com a cauda do caça-bombardeiro, envolto em películas rendilhadas (uma padronagem conseguida com rolo de papel de

---

<sup>20</sup> SIEGEL, Jeanne, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, pág.209.

parede), estabelece formas leves, dinâmicas, em monocromia vermelha. Mas logo se produz uma mudança de clima, com o agressivo desenho dos sulcos de um pneu suspenso sobre um bolo de massa pronta, que tem bandeirolas indicando os aditivos químicos e vitamínicos (proteína, ferro, riboflavina, vitamina B). A seguir, três bulbos de lâmpadas domésticas, em rosa, amarelo e azul, com um deles quebrado ao meio, como um ovo, fazem analogia com a fragilidade das coisas comuns - ou das pessoas familiares, como a garotinha loura, feliz sob o secador que tem a mesma forma do nariz do avião (Fig.22). Atrás da fuselagem destacam-se as curvas, em vermelho sombrio, do espaguete espetado por um garfo.

As cores em geral, mesmo quando se referem a elementos naturais, como o céu, a grama, a menina, têm tonalidades artificiais, distantes da natureza: amarelo fluorescente, laranja brilhante, verde petróleo, etc.

À medida que nos aproximamos do lado direito há uma agitação, uma movimentação explosiva e as imagens ficam mais violentas. Um guarda-sol de gomos coloridos intercepta o cogumelo atômico, cuja explosão é duplicada na irrupção de bolhas de ar saindo de um tubo de mergulho. A agulha incandescente na parte dianteira do caça-bombardeiro parece penetrar em vísceras expostas, imagem evocada pela repetição da massa de espaguete revolto, em cor laranja sobre fundo vermelho.

Os objetos são apresentados com distanciamento e as associações que extraem apelam a experiências pessoais, mas com referencial em uma concepção cultural, de base humanista. A intenção do artista é abarcar vários níveis de percepção, desde o impacto físico, diante

do fluxo de imagens gigantescas, até o inconsciente, através da associação de idéias. Note-se como a Pop Art opera com determinantes diversificadas, comparando por exemplo a maneira como Rosenquist lida com a serialização de imagens, e como esse recurso se apresenta nos quadros de Warhol, onde associações entre elementos pictóricos são eliminadas, assim como qualquer aceno à subjetividade ou à narração ou a significados poéticos.

Embora tendo um conteúdo ideológico, a base sobre a qual Rosenquist trabalha é o apelo ótico. As cores vivas, distribuídas em grandes superfícies, perdem seus contornos quando vistas de perto, e transformam-se em campos de cor semi-abstratos. À distância as imagens familiares voltam a reativar as vivências pessoais. Mesmo assim, os elementos de surrealismo que poderiam transparecer na obra são ambíguos, pois não constituem propriamente repercussões no psiquismo, embora tenham componentes associativos: são dados subjetivizados, mas que em algum nível foram antes processados pelos meios de comunicação.

- 2.14. ARTISTAS PARALELOS À POP ART, PARTICIPANTES DA IX BIENAL DE SÃO PAULO: GEORGE SEGAL, WAYNE THIEBAUD, ALLAN D'ARCANGELO, ROBERT INDIANA, RICHARD LINDNER, EDWARD RUSCHA, GERALD LAING, JAMES GILL, SANTE GRAZIANI E PAUL HARRIS - ANÁLISE DE OBRAS.

- GEORGE SEGAL.

Nos trabalhos de George Segal o convencional retrato em pose escultórica, onde estão incutidas intenções de eternização, cedeu lugar a figuras humanas, não identificáveis com indivíduos em particular, flagradas em situações habituais, transitórias.

A expressão individualizada é eliminada do rosto, revelando-se no gestual, em outras valorações. O gosto pelo anônimo, característico da Pop Art, é subvertido, e isso é um dos motivos pelos quais alguns críticos colocam Segal como marginal à Pop Art, com resquícios expressionistas fortemente definidores. Van der Marck, no entanto, frisa que apesar do viés expressionista, Segal comparte certas características formais com a maioria dos artistas Pop, como "a relação par a par com a realidade, ênfase na gestalt, gosto pelo uso de oposições dialéticas, frontalidade e espaço superficial".<sup>1</sup>

Figuras de gesso, grosseiramente modeladas, surgem em cenários reais prosaicos, com gestos e atitudes triviais. Mas a ação

---

<sup>1</sup>MARCK, Van der. *George Segal*, pág.43.

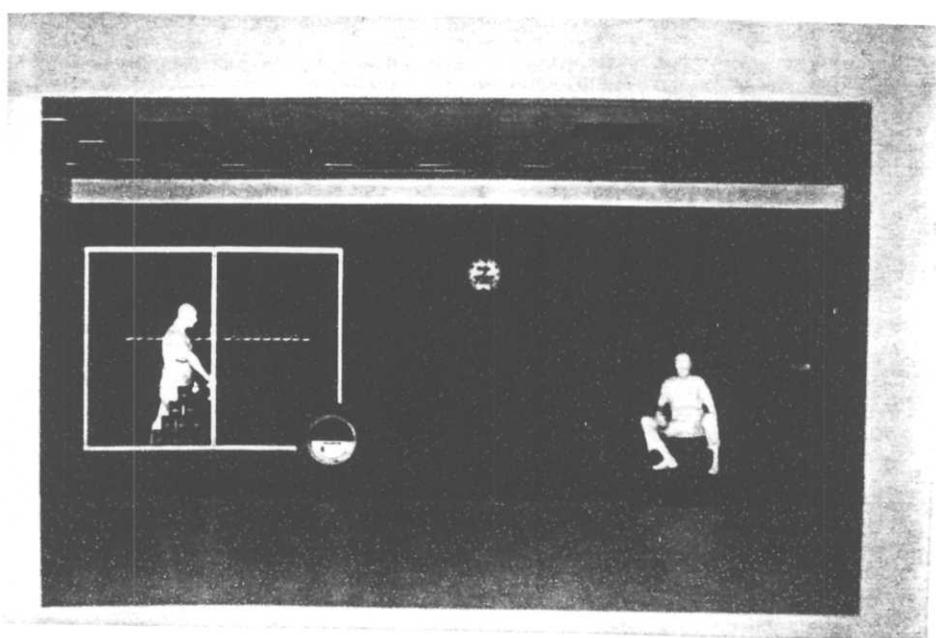


Fig.23- *The Gas Station*, 1963, gesso e materiais diversos, 3x 3x 6m. de George Segal.

petrificada (frequentemente essas esculturas foram comparadas a múmias e aos corpos petrificados de Pompéia) carrega-se de solenidade e introspecção, e a modelagem tosca retém vestígios do gesto do artista, o que cria uma superfície expressionista. A aura branca do gesso iluminado evoca um recolhimento silencioso.

Ao adquirir uma qualidade profundamente humana, o anonimato dessas figuras espectrais reverte em singularidade. Não é a figura humana tornada signo, como vimos em Wesselmann; aqui o vulto anônimo em gesso é um significante de pessoa e emana atributos humanos. Daí a importância da escala humana nas esculturas/instalações de Segal, já que dimensões maiores ou menores implicariam em alterações profundas no significado e nas qualidades humanas que penetram a obra.

- *The Gas Station*, 1963, 3 x 3 x 6 metros.

Esses "fantasmas" inserem-se no ambiente concreto de *Gas Station* (Fig.23), estabelecendo o confronto entre realidade e irrealidade, ou talvez entre duas "realidades" que às vezes se tornam enigmáticas: o mundo tangível e a dimensão metafísica da vida de todo dia.

Van der Marck destaca que as esculturas/instalações de Segal parecem estar atrás de uma grande vitrine imaginária devido à frontalidade da composição. O artista não nos priva de entrar no espaço da escultura, mas a organização espacial sutilmente nos desencoraja, pois embora as vistas laterais mantenham a ordenação,

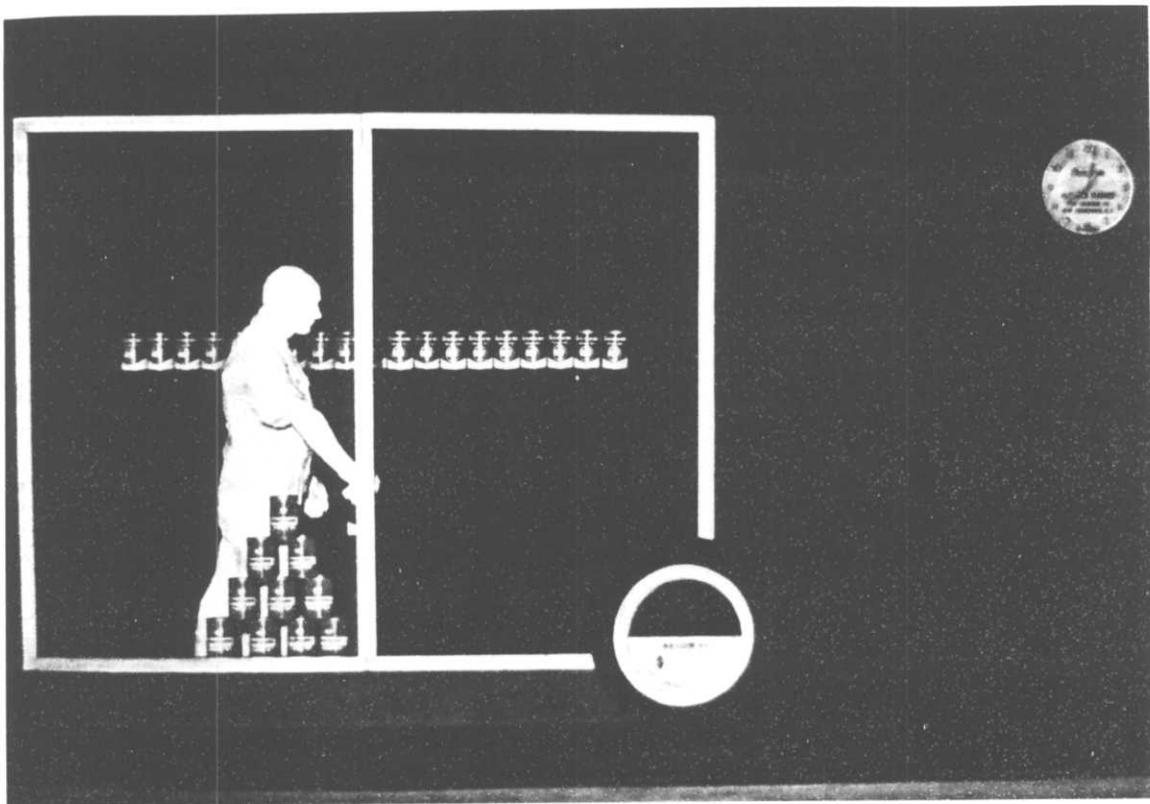


Fig.24- *The Gas Station*, de George Segal, lado esquerdo.

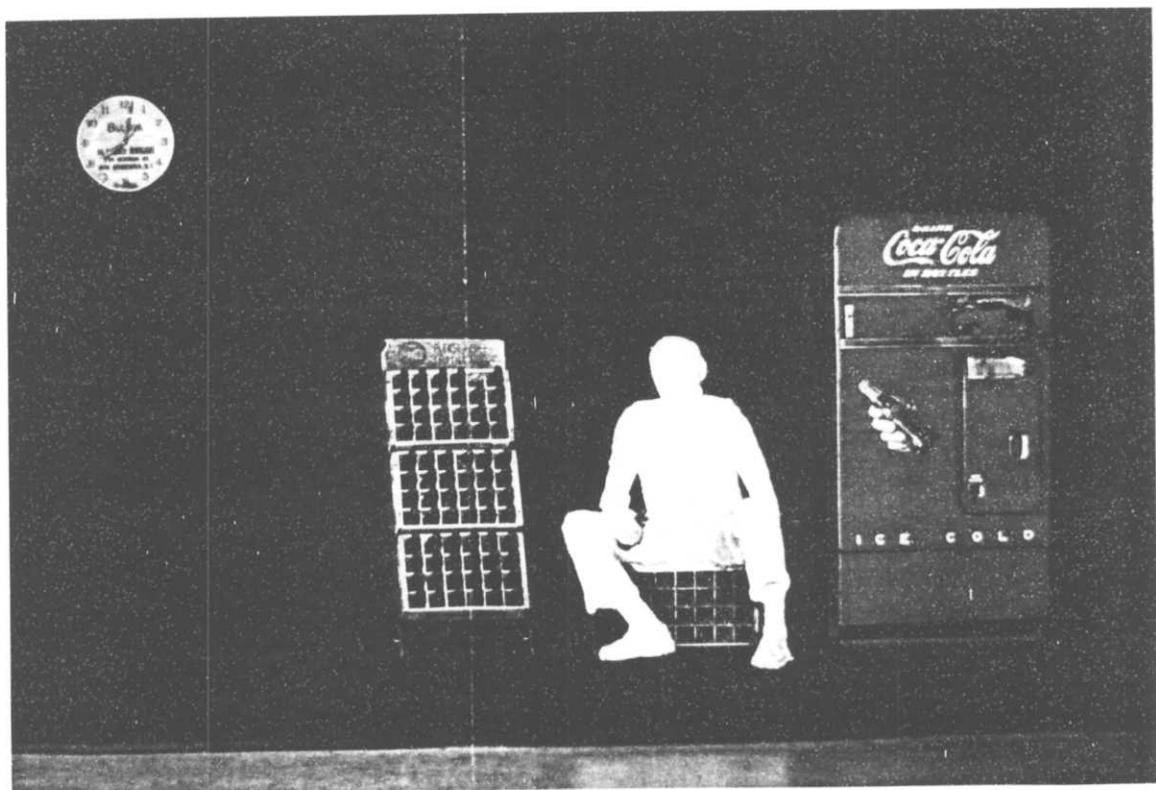


Fig.25- *The Gas Station*, de George Segal, lado direito.

a visão frontal é geralmente mais informativa e apropriada.<sup>2</sup>

O painel em vidro à esquerda (Fig.24) funciona praticamente como moldura para a composição da figura que caminha entre latas de óleo empilhadas e enfileiradas, com rótulos em vermelho, azul e branco. No alto, estão pendurados vários pneus, escuros como o fundo da cena. A forma circular do pneu encostado no painel de vidro é repetida no relógio de parede. O som do tique-taque no espaço vazio e escuro acentua a impressão de que naquele lugar o tempo escoava lentamente e lança toda a cena num túnel atemporal.

À direita (Fig.25), o outro frentista toma um refrigerante, sentado entre engradados com garrafas vazias e uma máquina de vender Coca Cola, de modelo antigo. O volume sólido de cor vermelha da máquina dinamiza o espaço desacelerado. Há alternância entre as cores, que se tornam campos de cor restritos, mas muito nítidos: o azul (no rodapé do painel de vidro e nas latas enfileiradas), o branco (dos vultos, da armação do painel, do relógio e do semicírculo no pneu em primeiro plano) e o vermelho nas latas empilhadas e na máquina de Coca Cola, além dos toques de amarelo, vermelho e azul claro no engradado.

Exceto os vultos, todas as formas são geométricas: retângulos, círculos, triângulo. Essas formas e as cores atualizam esteticamente a instalação, neutralizando a atemporalidade das figuras em gesso e da máquina antiga.

---

<sup>2</sup>MARCK, Van der. *George Segal*, pág. 43.

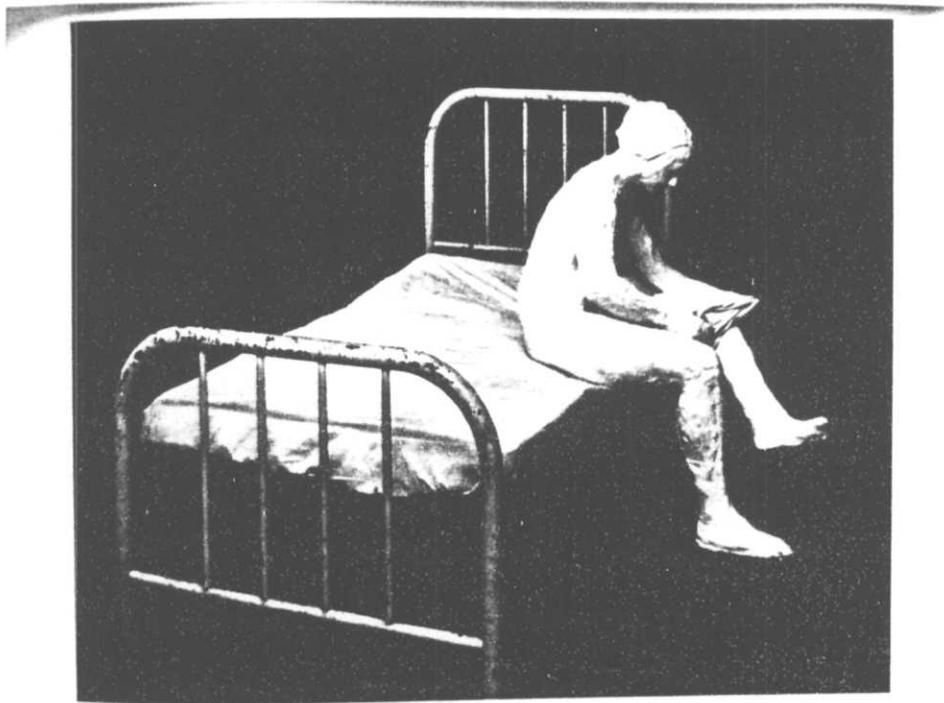


Fig.26- *Girl Sitting on a Bed*, 1963, gesso e materiais diversos, tamanho natural, de George Segal.

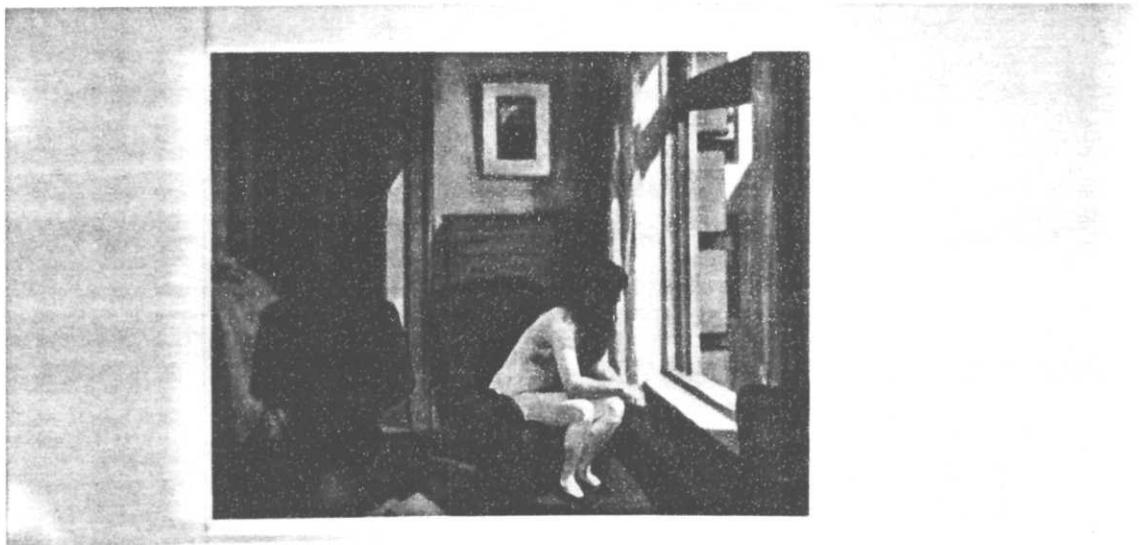


Fig.27- *Eleven A.M.*, 1926, 71 x 91cm, óleo sobre tela, de Edward Hopper.

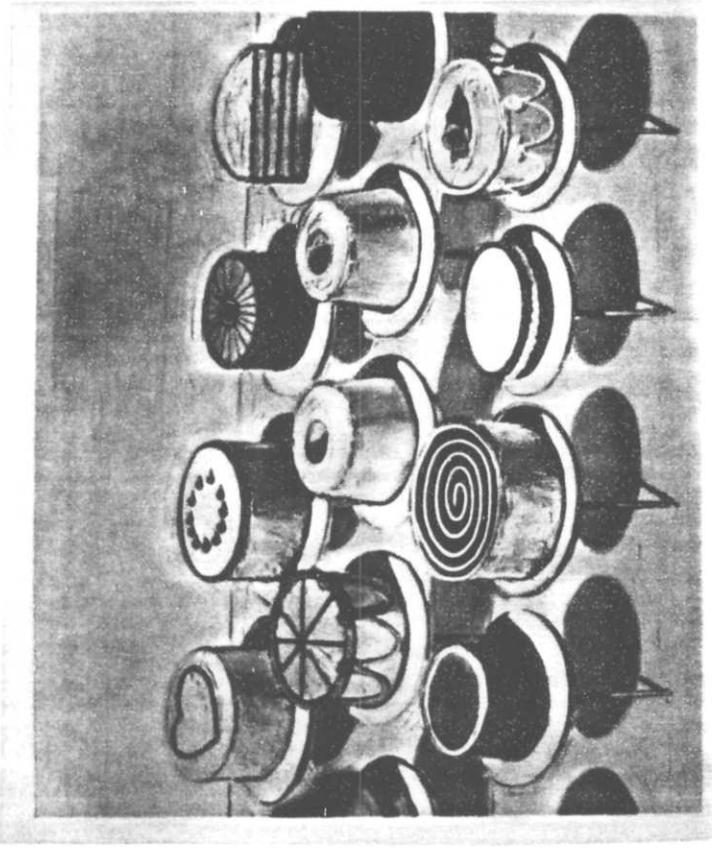


Fig. 28- *Cakes*, 1963, 1.52 x 1.82m.  
óleo sobre tela, de W. Thiebaud.

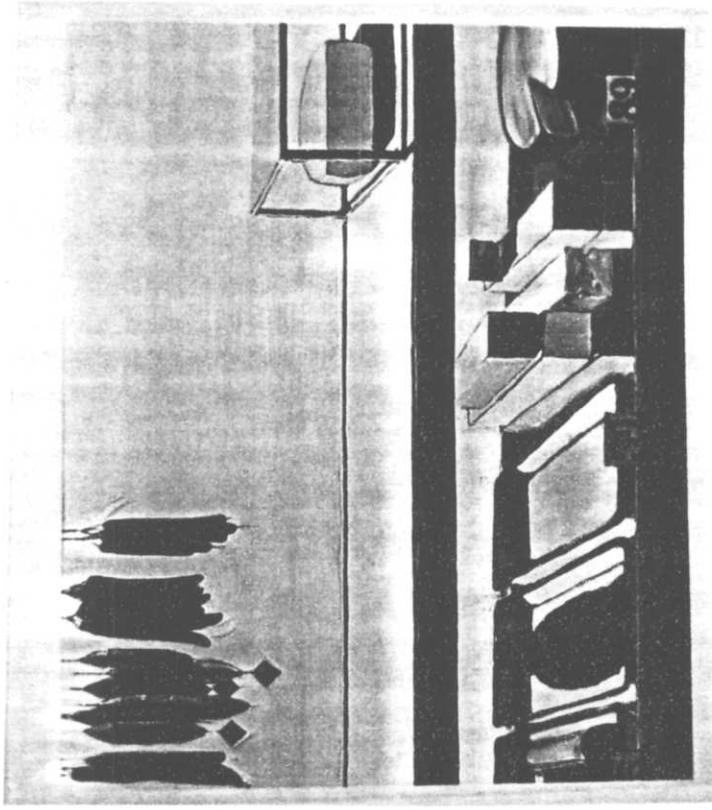


Fig. 29- *Delicatessen Counter*, 1963,  
óleo sobre tela, 1.52 x 1.82m. de  
Wayne Thiebaud.

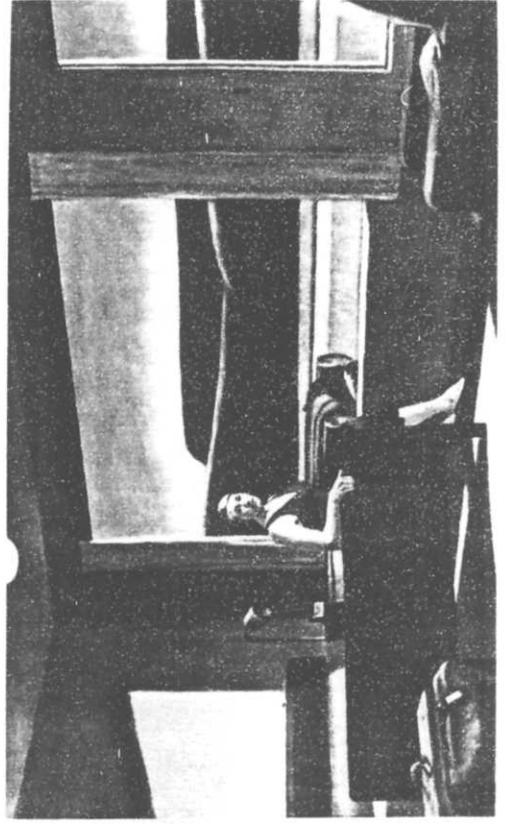


Fig. 30- *Western Motel*, 1957,  
óleo sobre tela, 0.76 x 1.27m.  
de Edward Hopper.

pinceladas pastosas e as indicações de volume e profundidade, seguindo a perspectiva tradicional, alinham-se a procedimentos estéticos tradicionais, que comprometem sua inserção nessa tendência, aproximando-o do que John Arthur chama de "West Coast Figuration".<sup>6</sup>

As formas são apresentadas sobre fundo neutro, isoladas de ambientação, como se estivessem pairando, e sob uma luz fluorescente, comercial. A geometrização é elementar, com tendência ornamental, bem distante da serialização enigmática de Warhol, ligada a um sistema de signos mais complexo.

Em *Delicatessen Counter* (Fig.29), as marcas do pincel tornaram-se menos espessas e mais longas para valorizar as linhas retas e os quadrados alongados. Os objetos estão envoltos em suave melancolia. A claridade, as sombras fortes e o espaço vazio na parte superior criam uma atmosfera mais próxima de Hopper do que da Pop Art. Compare-se, por exemplo, com *Western Motel* (Fig.30), de 1957 (0,76 x 1,27m), onde Hopper preenche a superfície com paralelogramos, sombras bem definidas e espaços vazios onde o tempo foi imobilizado em compasso de espera.

A análise de Flávio Motta sobre as obras de Wayne Thiebaud é a seguinte:

"Para aqueles que estão habituados a examinar quais os processos que o artista adotou na execução de uma obra, os trabalhos de Wayne Thiebaud oferecem inúmeras indicações.

---

<sup>6</sup>Ver ARTHUR, J., cat. "Realism/Photorealism" (Tulsa). Para ele a "West Coast Figuration" (Figuração da Costa Oeste/Califórnia) é mais abstrata no uso da cor e da luz, com temas mais diversificados do que a Pop Art. Na pág. 15, ARTHUR afirma: "Wayne Thiebaud foi por muitos anos equivocadamente classificado como um artista Pop, basicamente devido à sua escolha de temas de natureza morta, tortas, bolos, hamburgers e máquinas de chiclete. Mais precisamente, Thiebaud reflete a postura figurativa da Costa Oeste".

Devemos observar que ele executa os Bolos como um pasteleiro, isto é, enfeita-os com aqueles gestos e instrumentos que os doceiros usam para adornar seus confeitos. A técnica é a mesma. Os bolos são variados: um é rosa, outro de chocolate, outro branco; uma dezena deles, como se estivessem muito iluminados numa vitrina. Mas todos foram feitos com a mesma atenção ou a mesma indiferença. Os bolos variam apenas em resposta ao gosto dos consumidores. Mas o método de produção é sempre o mesmo, indiferente, realçando que o problema da produção se identifica com aquele tipo de consumo, aquele mundo voltado, principalmente, para o digestivo. A técnica é limpa. No Balcão da Merceria (1936), o fundo é feito com rigor, a desenvoltura e a precisão com que um profissional passa manteiga no pão. Serviço bem feito, bem acabado, limpo. Ali, a técnica encontra sua motivação correspondente e se apresenta como pura exterioridade, "clean", destacada, tudo novo, numerado, para o consumo. O artista conseguiu explicitar a significação de determinada tecnologia, reificando-a. É ele, como artista, que se destaca dessa tecnologia para apresentá-la num objeto como valor crítico. Como pintor, mostra que o domínio dos processos, a segurança na técnica, o fato de nada mais ter a descobrir durante o trabalho, de um trabalho que não liberta o indivíduo e só se esvai para justificar o consumo, vale, principalmente, para manter uma produção e justificar um sistema.

Identificado o sistema, tudo se ilumina com a luz fria e se rebate como num espelho."<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>MOTTA, F., *Pop Art e Arte Cinética*, apostila da FAU-USP, pág.43.

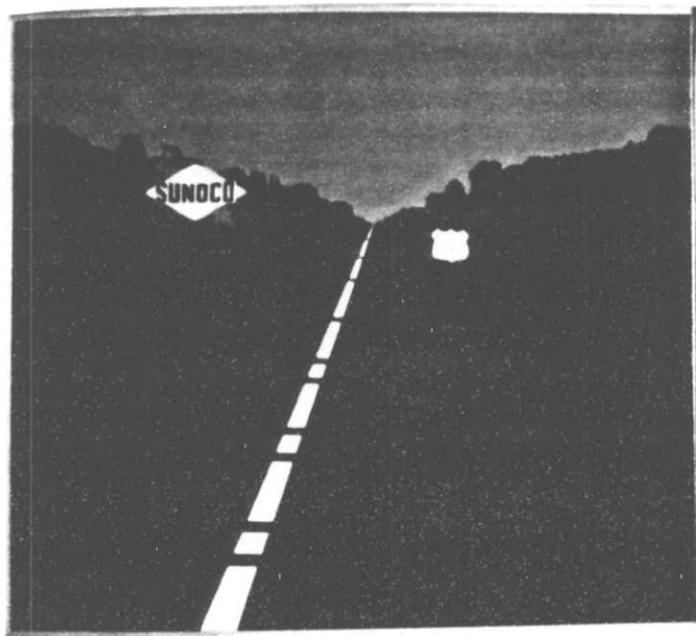


Fig.31- *US Highway 1 n°2*, 1963, acrílico sobre tela. 1,83 x 2,06m. de Allan D'Arcangelo.

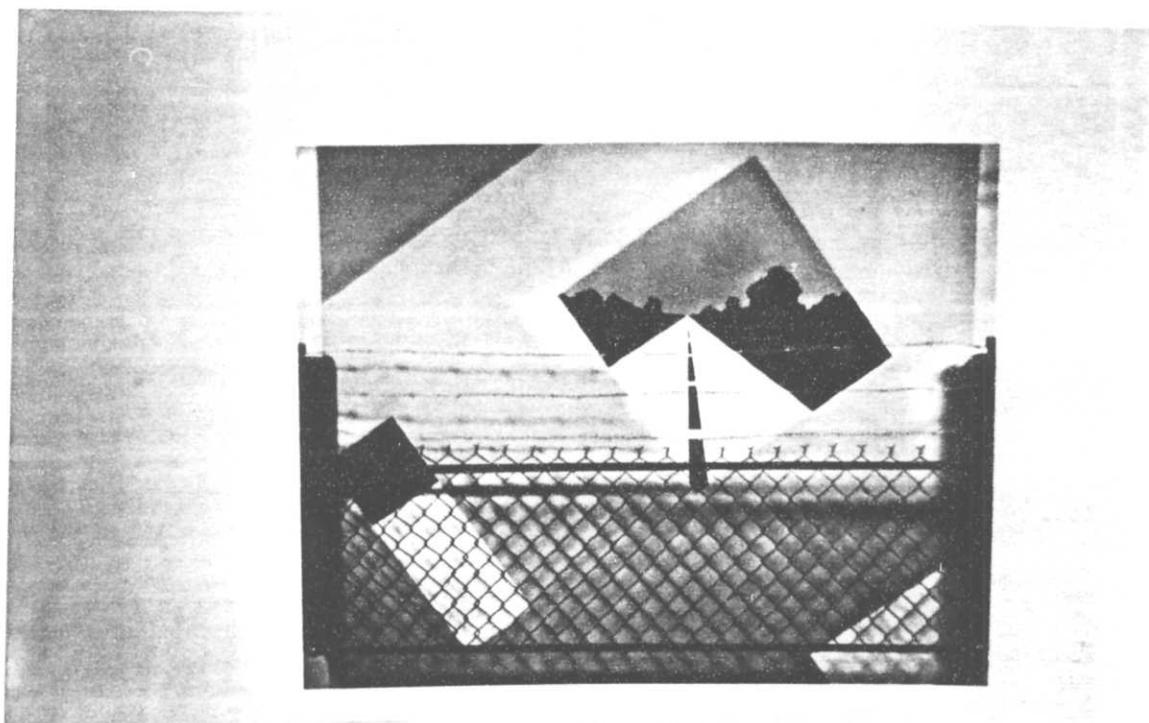


Fig.32- *Guard Rail*, 1964, acrílico sobre tela. com cerca contra furacões e arame farpado. de 1,65 x 2,03m. de Allan D'Arcangelo.

- ALLAN D'ARCANGELO.

- *US Highway 1 N°2*, 1963, 1,83 por 2,06 m.

D'Arcangelo (ver Fig.31) sinaliza uma conversão da Pop Art em direção à abstração linear. Há uma geometria rigorosa, na qual o ponto de fuga é ativado pela sensação de velocidade, de se estar penetrando em um espaço cênico com tal rapidez que só é possível apreender as linhas básicas, sem detalhes. Nicolas e Elena Calas destacam que nessas paisagens "a luta entre imageria e geometria ainda não está resolvida: o que aprisiona é a tensão que cresce a partir do puxa-empurra de forças antagônicas".<sup>8</sup>

Há uma ambivalência, pois D'Arcangelo parte de uma perspectiva esquemática, com linhas convergentes que indicam profundidade, porém a nega ao privilegiar a superfície e enfatizar o plano. As linhas que sustentam a imagem, reduzida a um mínimo de elementos, são diagonais cujas variações dinamizam a composição e disfarçam a simetria. Basicamente são três linhas de cada lado: a linha irregular que separa o azul do céu da mata escura; a linha em perspectiva da borda da estrada, dividindo o negro do cinza asfáltico; e a faixa de trânsito seccionada, branca. Todas convergem para um ponto que, apesar de localizável, é impreciso, fazendo supor uma continuidade no tempo e no espaço, em equação com o fator velocidade.

As cores também passaram por uma redução e se limitam ao azul,

---

<sup>8</sup>CALAS, N. e E. *Icons and Images of the Sixties*, pág.128.

com tênue variação, ao cinza bem próximo do preto, e à pequena área em amarelo e vermelho da placa de anúncio, aplicadas de maneira impessoal, em densidade homogênea, como num cartaz.

- *Guard Rail*, 1964, de 1,65 por 2,03 metros.

A mesma imagem básica da obra analisada anteriormente é inserida, descentralizada, em um quadrado apoiado, um pouco obliquamente, sobre um dos seus ângulos (Fig.32). Existe a decisão de quebrar a simetria - embora ela seja dominante - através do jogo de retas e losangos repetidos na trama do gradil e pelo deslocamento das figuras geométricas. O gradil acoplado à tela deveria estabelecer um primeiro plano, anterior ao que cria a fresta que espia a perspectiva recessiva, mas no geral não há artifícios que simulem uma perspectiva atmosférica, e ao contrário, a superfície é valorizada pela tinta chapada e linhas rígidas.

As três linhas de arame farpado real, no topo do gradil, comentam um outro plano, o ideológico, pois aludem a restrições que cerceiam o panorama descortinado pelo estilo de vida americano contemporâneo. É também uma barreira real sobre um cenário imaginário. O *hard edge* predomina, mas existem elementos da Pop Art na obra, como a escolha de uma paisagem que só se instala a partir de um símbolo do estilo de vida contemporâneo, o automóvel, e onde inclusive o ponto de vista do motorista é dominante, mas de maneira totalmente impessoal.

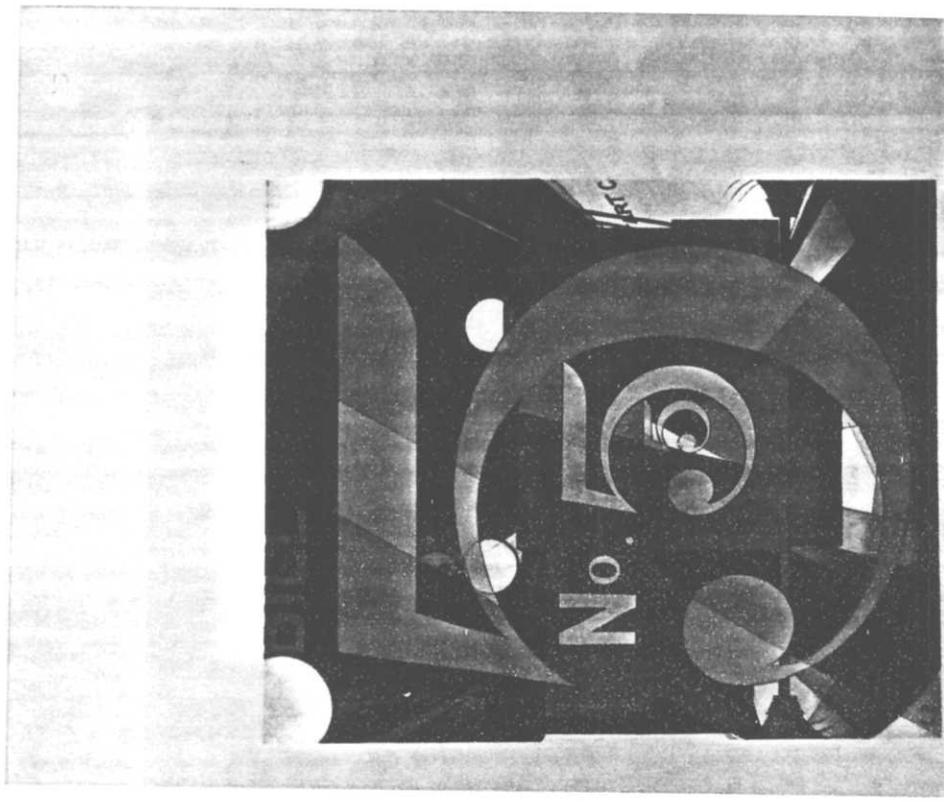


Fig.34- I Saw the Figure 5 in Gold, 1928, óleo sobre tela, 91 x 76cm, de Charles Demuth.



Fig.33- Demuth American Dream n° 5, 1963, óleo sobre tela, 3,65 x 3,65m (em cinco módulos ), de Robert Indiana.

- ROBERT INDIANA

- *Demuth American Dream n°5*, 1963, de 3,65 por 3,65 metros e *USA 666*, 1966, de 2,59 por 2,59 metros.

Essas duas obras de Robert Indiana (Figs.33 e 35) têm as mesmas qualidades de rigor geométrico e abstração linear observadas nos quadros de D'Arcangelo<sup>9</sup>, mas esses trabalhos se concentram em letras e numerais, inseridos em figuras geométricas elementares. Sinalizações da cultura americana, as palavras e números são simultaneamente elementos abstratos e signos concretos ligados ao cotidiano. As duas obras de Indiana são constituídas por quadrados que contêm círculos, justapostos na forma de "x" (*USA 666*) ou de cruz formada por cinco telas independentes (*Demuth American Dream n°5*), em variações da mesma estrutura. As cores são fortes, brilhantes, as complementares cuidadosamente escolhidas para, ao se encontrarem, encaixarem-se de maneira quase ofuscante, em reverberação ótica.

Em *USA 666*, o forte contraste entre o amarelo e o preto dá efeitos óticos aos contornos precisos enquanto cita a sinalização de estrada presente no próprio título, que se refere à rodovia 66 nos EUA. Esta é uma estrada-símbolo, que inspirou a música e o seriado de TV *Route 66*, e constitui uma referência literária (o

---

<sup>9</sup> ARNASON, em *History of Modern Art*, pág. 470, identifica Indiana, D'Arcangelo e Ruscha como descendentes dos "Precisionists" americanos, e cita *Demuth American Dream n°5* como um momento em que essa relação é direta e evidente. Arnason relaciona Indiana com a Op Art e Color Field Painting, e lembra que ao contrário da maioria dos artistas Pop, ele tece comentários sociais.



Fig.35- *USA 666*, 1966, óleo sobre tela,  
2,59 X 2,59m, de Robert Indiana.

que é bem típico de Indiana) ao livro de Jack Kerouac, *On the Road*, de 1957. As setas resultantes da divisão dos quadrados indicam sentidos diversos, e também são diversos os significados que cada observador pode dar às palavras - quase um código a ser desvendado individualmente por cada observador: *Eat* (Coma), *Die* (Morra), *Hug* (Abrace), *Err* (Erre) parecem acender e apagar, como um semáforo.

Há, em *Demuth American Dream n.º 5 (O Sonho Americano n.º 5 de Demuth)*, uma repetição hipnótica em torno do número cinco. Cinco telas mostram círculos concêntricos, com números 5 circunscritos, repetidos três vezes em tamanhos diferentes. Os números cintilam sobre estrelas vermelhas com o corpo em forma de pentágonos. Nos segmentos entre as pontas, a mesma palavra é repetida cinco vezes: novamente os *slogans Hug, Eat, Err e Die*. No painel central há referências à obra de Charles Demuth, *I Saw the Figure 5 in Gold* (Fig.34). 1928, de 91 x 76cm., na qual Indiana se inspirou. Demuth, por sua vez, partiu do poema de William Carlos Williams, "The Great Figure"<sup>10</sup>, e faz referências ao autor através das palavras inscritas em seu quadro, "Bill" (apelido de William), "Carlo" (com o s final interceptado por uma linha), "W.C.W.". Estas palavras são repetidas por Indiana, que incluiu também a assinatura de Demuth - limitada ao "C.D." - à esquerda, e emulou os planos que se interpenetram. São portanto, homenagens/citações

---

<sup>10</sup>Eis o poema "The Great Figure", de W.C.Williams: "Among the rain/ and lights/ I saw the figure 5/ in gold/ on a red/ fire truck/ moving/ tense/ unheeded/ to gong clangs/ siren howls/ and wheels rumbling/ through the dark city". Em tradução informal: Entre a chuva/ e luzes/ eu vi a figura 5/ em ouro/ sobre um rubro/carro de bombeiro/ movendo/ tenso/ desatento/ ao retinir do gongo/ sirene uiva/ e rodas retroando/ através da cidade escura.

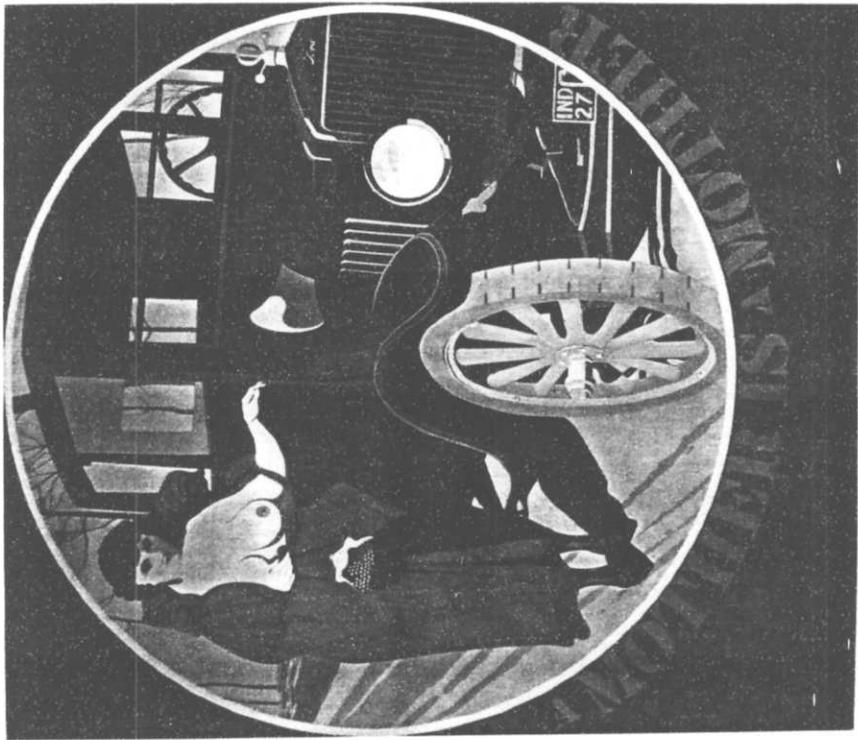
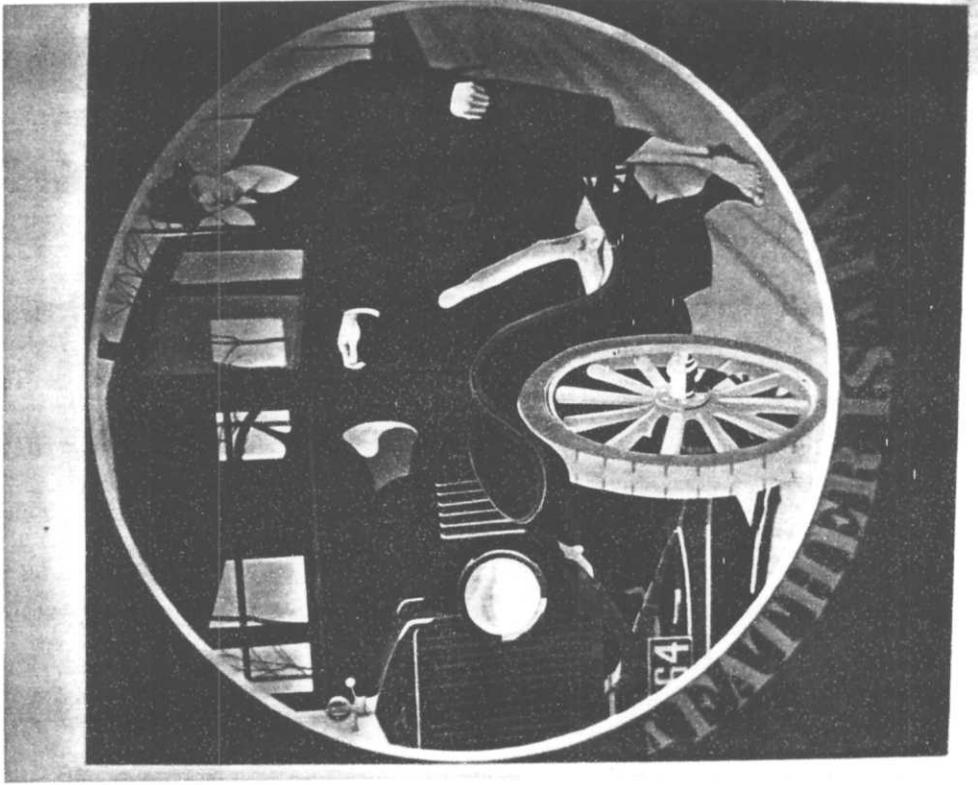


Fig. 30- A Mother is a Mother, a Father is a Father, 1963/65, óleo sobre tela, 1.83 x 3.04m (as duas telas juntas), de Robert Indiana.

circunscritas. Neste quadro central, Indiana inscreve as palavras *American Dream* (nome de uma série de trabalhos seus) e as datas 1928-1963, sendo a primeira referente ao quadro de Demuth e ao nascimento de Indiana e a segunda ao quadro atual.

A imagem reverbera nas passagens do negro para o vermelho e amarelo, o número 5 pulsa, como se fizesse uma aproximação e depois um recuo, em três tempos, a semelhança de um anúncio luminoso automático.

Aldo Pellegrini considera que Indiana e D'Arcangelo estão em uma zona entre a pintura ótica e a Pop Art.<sup>11</sup> Alloway realça ainda o fato de Indiana partir do formato rígido derivado da sinalização pública, para adicionar ambigüidade e alusões pessoais à imobilidade formal.<sup>12</sup>

- *A Mother is a Mother/ A Father is a Father*, 1963-65, de 1,82 por 3,04 metros (juntas).

Indiana recorre a uma iconografia mais especificamente Pop, sem deixar de lado as letras e os círculos inscritos em quadrados (Fig.36). São duas imagens de um Ford modelo A. na mesma paisagem, uma com a figura de uma mulher à esquerda do carro, e a outra mostrando um homem, à direita, ambos com uma mão na maçaneta. O casal está vestido com roupas dos anos 30, e a mulher, no quadro colorido, tem os seios desnudos enquanto o homem, no quadro que imita uma foto em preto e branco, está sem calças e sem sapatos. A

---

<sup>11</sup>PELLEGRINI, A. *New Tendencies en Art*, pág. 236.

<sup>12</sup>ALLOWAY, L., *Topics on American Art*, "Hi-way Culture", pág. 166.

figura da mãe conjuga o arredondado do rosto, seios, bolsa e quadris com as formas circulares do automóvel, como o farol, a roda, o volante. A presença feminina como que enche de vida o ambiente, colorindo o céu, a estrada, os aros da roda, a placa. A figura esquelética do pai ressoa nas linhas verticais do carro. Uma atmosfera de isolamento e o detalhe algo surrealista das roupas e das cores proporcionam uma carga de lembranças filtradas pelo psiquismo que contrasta com a manufatura impessoal do quadro. Novamente Indiana fica muito próximo - mas ainda marginal - à Pop Art, da qual absorveu principalmente a estilização da impressão mecânica e o uso de signos que trazem informação verbal e visual.

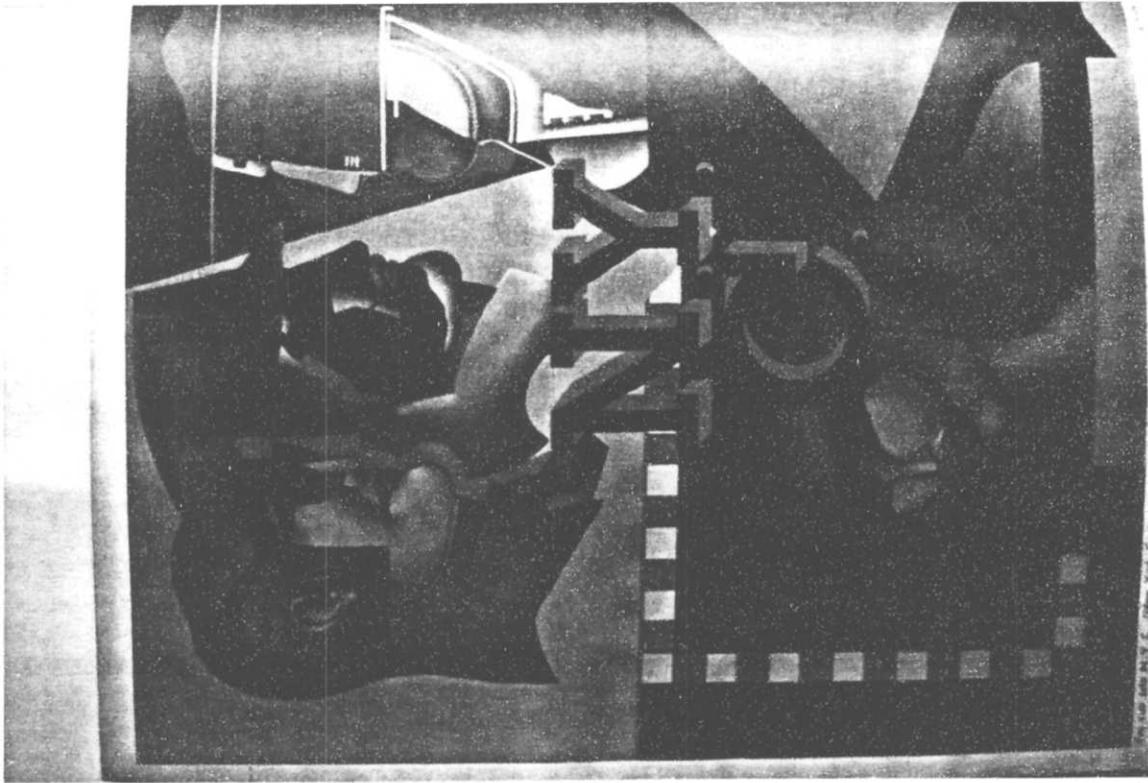


Fig.37- *New York City 111*, 1964, óleo sobre tela, 1,78 x 1,52m, de Richard Lindner.

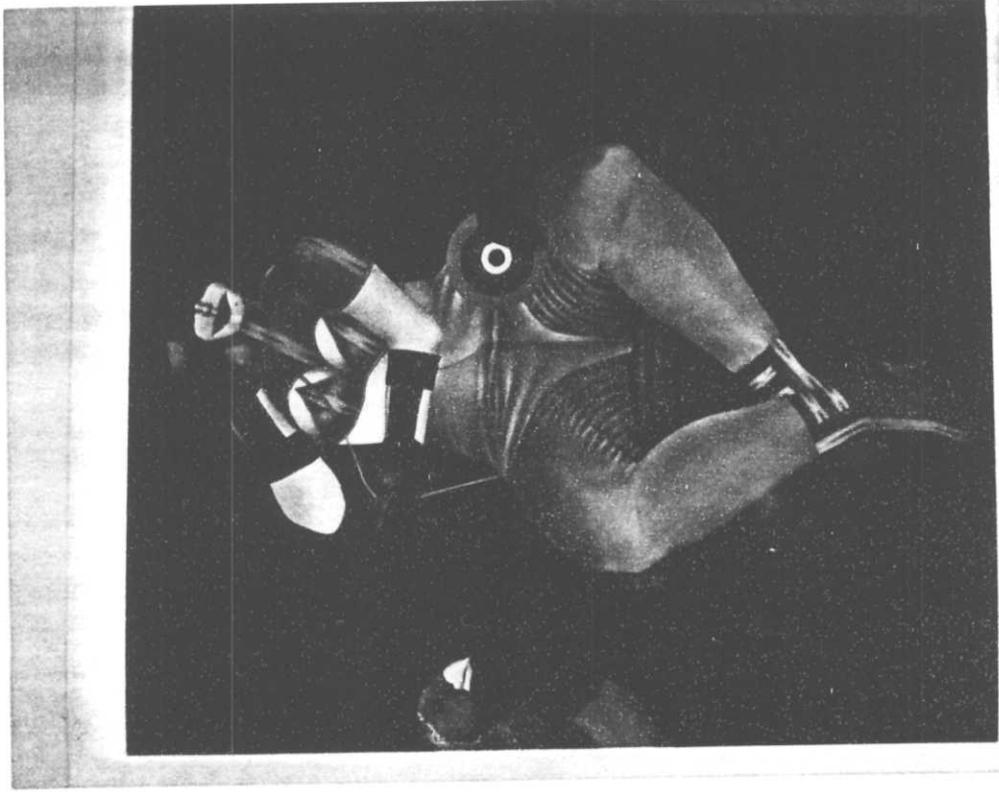


Fig.38- *Hello*, 1966/67, óleo sobre tela, 1,78 x 1,52m, de Richard Lindner.

- RICHARD LINDNER.

- *New York City III*, 1964, de 1,78 por 1,52 m. e *Hello*, 1966/67, de 1,78 por 1,52 m. (Figs. 37 e 38).

Uma abordagem estética com algo de *kitsch* está presente nos trabalhos de Richard Lindner, nascido na Alemanha em 1901 e emigrado em 1941 para os Estados Unidos, onde obteve a cidadania em 1948 e se tornou ilustrador de livros e de revistas como *Vogue* e *Fortune*. O clima expressionista remete à formação na Alemanha e é peculiar a toda a sua obra, na qual enfoca o lado obscuro do cotidiano urbano, com uma sexualidade um tanto pervertida, na linha sado-masoquista, com algo de ocorrência policial. As figuras humanas são interpretadas, passando por estilizações que as afasta da realidade objetiva devido à sua psicologia inquietante, com uma desumanização explicitada no gestual mecânico. Mesmo recorrendo a esse universo temático, Lindner consegue manter certa objetividade através do estilo próximo ao design - num desenho gráfico, quase maquinal - e das cores chapadas e fortes, com um toque *kitsch*; e é assim que estabelece conexões com o âmbito da Pop Art. Hunter frisa que "a diferença entre as mulheres viciadas de Lindner e os *sex idols* mecanizados dos meios de comunicação é de intensidade formal e catarse emocional", mas essas "criaturas fantásticas são bonecos num jogo estético cujas regras básicas foram estabelecidas pelas inovações de uma variação das formas da pintura abstrata contemporânea e da Pop Art, que elas ecoam e prolongam".<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup>HUNTER, S. e JACOBUS, J., *American Art of the 20th. Century*, pág. 349.

- EDWARD RUSCHA

- *Standard Station, Amarillo, Texas (Day)*, 1963, de 1.65 por 3,09 metros.

Na única obra que apresentou na IX Bienal, *Posto de Gasolina Standard, Amarillo, Texas (Dia)*, (Fig.39) Ed Ruscha tomou como ponto de partida uma foto de seu livro *Twenty-Six Gasoline Stations*, um ensaio fotográfico documentando vinte e seis postos na Rodovia 66. A foto escolhida rendeu a série *Standard Stations*, onde a mesma imagem do posto é apresentada ao entardecer, à noite, incendiando-se, etc.

A perspectiva é construída com exagero, a partir de uma diagonal que corta a tela dramaticamente, de canto a canto. O desenho é preciso, limpo, com eliminação de detalhes e de passagens de cor, concentrado nas linhas e nas bombas colocadas em série. O acabamento é perfeito, como se fosse feito mecanicamente, sem erros nem vacilações que indiquem sentimentos subjetivos; é quase um desenho técnico.

Cores planas, poucas e simples, criam uma atmosfera clara, de coisa nova, recém-inaugurada. Ao mesmo tempo, esta é uma imagem banal e principalmente impessoal; a presença humana foi retirada - e ainda que fosse mencionada, suporia a intermediação de uma máquina, o automóvel.

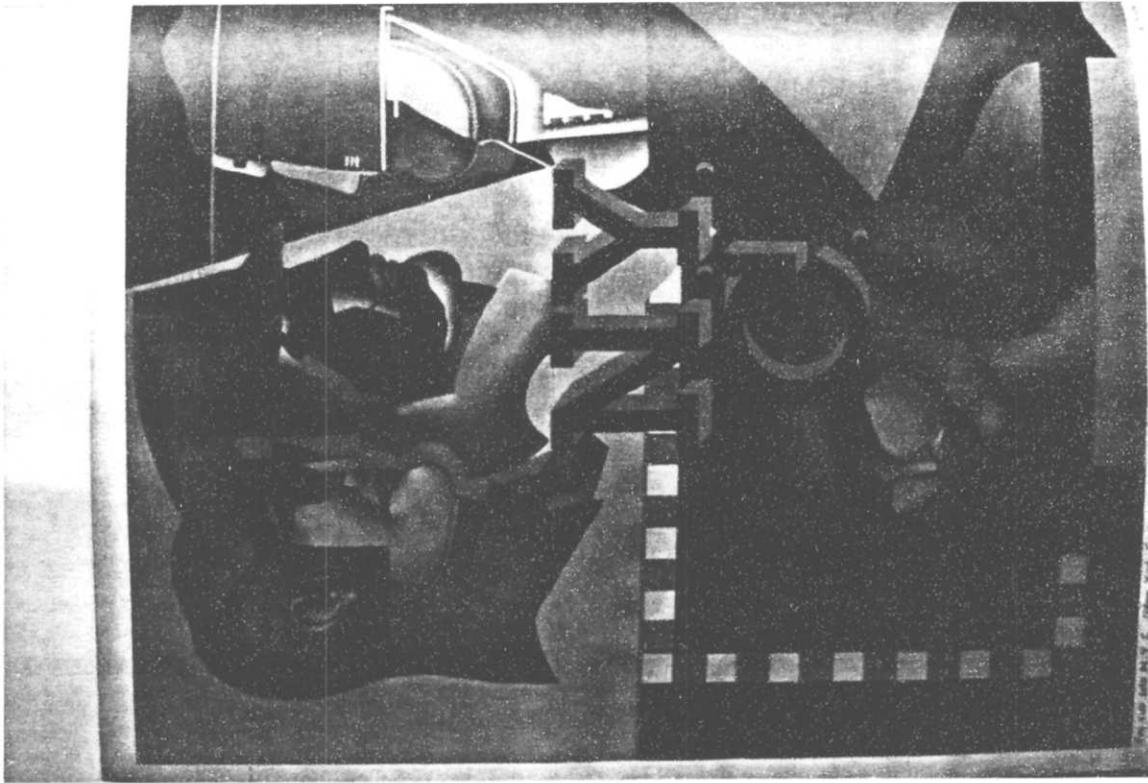


Fig.37- *New York City 111*, 1964, óleo sobre tela, 1,78 x 1,52m, de Richard Lindner.

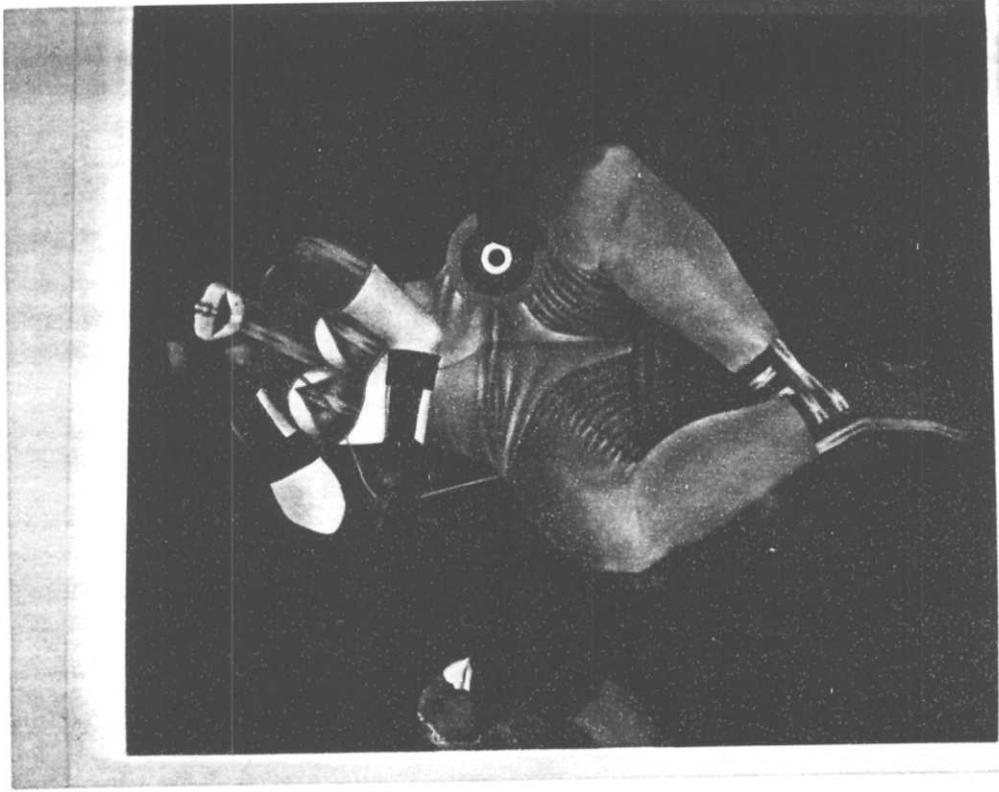


Fig.38- *Hello*, 1966/67, óleo sobre tela, 1,78 x 1,52m, de Richard Lindner.

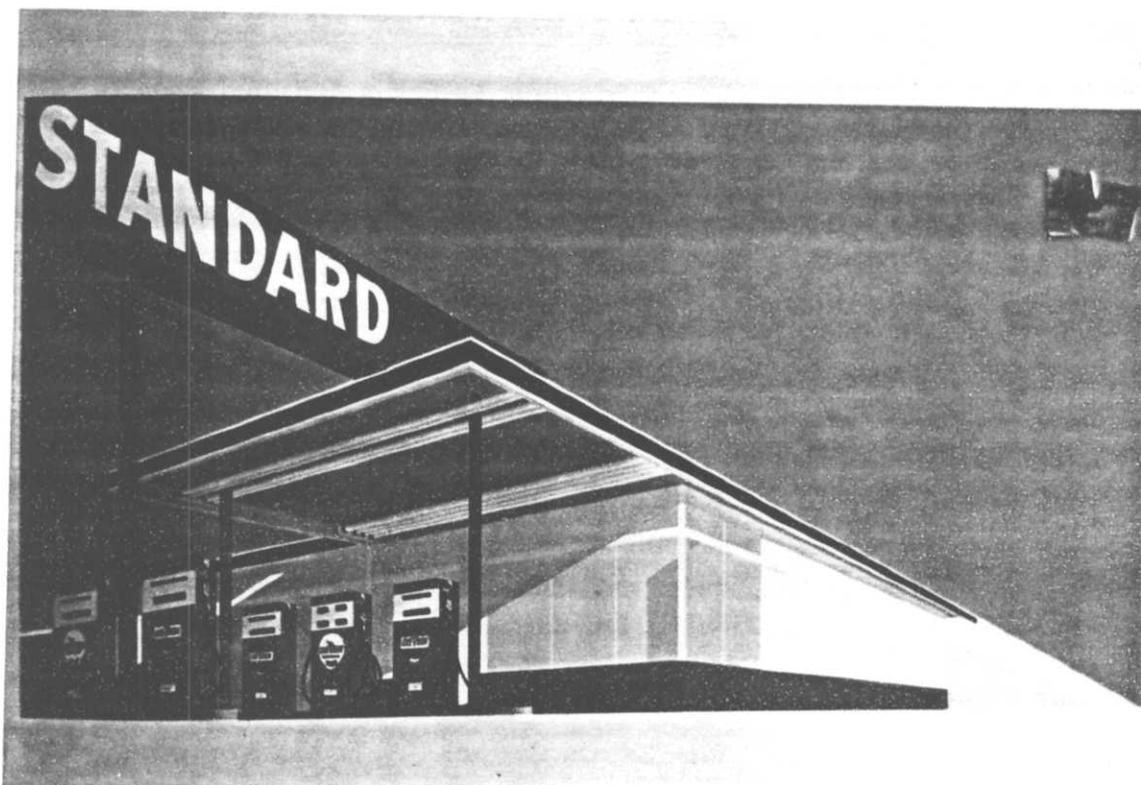


Fig.39-Standard Station, Amarillo, Texas (Day) 1963, óleo sobre tela, 1,65 x 3.09m, de Edward Ruscha.

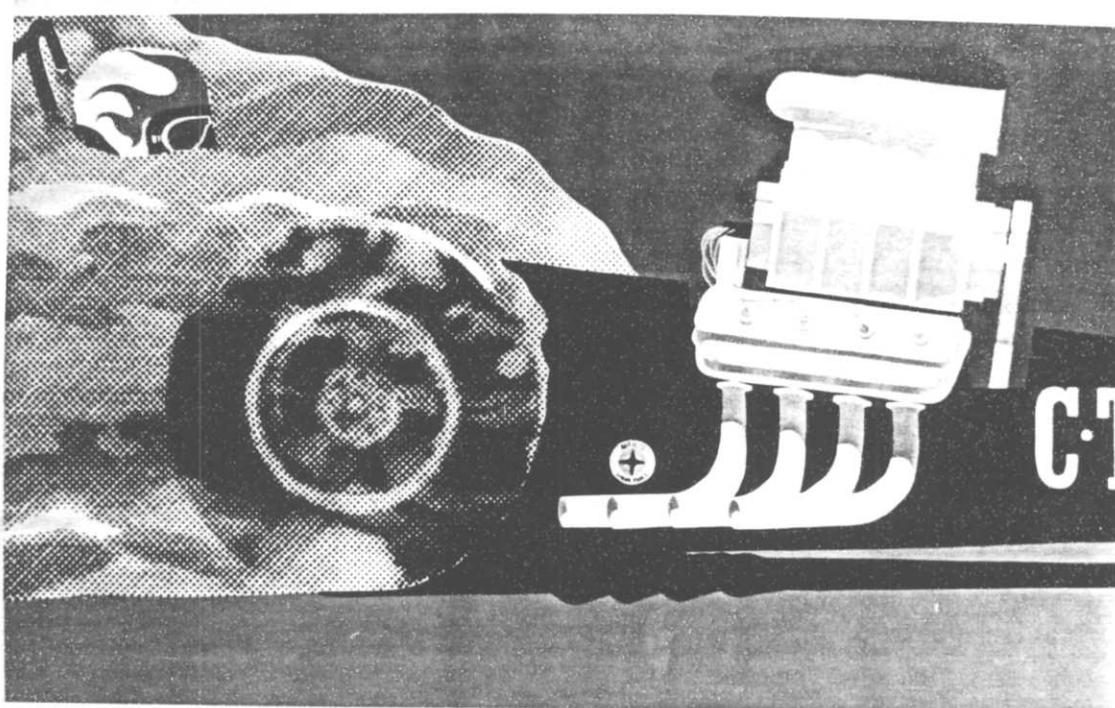


Fig.40- C.T. Stokers, 1964, óleo sobre tela, 1,52 x 2.44m, de Gerald Laing.

- GERALD LAING

- *C.T. Stokers*, 1964, de 1,52 por 2,44 metros, e *Jean Harlow*, 1964, de 1,84 por 1,25 metros.

Gerald Laing reproduz em pintura feita à mão a granulação do clichê fotográfico da antiga impressão a quente. Seus quadros parecem um gigantesco recorte de jornal colado sobre áreas de pintura homogeneamente disposta, em cores fortes. O pontilhado é cuidadosamente ampliado e reproduzido à mão, numa variação da técnica de Lichtenstein, mas tendo como referência fotografias atualizadas, como em Andy Warhol, em vez de histórias em quadrinhos. As grandes dimensões de seus quadros expõem uma ambivalência tanto entre pintura feita à mão e reprodução mecânica, quanto entre a imagem fotográfica realista e a abstração da massa de pontos padronizados monocromáticos.

A imprecisão da variação tonal do pontilhado em *C.T. Stokers* (Fig.40) contrasta com as superfícies homogêneas em azul, amarelo-ouro e preto, e com o desenho bem definido do diagrama do motor.

Gerald Laing é inglês, mas antes mesmo de sua temporada em Nova York (no período de 1963 a 1969) já mostrava fascínio pelos temas americanos que tinham contagiado os iniciadores da Pop Art inglesa, incluindo aí o Independent Group e as primeiras discussões sobre a cultura de massa, baseadas em revistas ilustradas trazidas dos Estados Unidos, no começo da década de

50.<sup>14</sup> Seus temas eram principalmente astronautas, estrelas de Hollywood e automobilismo. Em várias obras usou telas em formatos diversificados, como em *Jean Harlow* (Fig.41), que tem duas seções, sendo a superior - com a imagem da cabeça da atriz - em formato semicircular. Esta é uma maneira de destacar o uso de uma imagem que é uma reprodução de segundo grau, sendo esta característica acentuada pela eliminação de traços de pincelada e da perspectiva atmosférica, além do uso de cores artificiais e do pontilhado gráfico. Comparando-se com a *Marilyn* de James Gill, que abordaremos a seguir, nota-se como *Jean Harlow* está bem mais próxima da Pop Art.

---

<sup>14</sup>No catálogo dos E.U.A. na IX Bienal, "São Paulo 9", pág.48, há uma declaração de Laing sobre esse fascínio: "Aquele sonho utópico dos EUA que eu tinha, em comum com a maioria dos meus contemporâneos em Londres, tornou inevitável que eu escolhesse pintar essas resplandescentes imagens exóticas e atitudes extravagantes tão fortemente propagandeadas na Europa e que para nós pressupunha não só numa sociedade otimista sem classes, mas também em que cada americano tinha seu carro personalizado e sua prancha de surfe".

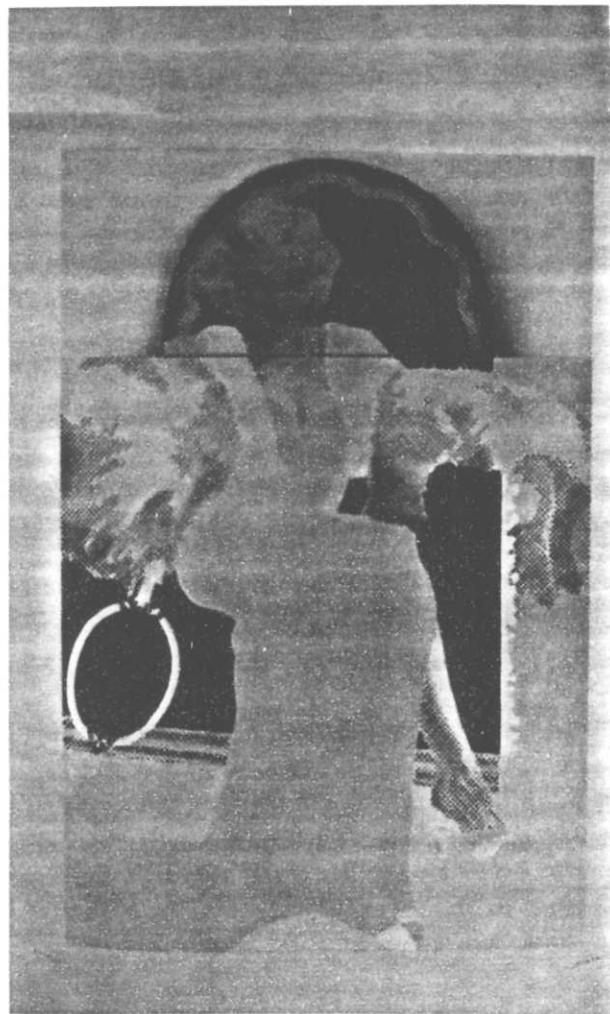


Fig.41- *Jean Harlow*, 1964, óleo sobre tela, de 1,84 x 1,25m, de Gerald Laing.



Fig.42- *Marilyn*, 1962, óleo sobre cartão, tríptico, cada painel com 122 x 91cm, de James Gill.

- JAMES GILL

- *Marilyn*, 1962, tríptico, cada painel com 122 por 91 cm.

O que há de Pop Art nesta pintura em óleo sobre cartão (Fig.42) é apenas o tema: Marilyn Monroe, uma imagem recorrente nas obras Pop. Este trabalho inclusive é de 1962, ano do suicídio da atriz. A abordagem é carregada de inflexões psicológicas, mostrando doze expressões da estrela de cinema (incluindo os nove retratos em sombras esbranquiçadas ao fundo), da alegria esfuziante à tristeza depressiva, em pinceladas tensas, modelando emocionalmente formas e meios tons. No catálogo, Seitz analisa que as formas com pouca profundidade, encurvadas, lembram o Art Nouveau e a pintura de Edvard Munch e Francis Bacon, e explica: "O tríptico de Gill é diferente em espírito dos outros quadros dessa mostra não só devido ao seu estilo quase expressionista, mas também porque ele passa através da mídia, tentando encontrar uma realidade psicológica sob a frágil artificialidade de Hollywood e Madison Avenue. Os três grandes retratos, um alegre, outro medroso e no outro com ar sombrio, nua, referem-se às contradições da fascinante carreira de Marilyn."<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>SEITZ,W.C., Catálogo São Paulo 9, pág. 62.

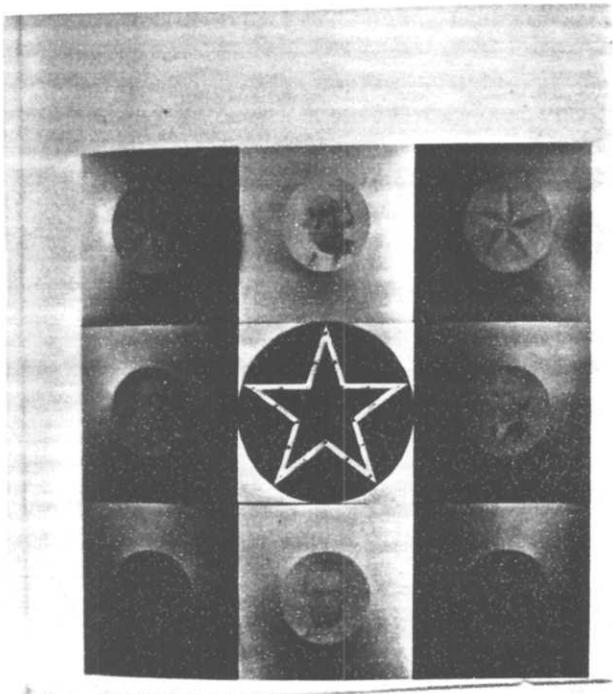


Fig.43- *Red, White and Blue*, 1968, acrílico sobre tela, com lâmpadas elétricas, 1,85 x 1,85m. de Sante Graziani.

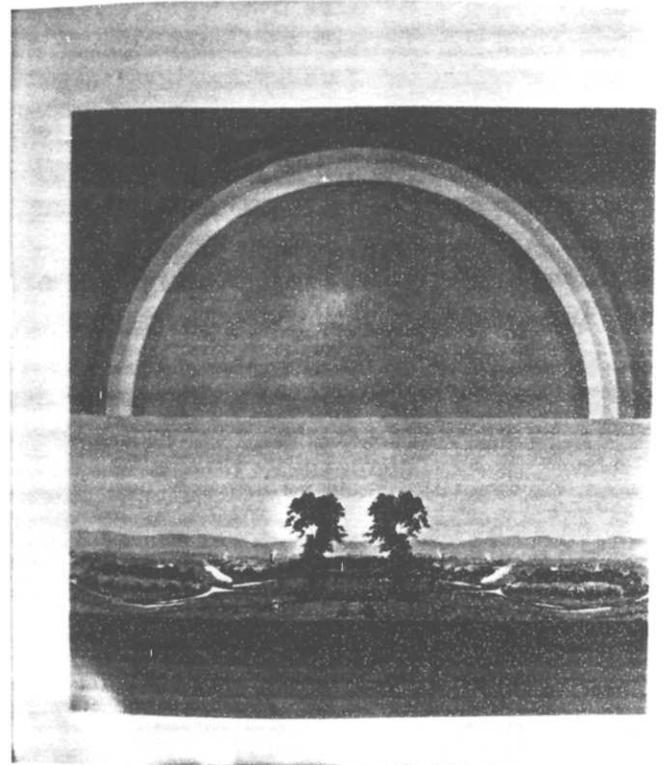


Fig.44- *Rainbow Over Inness' Lackawanna Valley*, 1965, acrílico sobre tela, 1,52 x 1,52m. de Sante Graziani.



Fig.45- *The Lackawanna Valley*, c.1855, 86 x 127cm. de George Inness. Obra não apresentada na IX Bienal de São Paulo.

- SANTE GRAZIANI

- *Red, White and Blue*, 1966, de 1,85 por 1,85 metros, e *Rainbow Over Inness' Lackawanna Valley*, 1965, de 1,52 por 1,52 metros.

Também Sante Graziani usa imagens emblemáticas, mas aplicadas a um contexto de memória histórica, seja político, como em *Red, White and Blue* (Fig.43) ou artístico, como em *Rainbow Over Inness' Lackawanna Valley* (Fig.44). O primeiro tem apelo cinético, com iluminação indireta sob painéis circulares recortados e afixados em relevo, fazendo sobressair os retratos dos ex-presidentes americanos Washington, Jefferson, Franklin e Lincoln, alternados com estrelas. No centro, a grande estrela reúne todos os elementos compositivos: o círculo sobre um quadrado, as cores azul, vermelho e branco, e a iluminação pisca-pisca de pequenas lâmpadas.

*Rainbow Over Inness' Lackawanna Valley* cita uma das mais famosas paisagens de George Inness, *The Lackawanna Valley*, c. 1855 (Fig.45), com forte carga simbólica do encontro entre a natureza e a máquina, no início do desenvolvimento industrial dos Estados Unidos.<sup>16</sup> A imagem é duplicada, como em um espelho, de maneira que parece que as duas locomotivas irão se encontrar no ponto central, na junção imaginária das paisagens invertidas. O tema do quadro é a refração da luz: a maior parte da tela é ocupada pelo espectro de cores, com o grande arco-íris que ocupa toda a metade superior e a escala de cores que se propaga a partir da paisagem de Inness.

---

<sup>16</sup>Ver CIKOVSKY, N., catálogo *George Inness* (Los Angeles), pág.74.

- PAUL HARRIS

- *Woman Laughing* e *Woman Looking Out to Sea*, ambas de 1964/65, em tamanho natural.

Paul Harris constrói em tecido e madeira suas mulheres lânguidas e sofisticadas, aderidas a mobílias domésticas. O efeito é basicamente decorativo, sinalizando um estilo de vida refinado, através da padronagem dos tecidos e do gestual contido, numa diluição da apresentação nítida e direta da Pop Art.

Este efeito decorativo está fundamentado em referências a um universo feminino tipificado, feito de costura, trabalhos manuais, flores, móveis ligados ao aconchego do lar, passividade, suavidade, tonalidades cor-de-rosa, bonecas. É esta ambientação envolta em graciosidade que abranda o grotesco do corpo absorvido pela cadeira, com braços sem mãos, da boneca de pano toscamente costurada, que é a *Mulher Olhando para o Mar* (Fig.46)<sup>17</sup>. Entretanto, o real - tecidos estampados comuns, a cadeira - age ativamente sobre a irreabilidade da figura esquemática e a torna próxima, palpável. O nosso olhar abrange a obra como um todo, a figura integrada ao objeto, para depois focar os detalhes formais da estampa, a forma circular da cadeira em contraste com as retas das listras do tecido e do braço pendente, as pernas finas da cadeira sustentando o volume da parte superior. Por fim, tenta-se

---

<sup>17</sup> Não foi encontrado registro iconográfico de *Woman Laughing*.

definir o que é cadeira, roupa, mulher. Essa obra foi classificada no catálogo da IX Bienal como escultura, mas seria mais adequado considerá-la um objeto-pintura, pois unifica pintura, escultura, móvel, objeto.

Seitz comenta que essas mulheres "podem ser aceitas com prazer como divertidas, espirituosas e decorativas. Se há intenção de algum comentário social, ele deve estar na completa submersão da individualidade em um estilo de vida. (...)A aparência delas é nova e elegante, e sua sensualidade e fusão curvilínea de corpo e cenário, estão de acordo com a atual mistura de Pop e Op Art com Art Nouveau(...)".<sup>18</sup>

Flávio Motta prefere um enfoque de crítica social em seu comentário:

"Temos também a cadeira de Paul Harris, cadeira de pano, com uma mulher de pano, numa total integração, lembrando certas sugestões de Paul Steinberg, esse precursor da Pop. Steinberg e Harris estão próximos em suas críticas à civilização de bens de consumo. A obra de Harris é também de indisfarçável poder de síntese. Talvez seja a mais significativa da IX Bienal de São Paulo, dentro dessa ordem de interesse, ou seja, a da identificação sujeito - objeto. Ali, esses dois extremos formam um todo unificado. São sugestões dos condicionamentos, da aderência mesmo, do consumidor ao bem de consumo, numa tipologia própria da classe média, inclusive enunciadora da disposição para ser cativada e se deixar envolver pela intriga. Simboliza, enfim, o viver pequeno-burguês em determinadas áreas do capitalismo: o apego desesperado ao mundo das coisas; a avidez de possuir a ponto de se confundir mulher e mobília; o processo de redução, de simplificação, de coabitar por colagem e não por convivência; a sobrevivência, enfim, por transferência... Aí está o projeto social de apoderamento e não de recuperação; é o invadente, o penetra que se transfere para um espaço que não lhe diz respeito e pretende encontrar um novo envoltório protetor; é o invasor que se encolhe num mínimo, nessa cadeira que é todo um universo, num pacto de solidariedade com a matéria elementar. Invade para se

---

<sup>18</sup>SEITZ, C.W., Catálogo São Paulo 9, pág.60.

esconder. E com que requintes Paul Harris exhibe essa condição humana! Requintes, inclusive, de relações cromáticas, de volumes, de textura, de coerência de meios. As várias gradações de rosa, no tecido da cadeira, no vestido da mulher, no tom do braço; as nuances de verdes, amarelos e azuis que perpassam, com intensidades diversas, figura, vestuário e mobiliário. Tudo tão combinado! Tudo tão composto! Tudo com tanto decoro, tanta etiqueta, num ritual que serve às coisas com a mesma indiferença com que serve às pessoas."<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>MOTTA, F. *Arte Cinética e Pop Art*, pág. 25.

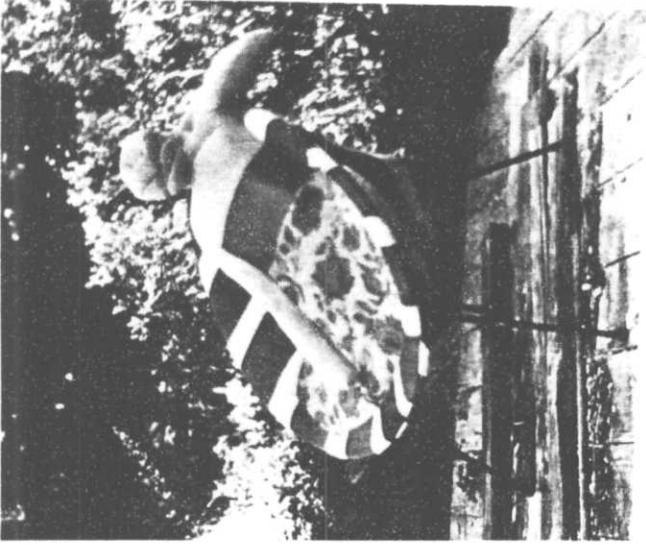


Fig.46- *Woman Looking Out to Sea*, 1964/65, escultura em madeira e metal, em tamanho natural, de Paul Harris.

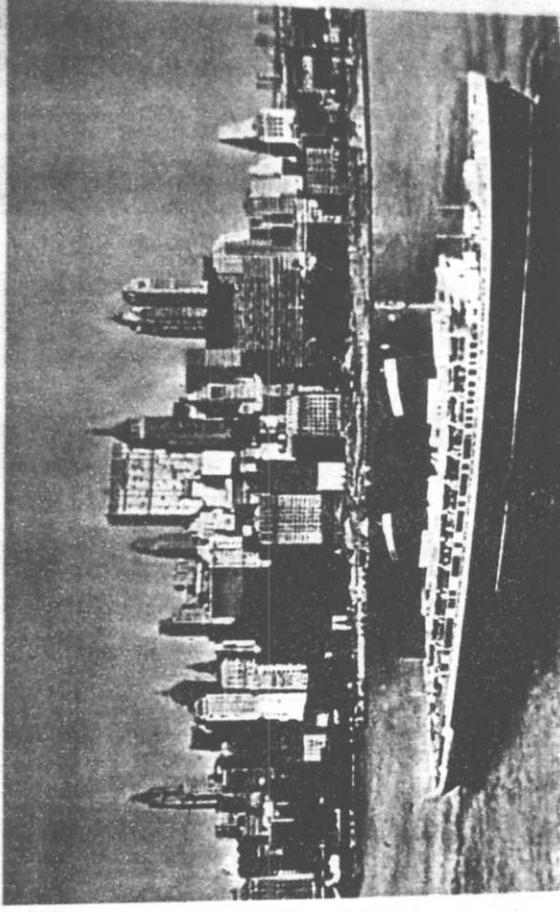


Fig.47- *"United States" with (NY) Skyline*, 1965, liquitex sobre tela, 1,15 x 1,51m, de Malcolm Morley.



Fig.48- *Ship's Dinner Party*, 1966, magna sobre tela, de 2,12 x 1,61m, de Malcolm Morley.

- 2.15. PÓS-POP NA MOSTRA ENVIRONMENT USA 1957-1967 -  
FOTORREALISMO.

Levando ao extremo a proposição da Pop Art de reproduzir imagens anteriormente processadas, os artistas ligados ao Fotorrealismo (ou Hiperrealismo ou Realismo Fotográfico, estilo consagrado em 1972 na V Documenta de Kassel), trabalharam sobre fotografias, elaborando réplicas ampliadas em tinta sobre tela, às vezes com o uso do *air brush*. O efeito final é de "simulação" da realidade.

A realidade é, numa primeira etapa, apreendida através da fotografia, passando em seguida por um processamento, que pode ser simplesmente o da revelação fotográfica, ou, num estágio posterior, a impressão gráfica, em folhetos, por exemplo. Por fim, o artista copia à mão essa imagem intermediada pela tecnologia, numa imitação minuciosa. O ponto de partida, a imagem de segundo grau, estabelece uma ligação com a Pop Art, mas enquanto esta toma por base a ilustração comercial, os fotorrealistas lidam exclusivamente com fotografias. Com eles, a técnica anônima e mecânica é levada ao extremo, prosseguindo o questionamento de conceitos iniciado pela Pop Art, como nos aspectos que se referem às questões do original e da cópia, da obra única e da reprodução despersonalizada, da arte culta em relação à cultura de massa. Estão presentes também os temas banais e impessoais do cotidiano e o acabamento direcionado para uma aparência mecânica, a tal ponto

que vista de relance se pode confundir o quadro com uma fotografia ampliada. Os fotorrealistas enfatizam a imitação acurada, para assim questionar o efeito artístico (pintura), ao simular a reprodução fotográfica.

Novamente temos uma arte com referenciais na sociedade capitalista e no estilo de vida consumista, porém em vez dos objetos de consumo, enfoca impessoalmente instantâneos de locais, situações e comportamentos do cotidiano. Lawrence Alloway aponta a assimilação do impacto da imageria da arte comercial, mas destaca especialmente o fato da fotografia ter adquirido "sua sintaxe, suas características de canal específico". "Como resultado", diz, "quando olhamos uma pintura fotográfica realista há uma imagem dupla: vemos tanto a pintura quanto uma imagem claramente derivada de uma fotografia. A pintura traz referências a um outro canal de comunicação, tanto quanto ao objeto ou cena retratada. A realidade das fotografias contudo não é a realidade da pintura lenta, feita à mão, assim o realismo da temática é definitivamente colocado em dúvida.(...)"<sup>1</sup>

Gerrit Henry considera que "o Fotorrealismo foi, sob a superfície e apesar de seus matizes Pop, um disparo da então dominante arte conceitual - era a idéia de pintar a partir de fotografias que chocou e atraiu, mais até do que os resultados, que mais ou menos não passavam de um registro super acurado de uma idéia".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>ALLOWAY, L. *Topics in American Art since 1945*, pág.187.

<sup>2</sup>HENRY, G. em "Painterly Realism and the Modern Landscape". in HERTZ, R., *Theories of Contemporary Art*.

Na sala dos Estados Unidos na IX Bienal, os artistas que apresentaram obras em certa extensão ligadas à tendência fotorrealista foram Malcolm Morley, Joe Raffaele, Lowell Nesbitt e Llyn Fouikes.

- MALCOLM MORLEY, LLYN FOULKES, JOE RAFFAELE E LOWELL NESBITT:  
OBRAS APRESENTADAS NA IX BIENAL DE SÃO PAULO.

- MALCOLM MORLEY.

- "United States" with (NY) Skyline, 1965, de 1,15 por 1,51 m. e  
*Ship's Dinner Party*, 1966, de 2,12 por 1,51 m. (Figs.47 e 48).

Malcolm Morley pintava na época ampliações de fotografias de navios, retiradas de folhetos de agências de viagem. A imagem era ampliada através do método quadriculado e cada seção era pintada isoladamente, com a tela de cabeça para baixo, para eliminar o referencial figurativo. O artista tentava reproduzir as cores da forma mais próxima possível à fotografia-modelo, numa réplica perfeita que incluía até as marcas gráficas de "copyright" e da editora.

Através do recurso de deixar bordas em branco ao redor da imagem, numa espécie de *passe partout*, Morley mina o ilusionismo e chama a atenção para os efeitos de luz, a estrutura de cor, o espaço - enfim, para a pintura em si, que se antepõe à fotografia. A borda branca detém o olhar ao nível da superfície do quadro e neutraliza a ilusão espacial, o mesmo processo que acontece quando olhamos uma fotografia. No fotorrealismo de Morley, mais

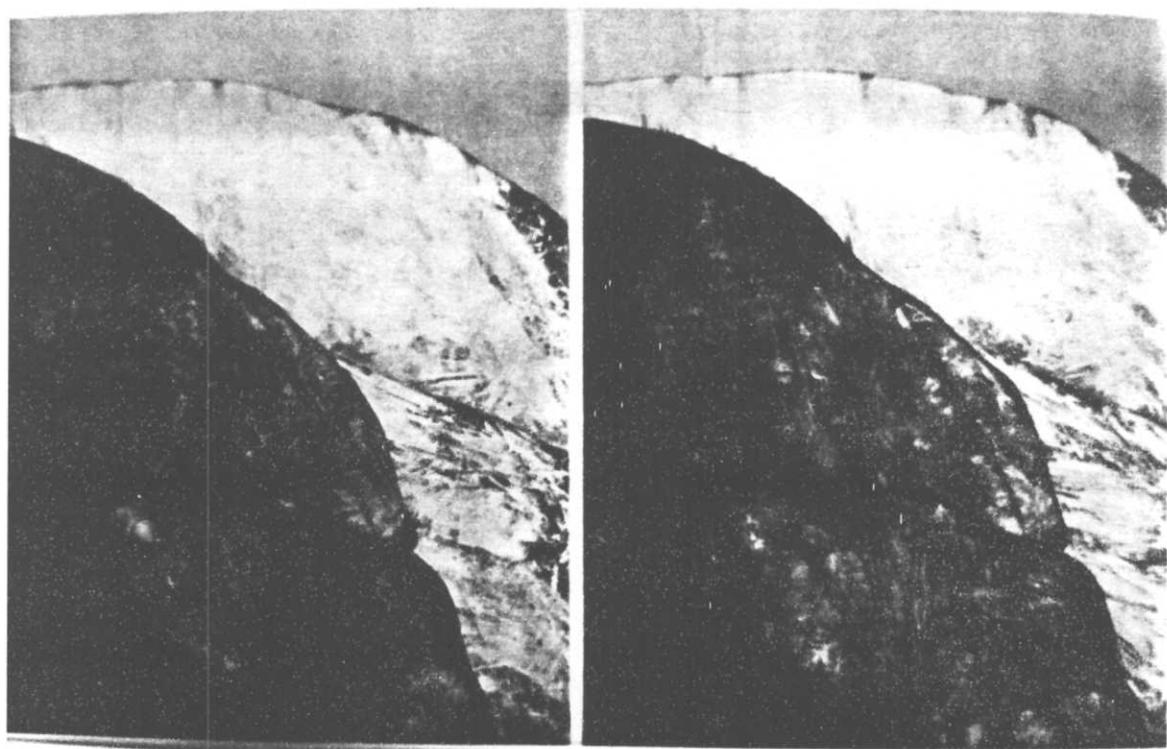


Fig.49- *The Canyon*, 1964, óleo sobre tela, 1,65 x 2,74m, de Lynn Foulkes.



Fig.50 - *Untitled*, 1966, 3,04 x 3,65m, óleo sobre tela, de Lynn Foulkes.

contaminado pela Pop Art do que o de seus companheiros de estilo, emerge a consciência do artista sobre a representação e seus limites. Às suas imagens, inclusive, podem ser estendidas conexões com as latas de sopa de Warhol e os quadrinhos de Lichtenstein.<sup>3</sup>

Ao analisar o quadro *Ship's Dinner Party*, Flávio Motta escreveu:

"Muitos visitantes se admiram como o artista copiou, pacientemente, um cartaz de uma empresa de navegação, dividindo, primeiro, pelo mais tradicional dos processos, a tela em quadradinhos, para depois operar com segurança a reprodução. Com a paciência de um artesão medieval, ele consegue paralisar um momento de vida exemplar. Como em certos quadros de Degas - que, aliás, foi quem iniciou o instantâneo na fotografia - esse trabalho da Bienal deixa a descoberto aquilo que o tempo tenta encobrir pela velocidade. Atua em busca da significação e da consciência, aqui e agora, que apenas revela a voracidade dos personagens na cena. O mesmo assunto, impresso em cartaz, distribuído pelas agências de turismo, aos milhares, em outra condição de espaço e tempo, poderia não passar de rápida persuasão. Mas para quem fica ali parado, a pensar... Retirado do contexto, revela a satisfação do insaciável, a transitoriedade de certos padrões de desenvolvimento, a boçalidade da alegria programada, exibida, paga, consumida...grossura, enfim."<sup>4</sup>

- LLYN FOULKES.

- *The Canyon*, 1964, de 1,65 por 2,74 metros, e *Sem Título*, 1966, de 3,04 por 3,65 metros (Figs.49 e 50).

O tema de Llyn Foulkes é a formação rochosa, com imagens monocromáticas que ocupam quase toda a superfície da tela, isoladas por áreas de cor lisa, como o verde. Em *The Canyon* a mesma imagem aparece duas vezes, com mínimas modificações, na

---

<sup>3</sup> Ver MEISEL, Louis K., *Photo-Realism*, pag.14.

<sup>4</sup> MOTTA, F., *Arte Cinética e Pop Art*, págs. 31/33.



Fig.51- *Heads. Birds*, 1966, óleo sobre tela, 1,93 x 1,27m, de Joe Raffaele.

mesma linha de *Double White Map*, de Johns, e *Saturday Disaster*, de Warhol. As formas de Foulkes contêm, porém, uma opressividade que é estranha à Pop Art e mesmo ao Fotorrealismo.

- JOE RAFFAELE.

- *Face, Monkey*, 1961, de 1,80 por 1,27 m. e *Heads, Birds*, 1966, de 1,93 por 1,27 m. (Fig.51).

Joe Raffaele altera a sistemática hiperrealista ao usar fotos com maior conteúdo expressivo, meticulosamente reproduzidas sobre a tela branca, simulando recortes de figuras sobre uma folha branca. Figuras inteiras fazem composições com detalhes, como fragmentos do rosto humano. A pintura de Joe Raffaele, diz Lawrence Alloway, é derivada de fotografias de revistas, "mas são situações únicas e/ou anônimas (opostas às formas e sinais pré-conhecidos da Pop Art) colocada em grupos de detalhes. A imageria delicada e brutal atinge a tela branca(...)"<sup>5</sup>

Raffaele busca referências no surrealismo, na *collage*, na atenção dada pela Pop Art aos *mass media*, mas a identidade da obra fica em suspenso, indeterminada.

- LOWELL NESBITT.

- *IBM 1440 Data Processing System*, 1965, de 1,52 por 1,52 metros e *IBM 6400*, 1965, de 2,03 por 2,03 metros (Fig.52).

Também Lowell Nesbitt está em um meio termo em relação ao Fotorrealismo. O computador é tratado com uma visão estética, com

---

<sup>5</sup>ALLOWAY, L., "Art as Likeness", Arts Magazine, maio de 1967.

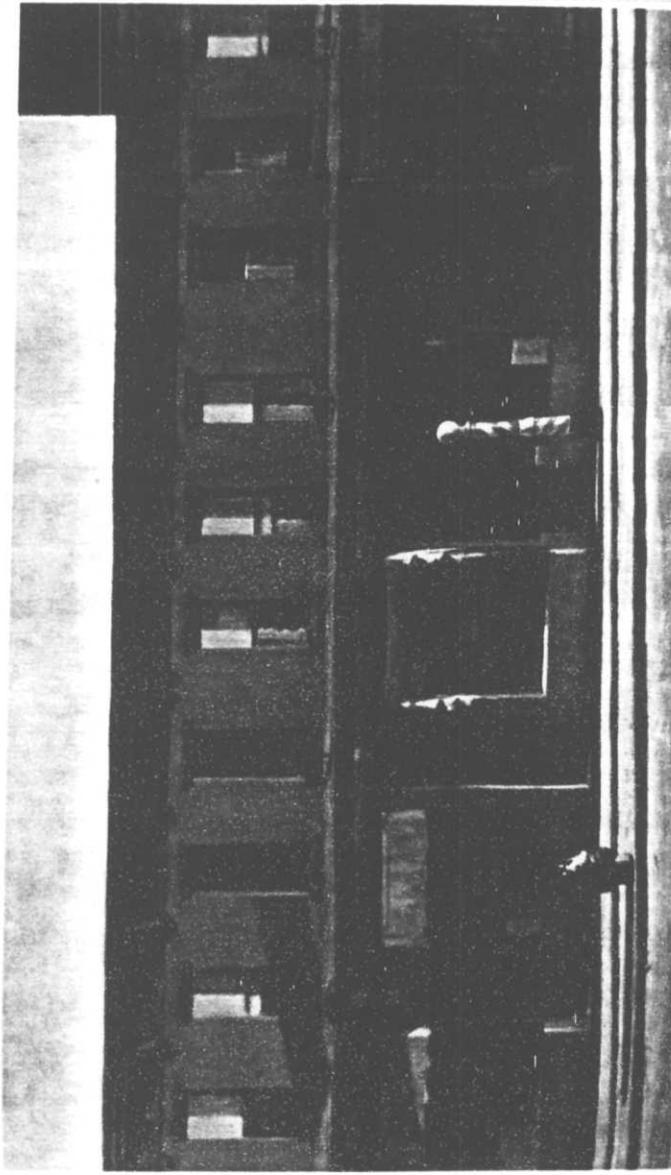
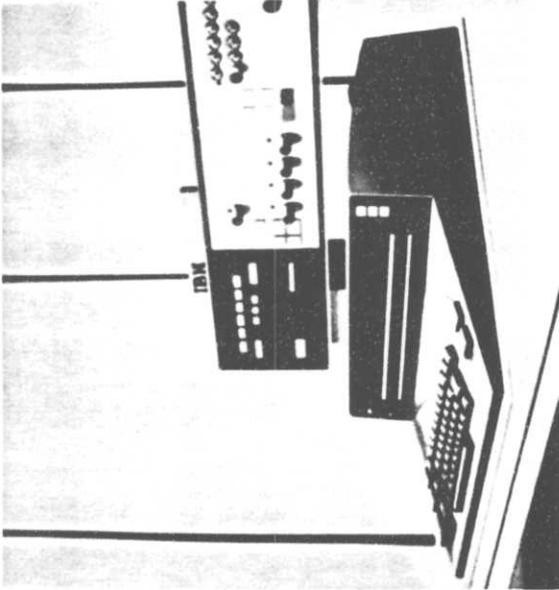


Fig.53- *Early Sunday Morning*, 1930, óleo sobre tela, 0,89 x 1,52m, de Edward Hopper.

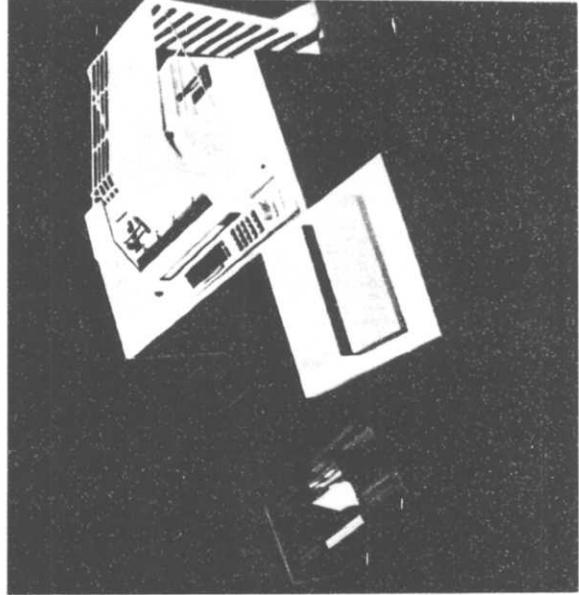


Fig.52-Acima: *IBM 1440 Data Processing System*, 1965, óleo sobre tela, 1,52 x 1,52m. Abaixo: *IBM 6400*, 1965, óleo sobre tela, 2,03x2,03m, de Lowell Nesbitt.

raízes nos precisionistas americanos, entre eles Hopper. Compare-se, por exemplo, com o quadro *Early Sunday Morning* (Fig.53), 1930, 0,89 x 1,52m, de Edward Hopper, apresentado na IX Bienal, onde a fachada da série de lojas é tratada com tal geometrização e impessoalidade que a imagem total lembra uma máquina. No entanto, as tonalidades, cálidas, e as sombras longas e bem marcadas, sublinhando as horizontais longitudinais, dão uma sensação de espera, como se estivesse sendo aguardada a presença humana, que daria movimento e significado à cena. Também em Lowell Nesbit há esse intrínseco registro da ausência das pessoas que irão ocupar a cadeira vazia, prosseguir o trabalho já iniciado na impressora, ligar o computador.

Como em Hopper, figurativo e abstrato perdem a distinção, e a passagem de um para o outro fica às vezes indeterminada. A superfície é construída com cores planas distribuídas em grandes áreas e fortes contrastes de sombra e luz, produzindo uma simetria de apelo psicológico.

### 3. REFLEXOS DA POP ART NO BRASIL.

---

#### - 3.1. CONFLUÊNCIA DE VERTENTES FIGURATIVAS.

No Brasil, a década de 60, seguindo a tendência internacional, foi marcada pela retomada do figurativismo, em espectro dilatado e com variantes, como por exemplo a figuração ligada ao fantástico (Realismo Mágico), a figuração usada para expressar percepções e estados subjetivos, a figuração voltada para questões sociais e para o cotidiano urbano, e a figuração derivada do Nouveau Réalisme, estreitamente vinculada ao real, com substituição da representação por objetos e materiais reais. Essas variantes podem ser expandidas, permitindo múltiplas classificações, como por exemplo estas que Sérgio Ferro enumera ao comentar a mostra Propostas 65, na FAAP, SP: "um realismo de fato significativo (Gerchman e Szpiegel), um realismo de crítica das instituições sociais (Flávio Império, d'Aquino, Chiaverini), um realismo psicológico (Ubirajara e Campadello), um realismo do absurdo (Antonio Dias e Tomoshige), um realismo técnico (Cordeiro e Eféisio), um realismo estrutural (Wesley), etc."<sup>1</sup>

Dentro desse panorama, os trabalhos figurativos da década de 60 emanam de maneira geral uma vitalidade atada ao aqui e agora, uma vibração energética que marca as obras mais expressivas da década, e que, apesar da montagem considerada caótica, pulsava na sala

---

<sup>1</sup> FERRO, S., "Vale Tudo", reproduzido em Arte em Revista nº2, maio/agosto 1979, pág.26.

brasileira da IX Bienal, em 1967.

Os artistas brasileiros conectados à Pop Art utilizam a figura como signo, mais do que como representação submetida a normas estilísticas, e se ligam à linguagem dos meios de comunicação, tendo ainda, ao longo da década, trabalhado sobre as possibilidades formais oferecidas pelo objeto. É nesse ponto que se cruzam e se confundem a Pop Art e as vertentes figurativas européias do Nouveau Réalisme e da Nouvelle Figuration - e os desdobramentos desta, como as *Mythologies Quotidiennes* e *Figuration Narrative* (que refletiram o impacto da Pop Art<sup>2</sup>).

O Nouveau Réalisme fundamenta-se na acumulação de objetos diretamente apropriados do real, em composições que fazem aflorar possibilidades associativas. Em oposição à Pop Art, visa recuperar o que há de individual nos objetos submetidos à massificação conformista, sem contudo inocular otimismo, apenas desvendando significados que vão além do simples uso utilitário, como a efemeridade, fragilidade, relações e analogias dos objetos entre si, etc. Mas comparte com a Pop Art a atenção ao caráter urbano, industrial e dominado pelos meios de comunicação, da civilização contemporânea.

As novas figurações (*Nouvelle Figuration* na França, *Nuova Figurazione* na Itália, *Otra Figuración* na Argentina, etc) tinham aspectos de fantasia onírica, de expressão subjetiva a partir de imagens do cotidiano, e de compromisso social, relacionando-se com a realidade presente através de aproximações perceptivas deflagradas pela obra. Ao contrário da Pop Art, essas novas

---

<sup>2</sup>Ver GASSIOT-TALABOT, Gérald, "Everyday Mythologies, Narrative Figuration. Political Painting", in AA.VV. *Figurative Art Since 1945*, pág.272.

figurações mantiveram em maior ou menor grau resíduos do informalismo e concentravam-se na apresentação da figura humana (rostos, silhuetas, membros fragmentados, órgãos internos e vísceras) e nas relações entre o indivíduo e o ambiente sócio-cultural, das quais o artista dava testemunho participante. Na Pop Art o artista se coloca como consumidor e usufruidor da cultura urbana contemporânea, não como ser histórico, mas as Novas Figurações compartilham com a Pop Art a influência formal absorvida dos meios de comunicação (especialmente as histórias em quadrinhos) e manifestada através da emulação de seus códigos visuais. No Brasil, tiveram poderosa influência sobre o grupo carioca formado por Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino e outras artistas.

Ao retomarem a figuração os artistas brasileiros foram inicialmente influenciados por essas correntes européias, logo no início da década, antes de estabelecerem um contato em grau direto com a Pop Art. Nesse sentido, são marcos fundamentais as exposições Nova Figuração da Escola de Paris, na Galeria Relevo, Rio, em 1963, e Opinião 65, coletiva no MAM do Rio, com participação de artistas franceses ligados à vanguarda<sup>3</sup>, trazidos pela marchande e crítica de arte Ceres Franco. Nas mostras Opinião 65 e 66, Mário Barata detectou o que podemos considerar as linhas gerais da assimilação da Pop Art pelos brasileiros:

"Ceres enviou de Paris obras de caráter neonarrativo, às quais se juntaram trabalhos de brasileiros, com implicações Pop ou expressões semânticas de ordem atual, mas sem se prenderem a um único tipo de solução plástica

---

<sup>3</sup>Frederico MORAIS, em "Opinião 65: ontem, hoje", no catálogo da remontagem de Opinião 65 pela galeria de arte Banerj, RJ, em 1985, identifica como antecedentes internacionais daquela mostra "a Pop norte-americana, o Novo Realismo, a Mec-Art e a Figuração Narrativa européias."

ou de elaboração e construção artísticas",  
ressaltando ainda

"a consciência expressiva e intuitiva da atuação das formas, como participação no mundo humano, político e social, de seu tempo. E nisto, os mais ligados ao movimento POP se distinguem, no Brasil, de vários artistas de tendência POP em outros centros artísticos, sobretudo nos Estados Unidos."<sup>4</sup>

Ceres Franco sublinhou, no catálogo de Opinião 65, o impacto, então incipiente, da Pop Art no Brasil: "O exemplo vitorioso da Pop Art americana e as realizações do novo realismo europeu encontraram eco no jovem artista de vanguarda(...)"<sup>5</sup>

- 3.1.1. *Transição para a figura sem ruptura com a abstração da vanguarda anterior.*

A abordagem estética baseada nas novas figurações significou, também no Brasil, uma reação contra as abstrações anteriores e o figurativismo convencional. Como aconteceu com os artistas Pop americanos, detecta-se entre os brasileiros uma atitude de confronto<sup>6</sup>, ao mesmo tempo em que há uma aceitação de preceitos formais de origem abstrata, com a incorporação às obras de aspectos da abstração linear, como aproximações entre signos gráficos e geometrização, por exemplo.

É de se notar, entretanto, que a consolidação na década anterior de uma vanguarda ativa e original levou a um esforço por

---

<sup>4</sup>BARATA, Mário. "Opinião 65/66 - Artes Visuais de Vanguarda", reproduzido em Arte em Revista nº2, maio/agosto de 1979, pág. 35.

<sup>5</sup>Catálogo Opinião 65, Galeria de Arte Banerj, RJ, 1985.

<sup>6</sup>Por exemplo, a Folha Ilustrada de 16/9/1965 noticia que Nelson Leirner e Geraldo de Barros estavam expondo na Galeria Atrium, SP, trabalhos que eram "de reação ao não-figurativo". O artista Geraldo de Barros declarou, em "Itinerários (Geraldo de Barros)", de Jorge VASCONCELLOS, Diário de São Paulo (recorte sem data): "Em 64 eu percebi que se voltava à figura, através do pop americano. Tinha chegado a hora da vingança. Em 1966 inicio um trabalho com posters de rua, decodificação da informação(...)"

parte dos artistas mais jovens para efetuar sem ruptura a transição do movimento concreto e neoconcreto para a tendência figurativa. Um exemplo é a "Nova Objetividade", definida por Hélio Oiticica, em 1967, como um "estado típico da arte brasileira de vanguarda atual"<sup>7</sup> e onde a questão do objeto, do plano, da fusão entre estrutura e semântica é colocada por obras que, simultaneamente, refletem o impacto da figuração emergente no plano internacional.

A proximidade com as experiências imediatamente anteriores, do neoconcretismo e concretismo, está presente em praticamente todos os artistas da figuração de vanguarda dessa época. Mas a vontade de mudar, inovar, em um momento em que tudo parecia em aberto, e manter-se *pari passu* com o que acontecia no plano internacional era muito grande.<sup>8</sup> Mário Schenberg resume assim as etapas dessa transição: "Já desde o começo da década dos 60 houve mudança radical do clima, que levou a uma debilitação das tendências construtivas espontâneas e ao declínio do concretismo e neoconcretismo. Na década dos 60 surgiram poderosas tendências para manifestações pop e neodadaístas, associadas com obras de marcado conteúdo político e social a partir de 1964."<sup>9</sup> Mas as tendências construtivas, mesmo debilitadas, permanecem aderidas à

---

<sup>7</sup>Ver OITICICA, H. "Esquema Geral da Nova Objetividade", catálogo "Nova Objetividade Brasileira", 1967.

<sup>8</sup>Roberto PONTUAL, em "Geração Comparada", Jornal do Brasil, 19/12/1975, ao analisar a obra de Vergara e Gerchman ressalta nos dois artistas o interesse de "primeiro se incluírem nos parâmetros de linguagens internacionais marcantes no período, para depois aplicarem-nas no tratamento de questões que se poderiam dizer tipicamente nacionais."

<sup>9</sup>SCHENBERG, M., cap. "Concretismo e Neoconcretismo", em *Pensando a Arte*.

estruturação das obras figurativas, num movimento de conciliação que consegue equilibrar tendências opostas, como na obra de Rubens Gerchman daquele período, especialmente nos trabalhos que apresentou na IX Bienal, onde o artista trabalha sobre referenciais Pop e ao mesmo tempo presta homenagem a Lygia Clark. Walter Zanini destaca o fato de que "as articulações [em direção às novas figurações] fizeram-se através da estimulação de formas figurativas européias e norte-americanas, mas é relevante considerar também a presença do ideário construtivo no Brasil dos anos 50 como um agente de influência no Pop local".<sup>10</sup>

Pode-se perceber, de maneira geral, nos trabalhos figurativos que revelavam a aproximação com a Pop Art, uma coerência formal com o legado concretista e neoconcretista, mas apenas nos aspectos em que coincidia com a nova temática absorvida do circuito internacional e adaptada ao momento sócio-cultural do Brasil. Esta conjuntura, tornada mais complexa devido ao agravamento político após o golpe de 1964, direcionava para a superação do pragmatismo e da construção racional em favor da participação, da mobilização comunicativa e das propostas coletivas. Ao lado da construção de objetos com elementos gestálticos e uso de uma abordagem semântica, havia a pesquisa da comunicação em nível crítico, visual, tátil e mesmo olfativo (como em uma obra apresentada por Efézio Putzolu na Bienal de 1967), a inter-relação com o movimento artístico internacional e uso da imageria Pop, a tomada de posição diante do contexto sócio-político e a busca de uma formulação para a arte de vanguarda no Brasil, da qual a Nova Objetividade foi conceituada

---

<sup>10</sup>ZANINI, W., *História Geral da Arte Brasileira*, pág. 734.

como uma síntese. O sentimento geral era de que os caminhos formais estavam abertos e permitiam a livre criação e interpretações pessoais de temas ligados prioritariamente à realidade circundante.

Ronaldo Brito coloca claramente a multiplicidade de focagem com que os artistas absorveram a Pop Art, ressaltando o papel referencial desta tendência naquele momento: "o Pop se apresentou como o ponto de ruptura das ideologias construtivas - ele era o inverso simétrico do Idealismo do Plano: a evidência de sua precipitação geral, demasiado real, chapado e acachapante. Ou então, de maneira abrangente, cumpria o papel de mais uma referência inaugural da modernidade.(...) Naturalmente as coisas se misturavam no trabalho de alguns jovens artistas. Nas admiráveis montagens de Antonio Dias, por exemplo, a narrativa 'comic' vinha regada tanto por expressividade visceral estranha ao - 3.1.2. *Volta à figuração.*

O ano decisivo na arte de vanguarda brasileira dos anos 60 e 1965, quando agrupamentos de jovens artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro se formam em torno do que chamam Novo Realismo, em parte incentivados pelas premiações de Wesley Duke Lee na VIII Bienal de Tóquio e de Antonio Dias e Roberto Magalhães em Paris. O ano de 1965 marca acontecimentos importantes: as coletivas Opinião 65, no Rio, e Propostas 65 em São Paulo, e de impacto menor mas regenerador, a exposição de Leirner e Geraldo de Barros na Galeria Atrium, que germinaria em 1966 na fundação do Grupo Rex por Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner. com uma

---

<sup>11</sup>BRITO, R., "Brasil: Boa Fé Moderna", Folhetim (Folha de S. Paulo), 6/3/1987.

com uma proposta de desmistificação da arte.

O grupo carioca ligado à figura firmou-se com a exposição Opinião 65 e era formado por Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães e Pedro Escosteguy, incluindo ainda, entre os de maior destaque, Maria do Carmo Secco, Anna Maria Maiolino, Mona Gorovitz, Wilma Pasqualini, Angelo de Aquino, Ivan Freitas, Haudenschild, Sami Mattar e Carlos Zilio.

Na retomada da figuração, esse grupo teve marcante influência da Nouvelle Figuration, com a qual os artistas tiveram contato próximo através da Galeria Relevo e da Bienal de Paris. Mas houve também assimilação da linguagem Pop. Estes artistas frequentemente dedicaram-se à construção de objetos, levando suas pesquisas além da expressão bidimensional, e nesse processo valeram-se de objetos comuns, indicativos da contemporaneidade urbana, sob inspiração da Pop Art.

### - 3.1.3. *Contato com a realidade e participação.*

No Brasil as manifestações neofigurativas datam do início da década e respondem, em certo nível, à valorização do contato com a realidade social, induzida pelo MPC (Movimento de Cultura Popular) e CPC (Centro Popular de Cultura) - que influíram entre 1961 e 1962 - tecendo uma linha realista, às vezes embutida de acentos regionalistas. A temática dirigiu-se para a reportagem social e assimilou várias contraposições colocadas naquele momento, como realidade e utopia, nacionalismo e internacionalismo, humanismo e materialismo, etc. Essas questões estavam expostas no efervescente contexto político, social e cultural da sociedade brasileira, onde o processo de conscientização política tinha intensificado a

mobilização, com amplos debates em todos os níveis.

Ferreira Gullar considera que a necessidade de protestar contra a situação criada no país após o golpe militar de 1964 foi um estímulo ao uso do "vocabulário da Pop Art - para falar em termos genéricos - de que os jovens artistas se apropriaram e mais tarde desenvolveram, atendendo a certas exigências do meio social brasileiro."<sup>12</sup> Walter Zanini destaca que na época "um alto coeficiente das gerações jovens locais passava a absorver nos Estados Unidos e Europa as figurações da Pop Art introjetando nesses irreverentes universos de equivalências simbólicas da sociedade de massa os próprios conteúdos. É imprescindível destacar que o impulso artístico apegava-se agora, em alguns dos seus endereços vitais, as exigências de uma vinculação crítica, com o quadro da realidade sócio-política do país."<sup>13</sup>

Portanto, para os artistas brasileiros de vanguarda dos anos 60, arte, cultura, política, ética e atitudes comportamentais diante da vida e da sociedade eram elementos indissociáveis de uma mesma questão, a da participação. Não há entre os artistas Pop americanos uma atitude semelhante; pelo contrário, como vimos, constitui característica da Pop Art o distanciamento de posições críticas ou relacionadas à subjetividade e engajamento, em favor da despersonalização e da neutralidade. Embora os artistas Pop construam relações dialéticas entre a realidade da arte e a realidade do observador, levando este à participação em resposta ao impacto sobre suas percepções, o compromisso moral e político.

---

<sup>12</sup>F.GULLAR. "A Pesquisa da Contemporaneidade", in PONTUAL.R., *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*.

<sup>13</sup>ZANINI,W. *História Geral da Arte Brasileira*, pág. 728.

tão definidor da arte brasileira naquele momento, é um dado estranho à Pop Art. Indicações de crítica social aparecem apenas em Robert Indiana, e mesmo assim de forma relativa, ao lado de uma certa exaltação do "sonho americano", como observamos em suas obras *USA 666*, *Demuth American Dream N°5* e *A Mother is a Mother/A Father is a Father*, apresentadas na IX Bienal de São Paulo. Ronaldo Brito, por exemplo, considera que "ao nível imediato da iconografia" pode-se responder sim à pergunta sobre a existência de uma arte Pop brasileira, mas "em termos de uma poética propriamente pop, não", e explica que "o nosso "momento" pop não trazia o conteúdo cético, não exibia a cicatriz aberta do Eu-lírico moderno, um estágio inédito de indiferença, o típico desencanto pop. Não exibia enfim o sorriso ambíguo, sabido e hipócrita, diante daquilo em que se transformara um século de heróica arte moderna - mercadorias e mercadorias."<sup>14</sup>

Mas o impacto provocado pela Pop Art trouxe novos questionamentos e constituiu um desafio, e a posição ético-política dos artistas brasileiros pode, nessa situação, ser analisada também como uma maneira de uma vanguarda avida de atualização com o movimento artístico internacional reafirmar a nacionalidade brasileira, sendo também uma forma de justificar a própria existência dessa vanguarda em um país subdesenvolvido. Contudo, interessava aos brasileiros a apropriação dos recursos de linguagem Pop, dos símbolos de uma era controlada pela mídia e o abandono do estilo artesanal para adotar recursos tecnológicos, pois isto intensificava a comunicação e instalava uma aura de

---

<sup>14</sup>BRITO, R., "Brasil: Boa Fe Moderna". Folha de S. Paulo, Folhetim, 6/3/67.

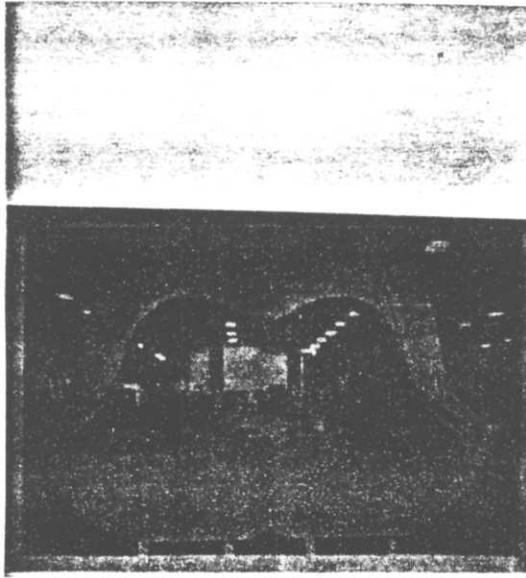


Fig.54- ECC. 1967, materiais diversos. 2 x 3 x 0.50m. de Efasio Putzolu.

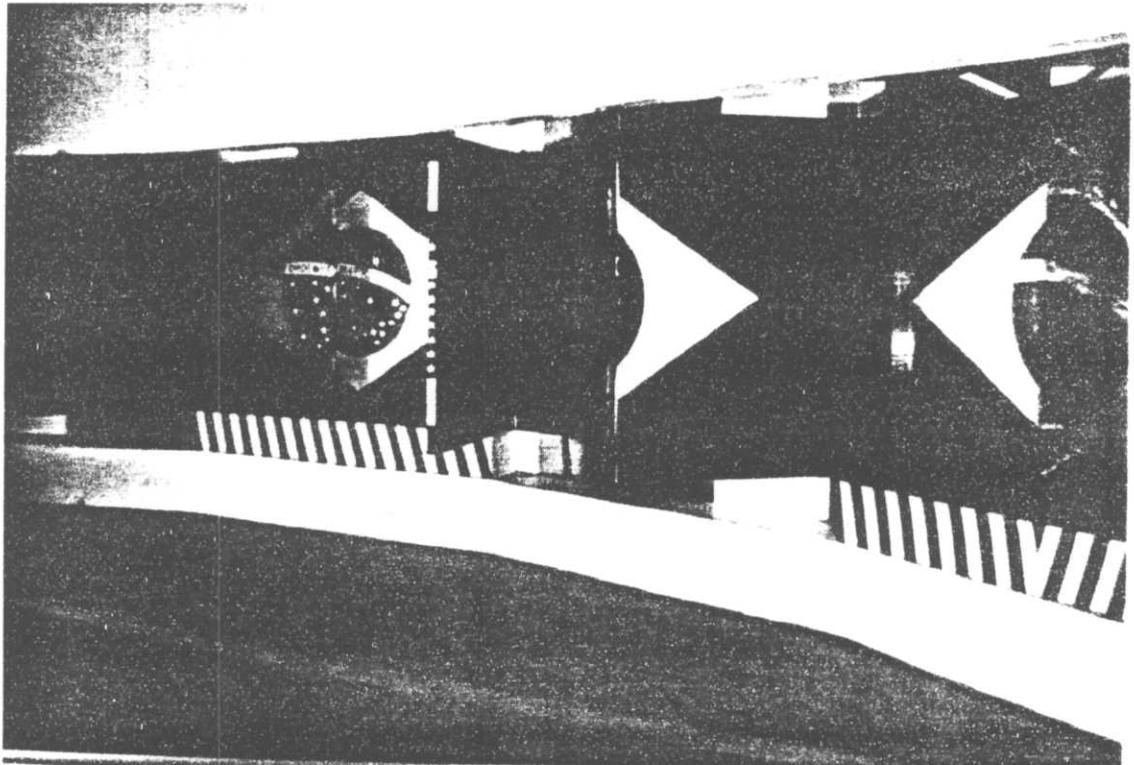


Fig.55- Poliptico Movei. 1966/67, óleo sobre madeira e eucatex, com cinco módulos medindo 2.05 x 2.49 x 0.34m cada, de Quissak Jr.

contemporaneidade no trabalho artístico. Aracy Amaral destaca que "é inegável que a expressão criativa [dos artistas brasileiros] a partir dessas temáticas [da Pop Art americana] é liberada a partir do acesso a novas técnicas e novas formas expressivas, inexistentes anteriormente, a partir dos novos materiais exibidos nas obras pop americanas."<sup>15</sup> Podemos considerar como exemplos disso os trabalhos de Eféisio Putzolu e Quissak Jr. na IX Bienal.

- *Eféisio Putzolu.*

Putzolu apresentou cinco esculturas-aparelhos, em plástico, madeira e fiberglass, com elementos eletrônicos que emitiam sons, cheiro de ozônio, trepidações, etc. O tema era o cérebro e os sentidos: para o olhar usava oscilômetros; para o olfato, tubos ionizados que emitiam odores, e assim por diante. Mas a obra de maior sucesso foi *ECO* (Fig.54), 1967, 2 x 3 x 0,50m., referente à audição, que ficou conhecida como *A Boca* devido à sua forma de enormes lábios entreabertos. Postado diante da *Boca*, o observador falava uma palavra qualquer e ouvia o seu eco, em sílabas decompostas e desconexas, quatro segundos depois.

- *Quissak Jr.*

O seu tema foi a bandeira nacional, e a obra *Políticas: Verde* - *Do Campo Verde; Do Losango Amarelo; Do Circulo Azul e Da Faixa Branca* (Fig.55), 1966/67, cinco módulos de 2,05 x 2,49 x 0,34m. cada, causou polêmica porque a obra quase foi proibida sob a alegação de uso indevido do símbolo pátrio. Eram cinco

---

<sup>15</sup>AMARAL, A., *Arte para quê?* pag.329.

quadros-caixas, com partes móveis que ao serem movimentadas pelo observador proporcionavam várias combinações dos elementos da bandeira brasileira. Era evidente - e isso foi notado por vários críticos - a influência do trabalho de Jasper Johns, com sua série *Flags*, em inúmeras variações da bandeira dos Estados Unidos, inclusive a famosa *Three Flags*, exposta na sala dos Estados Unidos na IX Bienal.

- 3.1.4. *Comunicação com o público / obra participante.*

Nossos artistas buscavam uma manifestação autêntica e total, e exercitaram através da obra um processo de comunicação cujo objetivo era, em última instância, uma intervenção na realidade - e a ligação que a Pop Art e o Happening faziam com o mundo objetivo e a realidade circundante lhes proporcionou novos elementos.<sup>16</sup> Como analisa Celso Favaretto, naquele momento eles respondiam a necessidades como "articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmitificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte

---

<sup>16</sup>No texto "Considerações acerca de uma arte de vanguarda", de Maurício NOGUEIRA LIMA, na revista *Arquiteto*, mar/1968, pag. 11, percebe-se como as sugestões visuais trazidas pela Pop Art atraíram os artistas preocupados com a comunicação: "O Realismo novo tem como premissa, baseada em conquistas formais dos últimos tempos, não a fixação do mundo físico, mas a evidenciación de um novo humanismo. O homem moderno e o meio que o cerca, inclusive os meios de comunicação de massa, o "design", o cinema, a TV, a publicidade, as histórias em quadrinhos, etc, sendo que estas duas últimas atividades mais interesse tem despertado ao Realismo atual. A publicidade (...) tem criado arquétipos modernos de formidáveis significados(...). As histórias em quadrinhos(...) revivem um dos aspectos mais importantes do Realismo, que é a narração, e com ela a introdução de certos recursos visuais tais como a sequência da narrativa (tempo) e a palavra escrita(texto).

participante."<sup>17</sup>

O artista desejava exercer um papel de crítica e de provocação, e se expunha à realidade para transmitir ao observador esse processo de tomada de consciência e de percepção do mundo. A reação do observador poderia ser de adesão a um compromisso ideológico (como em obras de Escosteguy) ou de participação ativa na obra, como naquelas que Gerchman apresentou na IX Bienal e que analisaremos posteriormente. A utilização de recursos Pop teria assim a função de causar impacto, de abalar a inércia do observador através da imagem familiar, não significando a aceitação de um estilo de vida ou de uma situação social, como está subentendido na Pop Art americana.

O empenho na relação comunicacional com o público firmou-se na mostra Opinião 65 - que emitiu reflexos da Pop Art - e iria atingir um caráter verdadeiramente epidêmico na IX Bienal, quando elementos léxicos Pop foram claramente assumidos.

Após 1965, ou mais especificamente, a partir desse evento determinante que foi Opinião 65, acentuou-se a busca de uma linguagem mais ampla, que pudesse abranger experiências humanas mais complexas. A participação do observador na obra já vinha sendo estimulada por Lygia Clark, com os *Bichos*, e ao longo da década ela iria aprofundar essa questão, criando "vivências", não em nível psicológico-sensorial.

Ao consagrarem o objeto, os artistas na área de influência Pop nutriam-se também dessa vertente representada por Lygia Clark e

---

<sup>17</sup> FAVARETTO, C., *A Invenção de Hélio Oiticica*, pág.152.

Hélio Oiticica<sup>18</sup>, tanto quanto das pesquisas direcionadas para a expansão da obra em outras dimensões além das estabelecidas pela estética tradicional. Daí o uso intensivo de colagens, das técnicas e cores derivadas do poster, da preocupação com a matéria, o suporte, a questão da bidimensionalidade e da tridimensionalidade. Para atingir o observador e integrá-lo como protagonista da obra, estes artistas lançavam mão de um código de signos e imagens provenientes dos meios de comunicação, publicidade e design, que tinham disseminado os sinais gráficos, os caracteres tipográficos, as cores chapadas, logotipos, etc.

Não podemos esquecer, entretanto, o fato de que havia também um efeito colateral nessa escolha, pois ela não deixava de ser uma forma de demonstrar atualização com as tendências internacionais. Ao incorporar esses códigos, alguns artistas levavam em conta não só o seu impacto visual mas também a sua utilização já estabelecida na Pop Art americana, de forma bem marcada e caracterizadora, como as estrelas e listras, o *Ben-day* de Lichtenstein, etc. No final das contas, isso equivalia a uma imposição cultural, e daí vem as longas discussões nesse sentido, e o questionamento colocado de maneira muito lúcida mas também bastante radical, com forte carga ideológica, por Sérgio Ferro.<sup>19</sup> Ele denunciava que a "carência de um projeto amplo solidamente

---

<sup>18</sup>OITICICA, H., em "Situação da Vanguarda no Brasil", in *Arte em Revista* N°2, 1979, pág.31, lembra: "houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo "obra", que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento Neoconcreto do Rio)(...)".

<sup>19</sup>Ver textos de Sérgio FERRO no *Rex Time*, reproduzidos na *Arte em Revista* N°1, jan/mar.1979, pág. 81.

estabelecido, desagrega os projetos menores. (...)A colônia não é senhora de si, quem faz, faz para o senhor. A apropriação do significado e das implicações que acompanha a apropriação material deixa-nos vazios. (...)A introdução de problemas nossos na forma emprestada só transmite nosso rancor mal definido."<sup>20</sup>

- 3.1.5. - *Modismo.*

O artista Samuel Szpiegel, ao fazer uma avaliação da década de 60, também levou em conta esse aspecto ao ressaltar que "muitos artistas - ou a grande maioria dos artistas - acreditavam que as influências que vinham de fora, como por exemplo a Pop Art, quando filtrada através da sensibilidade de artistas brasileiros, se transformavam em alguma coisa brasileira, tipicamente brasileira. A experiência mostrou que isto na realidade não acontecia."<sup>21</sup>

Em certo momento a influência da Pop Art foi tão intensa sobre os artistas brasileiros (e num panorama mais geral, sobre os latino-americanos<sup>22</sup>) que Hélio Oiticica lançou a proposta da "Tropicália" como uma reação contra essa influência: "sendo ele [o problema da imagem] universal, proponho também este problema no contexto típico nacional, tropical e brasileiro. Propositadamente, quis eu, desde a designação criada por mim de tropicalia, até os

<sup>20</sup> FERRO, S. "IX Bienal, Mondrian, Op e Nós", Correio da Manhã, 8/10/68.

<sup>21</sup> Debate sobre "Artes Plásticas nos anos 60" realizado no MAM-SP em 25/10/1979, Arquivo Multimeios / Casa das Retortas.

<sup>22</sup> Ver TRABA, Marta, *Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-americanas, 1950-1970*, pág.17: "Sem dúvida a vanguarda latino-americana nas artes plásticas está trabalhando progressivamente de acordo com o sinal emitido dos EUA". Mais adiante, na pág. 84, ela é mais veemente: "Os acontecimentos mais significativos dos últimos anos [1960 a 1970] provam a irrevogável "satelitização" da arte nova latino-americana: a dominação das idéias artísticas norte-americanas foi autoritária e incombati-vel."

seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética *pop* e *op*, internacional, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas".<sup>23</sup>

No Brasil a Pop Art foi interpretada como uma simplificação da composição, na busca da comunicação direta, partindo sempre da sociedade de massa e dos meios de comunicação. Mas, além da absorção da imageria estereotipada, aqui o interesse ampliou-se para abranger mitos da mídia, despersonalização, solidão, incomunicabilidade, enfim, toda a problemática do indivíduo na grande cidade. Em termos plásticos, houve uma inclinação por figuras processadas graficamente e de reconhecimento imediato, com tratamento, por exemplo, em alto contraste ou silhuetas. Proliferavam os elementos geométricos com pulsação visual, com insistência nas listras em cores vivas, que se tornaram um verdadeiro modismo na época. A tridimensionalidade e o objeto eram recursos quase obrigatórios. Espalhou-se também o uso de palavras (no imperativo ou como legendas e onomatopéias) e de códigos visuais como setas, sinalização de trânsito, etc.

Há na Pop Art feita no Brasil um rebaixamento da tensão formal, uma suavização da coerência pictórica. Na Pop Art norte-americana as imagens visuais e verbais são condensadas e um dos objetivos do uso das cores primárias é eliminar a subjetividade e acentuar a imediatividade. Já os brasileiros mantêm resquícios de narrativa e a temática do indivíduo anônimo perdido na massa urbana é uma declaração de subjetividade. O vermelho expressa luta, dor,

---

<sup>23</sup>COSTA, Maria Ignez C.C., *Jornal do Brasil*, 23/3/1968, in PECCININI, D.V.M., *Objeto na Arte - Brasil anos 60*, pág. 101.

sangue; o verde e o amarelo conservam o simbolismo pátrio enquanto o azul e vermelho continuam ligados aos EUA e ao capitalismo, e assim por diante.

Clarival do Prado Valladares, pouco antes da realização da IX Bienal observou que "em nosso país, artistas de procedências diversas, inclusive os de escolaridade academicista, assumiram o léxico *pop* sem nenhum outro motivo senão o apego à moda. E, doutra parte, a simpatia da crítica já condicionou a identificação do estilo como critério de seleção e de aprovação, uma vez que os críticos também sofrem do mesmo condicionamento."<sup>24</sup> No início de 1966, Darcy Penteado, um pintor de formação acadêmica, se intitulava "um pintor Post-Pop", conforme informa Miranda Netto no *Jornal do Comércio*, comentando: "não entendo muito bem a denominação "post-pop" que está no convite. A mim me parece que a arte de Darcy não representa (felizmente) um avanço sobre a arte Pop, senão um recuo para perspectivas mais condizentes com a arte bidimensional que é a pintura".<sup>25</sup> Na IX Bienal, Darcy Penteado ainda fazia interpretações particulares da linguagem da Pop Art, apresentando obras como *Camisa da Crucificação* (Fig.56).

Ressaltamos mais uma vez que foi a Bienal de 1967 que proporcionou aos brasileiros o contato com as obras originais dos artistas mais representativos da Pop Art americana. Depois, somente em novembro de 1974 haveria nova exposição desses artistas, quando a Jabik (Centro de Arte Multiplicada, SP) apresentou a exposição "Pop Americana", com trabalhos de Warhol.

---

<sup>24</sup>VALLADARES, C.do P., "Arte Popular e "Pop-Art"", *Jornal do Brasil*, 19/8/1967.

<sup>25</sup>Miranda NETTO, "Dois Artistas Pop", *Jornal do Comércio*, 16/4/1966.

Lichtenstein, Oldenburg, Indiana, Jasper Johns, Rauschenberg, Rosenquist, Jim Dine, Christo e Nancy Martin.

Cerca de dois anos antes da IX Bienal, a Pop Art - ou as suas interpretações nacionais - já se projetava no panorama artístico brasileiro, e a imprensa registrou os avanços e polêmicas. No Rio, em 1966 O Jornal noticiou que "houve quem achasse absurdo o Salão Nacional de Arte Moderna no ano passado ter aceito alguns adeptos da corrente", e informou que o I Salão de Arte Moderna do Distrito Federal havia conferido o prêmio destinado a artista residente em Brasília a um trabalho Pop, comentando que "foi a primeira vez que uma composição dessa corrente era premiada no Brasil. O grupo de "pop-artistas" cresceu e houve nesses dois anos exposições movimentadas, no Rio e em São Paulo. Na presente exposição do Prêmio Air France no Museu de Arte Moderna do Rio, a Pop Art está bem em foco." O Jornal noticiou que nas inscrições para o Salão Nacional de Arte Moderna de 1966, a presença da Pop Art tinha sido "numerosa e decidida."<sup>26</sup>

Ainda nesse mesmo ano o Jornal da Tarde registrou que o artista Ubirajara tinha executado um "painel Pop Art (a primeira utilização em painel desse gênero artístico que tem a oportunidade de ver em São Paulo)", numa parede do edifício do Instituto dos Arquitetos. Na verdade o painel pouco tinha de Pop Art, era uma *assemblage* em cimento sem pintura, com caixas de metal contendo materiais como pratos quebrados, pedaços de madeira e de ferro, etc.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup>O Jornal, Rio, "Pop-Art na Berlinda", 3/5/1966.

<sup>27</sup>Jornal da Tarde, 26/7/1966. "Tédio em Pop-Art", coluna *Exposições*.

- 3.1.6. *Materiais precários.*

O abandono das tintas e suportes mais nobres e tradicionais das artes plásticas refletiu uma mudança de atitude derivada da Pop Art. Mas no Brasil uma série de fatores, como a pesquisa intensiva e a percepção do clima de transformação que acentuava a transitoriedade do momento, junto com o ímpeto juvenil, a pouca experiência no trabalho de artes plásticas, a escassez de recursos econômicos e o uso de material inadequado contribuíram para a precariedade das obras. De qualquer forma, essa precariedade era algo desejado, pois o artista Pop se interessa em apreender momentos transitórios, numa mimese do habitante das grandes cidades, que capta de forma fragmentada a paisagem urbana, através de rápidos relances. No caso dos brasileiros, a efemeridade se adaptava ao registro de momentos de um processo em que, imaginavam eles, ultrapassavam-se etapas, num movimento rápido rumo a uma situação de liberdade, justiça e bem estar social.

Sérgio Ferro tem uma visão particular sobre a questão da qualidade das obras: ele lembra que "opondo-se ao requinte de um Warhol ou de um Rosenquist nossa pintura é 'grossa". Sua técnica tem o subdesenvolvimento do país - e esta adaptação não é defeito: ou carência, mas posição. Já que não somos nós que fazemos nossa história e, quando fizermos, faremos com outra direção, não há porque eternizar, no objeto perfeito, uma situação que queremos mudar. ..<sup>28</sup>

Os artistas aderem às tintas industriais, à base de vinil, poliéster e acrílico; usam trinchas e pincéis adquiridos em lojas

<sup>28</sup> FERRO, S. Rex Time n° 4, março/1967, reproduzido em Arte em Revista n° 1, jan/mar.1979.

de material de construção; fazem colagens com materiais de refugo e utilizam técnicas comerciais como a pistola de tinta e o spray. A técnica esmerada dos americanos, contudo, perdeu sua qualidade na adaptação brasileira. Junto com a precariedade dos materiais aparece a execução descuidada, mal feita mesmo, tão censurada pelos críticos de arte nos textos sobre a representação brasileira na Bienal de 1967. Mas, além do amadorismo (muitos participantes eram publicitários ou pessoas que logo abandonariam a arte) havia uma pressa em participar, um arrebatado impulso para ativar espaços de comunicação, e esse ímpeto era maior do que o interesse por uma obra duradoura.

Quem teve grande sensibilidade para essa questão foi o crítico Mário Schenberg, que participou do júri de seleção dos artistas brasileiros na IX Bienal Internacional e era incondicional na defesa das obras que apontassem para novos caminhos, mesmo que deixassem a desejar em termos de técnica. Em 1967 ele escreveu sobre a IX Bienal:

"O momento atual da arte brasileira se caracteriza por uma irrupção maciça de artistas jovens que encontram os novos caminhos. Eles são favorecidos pela sua "inexperiência", pela sua "ignorância" das habilidades artesanais e pela "falta de preparo" que tanto afligem os incapazes de compreender que o novo é essencialmente irreduzível ao velho. Sem sombra de dúvida, o maior mérito do júri de seleção da IX Bienal de São Paulo foi ter compreendido o momento revolucionário atual da arte brasileira e de ter dado prioridade às inovações, mesmo quando apresentadas em obras com deficiências de execução".<sup>29</sup>

Mário Pedrosa considerou o "grande número de jovens artistas que se apresentaram com obras consagradas à pesquisa e à experiência" como fato "importante no plano sociológico e

---

<sup>29</sup>SCHENBERG, M. "A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo", Correio da Manhã, 4º Caderno, 17/9/1967.

cultural".<sup>30</sup>

Contudo, houve grande divergência em relação à visão de Schenberg, expressa em avassaladoras críticas à qualidade da representação nacional. Geraldo Ferraz, por exemplo, reproduziu a ferina opinião "de um dos críticos que participou da seleção": "Lógico que há predomínio desabusado de Pop Art. Por dois motivos: por ser mais fácil aparentemente, e por bastar às vezes mera originalidade sem a fiscalização severa do acabamento."<sup>31</sup>

#### - 3.1.7. Pesquisa de signos.

Referências à teoria da informação, como o uso disseminado do termo "semântica", comum nos depoimentos de vários artistas, são mais um indicativo da pesquisa dos signos de comunicação e do potencial dessas imagens, para que mediassem sentidos ancorados na realidade e na contemporaneidade. O objetivo era encontrar formas de sinalizar as tão desejadas transformações sociais e culturais, conduzindo a um mundo novo.

A análise da absorção de características formais da Pop Art por parte de artistas brasileiros torna-se complexa, especialmente em relação aos paulistas, devido ao desenvolvimento de uma abordagem com referenciais na semiótica da obra de arte. Nesses casos o trabalho se desenvolvia sobre um raciocínio intelectual, em termos de signos, sinais, significados, semântica, etc, e isto condicionou a utilização de características formais absorvidas da Pop Art. Estas eram adaptadas e sintonizadas como um sistema

<sup>30</sup> PEDROSA, M. *Arte, Homem, Mundo em Crise*, pág.190, cap. "Bienal e Participação...do Povo".

<sup>31</sup> FERRAZ, G. "Reverse na Seção Brasileira", Estado de S.Paulo, Suplemento Literário, 23/12/1967.

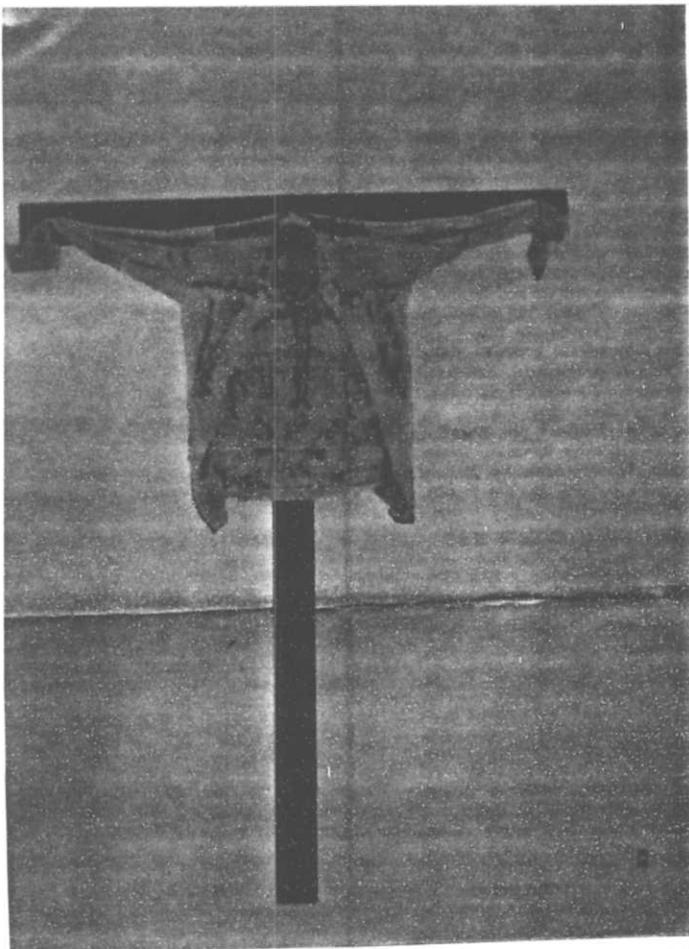


Fig.56- *Camisa da Crucificação*, 1966, nanquim sobre tecido e armação de madeira, 1,60 x 1,60m, de Darcy Penteado.



Fig.57- *Rebolando*, 1965, garraão, água e recortes de revista, 60 x 45cm, de Waldemar Cordeiro.

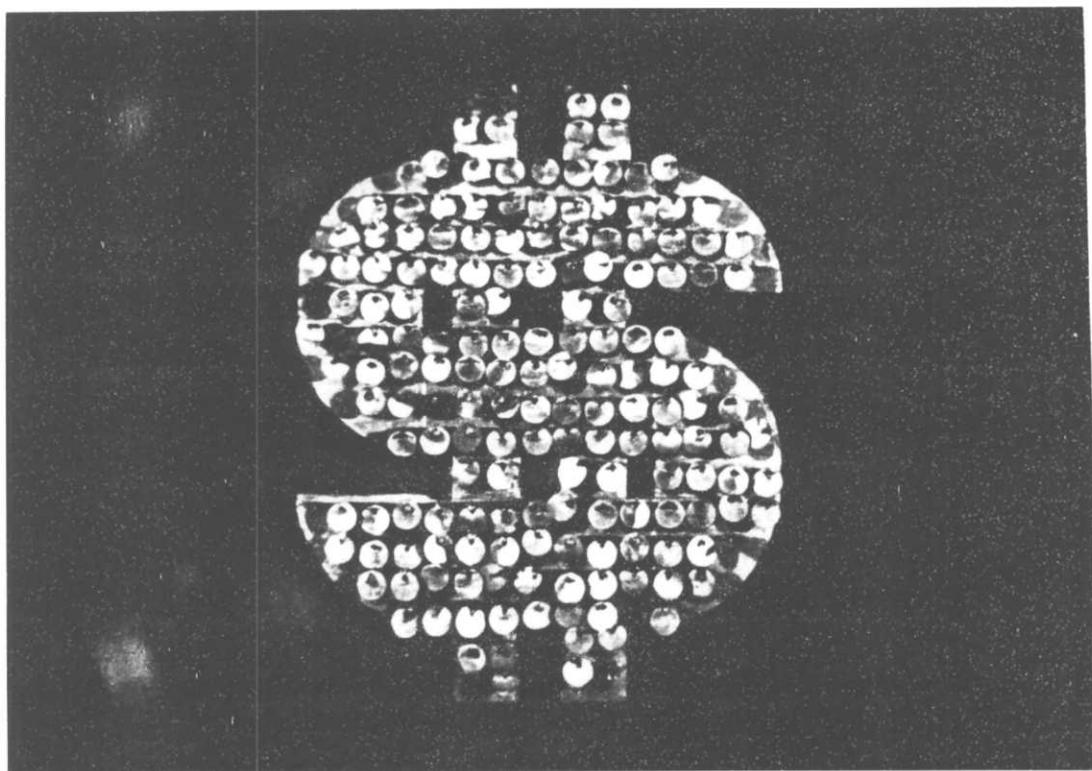


Fig.58- *Folclore Urbano de São Paulo (Dólar)*, 1968, madeira pintada e alumínio, 60 x 60cm, de Waldemar Cordeiro.

comunicativo que poderia potencializar as interpretações da situação sócio-cultural brasileira.

Em decorrência do modelo sintático-semântico, onde conceitos teóricos se sobrepunham a obra para abordar suposições referentes à sua produção e recepção, o processo de construção da obra passou a ser tão importante quanto o resultado final. Era essencial, como explicou Claudio Tozzi, "saber que características determinaram sua produção [da obra]. Importante também é o seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada: a apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde sinais de trânsito, letreiros, out-doors, história em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução(...)".<sup>32</sup>

Assim, as palavras, os textos, os signos de conhecimento público amplo eram utilizados não apenas em termos puramente estéticos, mas em função da sua relação com o indivíduo. Isso, num nível mais amplo, constituía uma referência à relação do indivíduo com o coletivo social.

- *Waldemar Cordeiro e os Popcretos.*

Waldemar Cordeiro, por exemplo, se ligou - obliquamente - à Pop Art através dos *Popcretos*. Ao se apropriar de objetos de uso comum, ele atendia a exigências semânticas, partindo de estruturas compositivas concretistas, que se sobrepunham às referências ao cotidiano.

A denominação *Popcreto* foi dada por Augusto de Campos, que juntou os termos Pop e Concreto no que ele chamou de "trocadilho"

---

<sup>32</sup>PECCININI, D.V.M. (coord.), *Objeto na Arte-Brasil anos 60*, pág.221.

a partir da impressão que lhe causaram "aqueles 'quadros', estruturalmente concretos [que pareciam haver] deglutido crítica e antropofagicamente, à brasileira, a experiência da Pop Art americana". Mas reconheceu: "talvez fosse preferível falar-se em arte concreta *popular* ou, como quer o próprio Cordeiro, arte concreta *semântica*".<sup>33</sup>

Max Bense, no catálogo da exposição "Popcreto", na Galeria Atrium, chamou a atenção para a dialética entre dois princípios de estilo - Pop Art e arte concreta - que se comportam como tese e antítese, e adverte que, nos *Popcretos*, "cabe, também, notar que o princípio platônico na arte concreta é o mais forte, na medida em que os restos banais de um mundo corpóreo pragmático são submetidos à dominante clara da superfície concreta ideal."<sup>34</sup>

Nos *Popcretos*, os objetos são retirados do uso diário quando já em estado de sucata, arruinados, ou seja, em oposição diametral aos objetos vibrantes, novos em folha, que são exaltados pela Pop Art. Mesmo o conceito intelectual, com referência à poesia concreta - determinante em obras como *Amargo*, *Amar*, *Go*, *Luz Semântica*, *Auto-Retrato Probabilístico*, *Massa e ou Indivíduo*, que Waldemar Cordeiro apresentou na IX Bienal, numa linguagem que busca uma aproximação direta com o observador - está muito distante da Pop Art. São construções que utilizam a luz, a imagem como reflexo e o movimento, para alcançar uma alteração de significados. Já o objeto *Rebolando* (Fig.57), 1965, 60 por 45 cm, aproxima-se da Pop Art: trata-se de um garrafão com 50 litros de

<sup>33</sup> PECCININI DE ALVARADO, Daisy V.M., tese de doutorado *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade*, pág. 87.

<sup>34</sup> BENSE, Max. "Carta-Prefácio", catálogo Gal. Atrium, Dez/1964.SP.

água, contendo no fundo uma foto de Marilyn Monroe que se move sinuosamente quando o garrafão é agitado. A proposta é de uma experiência tátil-visual-sensorial. Essa obra tinha sido enviada a Bienal anterior, de 1965, sendo recusada. A aceitação de uma obra rejeitada gerou polêmica entre os jurados da IX Bienal, mas como o regulamento tinha sido modificado um ano antes, deixando claro que as obras não precisavam ser inéditas. *Rebolando* foi exposta. Também o uso do sinal de cifrão, centralizado e frontal, em *Folclore Urbano de São Paulo* (Fig.58), 1966.(60 x 60cm, madeira pintada e alumínio, obra logo apelidada de *Dólar*), remete à Pop Art, embora o uso das pequenas placas de alumínio, como lantejoulas, proporcione um acabamento que alude à manufatura popular folclórica - e esse aspecto é reforçado pelo título.

Waldemar Cordeiro privilegiava a participação no sentido de apreensão e reflexão, e não só de simples manuseio. O observador dá à obra outras conotações, que são sutis mas intencionalmente estimuladas pelo artista. A carga associativa dessas obras é diferente de deslocamento e ambiguidades criados pela Pop Art. Para Waldemar Cordeiro, a aparência da obra é uma estratégia para fazer surgir um outro contexto, enquanto que o impacto que a Pop Art causa não transpõe essas fronteiras intelectuais, permanecendo na esfera de ícone.

- *Pedro Escosteguy.*

Apesar de frequentemente associado à Pop Art, Pedro Escosteguy, em depoimento ao *Jornal do Comércio*, em 1970, negou esse vínculo, explicando que suas "construções" - ou objetos - eram "planejadas minuciosamente, incluindo ou não palavras e frases.

subobjetos 'carregados' de sentido", que formavam um canal de comunicação para conduzir o espectador a "uma compreensão dinâmica da obra, que muitas vezes [o observador] altera segundo sua própria sensibilidade". Escosteguy descreve assim seu trabalho: "um tipo de obra aberta, onde não raramente manipulo ou coloco a manipulação substância lúdica, sensorial ou conceitual. Meu estilo não tem nenhum relacionamento com a op art ou com a pop art, cujo conteúdo ou programa se relaciona com um tipo de cultura que não nos pertence."<sup>35</sup>

A palavra (poética ou política) é a base do seu trabalho, e é dela que o artista parte para construir estruturas tridimensionais que dão suporte a um conceito verbal formulado já no título da obra. A imagem é uma confirmação do significado da palavra e em geral há informação redundante nas palavras ou textos incluídos. A obra é atribuída, portanto, uma função semântica, semelhante ao que acontece nos trabalhos de Waldemar Cordeiro. Na IX Bienal de São Paulo, por exemplo, ele apresentou a série *Angústias do Século*, com cinco partes independentes: *Transcontinental - a Angústia Urbana*, 1965, *Tiro ao Alvo - a Angústia Atômica*, 1967, *Operação Tartaruga - a Angústia Militarista*, 1967 (Fig.59), *Totem - a Angústia Primitiva*, 1967 (Fig.60) e *Mapão - a Angústia das Dominacões*, 1967. São objetos com evidente conotação política, que trazem inscritas as palavras iniciais dos títulos (por exemplo, TOTEM, OPERAÇÃO TARTARUGA) e figuras reconhecíveis, como um rosto em forma de máscara primitiva ou canos sobre uma plataforma de rodinhas simulando canhões giratórios, etc.

---

<sup>35</sup>Jornal do Commercio, 27/6/1970.

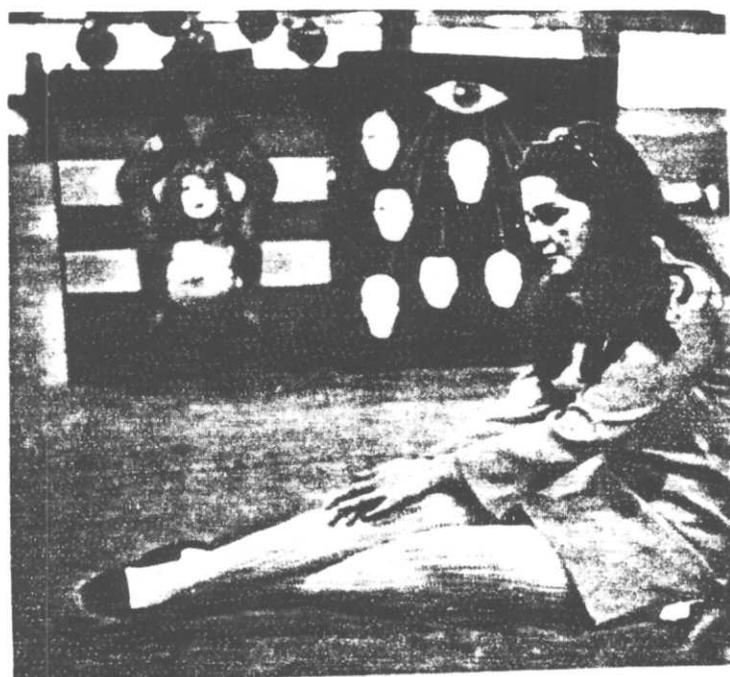


Fig.61-Ácido Lisérgico (LSD).1967.colagem sobre duratex. 1m x90cm,e *Psicanálise de Grupo*, 1967. 1m x 90cm. de Leila.



Fig.62- ME - *Época Mulher*, 1967. técnica mista sobre tela. 1,10 x 0,85cm. de Amarilis Rodrigues.

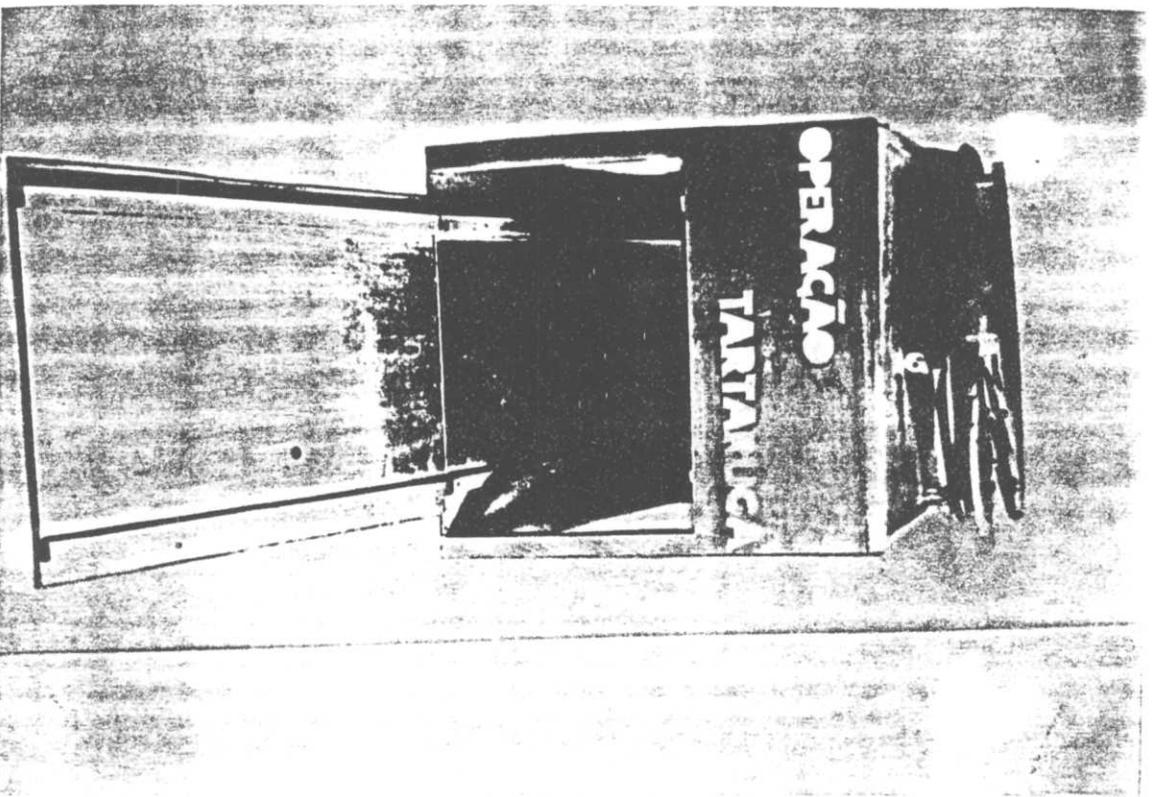


Fig. 59- *Operação Tartaruga - a Militarista*, 1967, 80 x 100 x 60cm, pintura em madeira e objetos, de Pedro Escosteguy.



Fig. 60- *Totem - a Angústia Primitiva*, 1967, 210 x 120 x 40cm, técnica mista, com pintura em madeira, de Pedro Escosteguy.



Fig. 63- *As Visceras Atacam*, 1967, de 1,14 x 1,40m. de Ruben Rey (durante a montagem da IX Bienal).



Fig. 64- *Homem com Sexo na Cabeça* (sem informação sobre medidas), de Ruben Rey.



Fig. 65- *O Apetite*, 1967, xilogravura em papel de arroz, 70 x 45cm, de Antonio Henrique Amaral.



Fig. 66- *Ecce Homo*, 1967, xilogravura, 65 x 58cm, de Ana Maria Maiolino.

### - 3.2. VARIACÕES EM TORNO DA POP ART.

No Brasil, a figuração da década de 60 apresentou, em linhas gerais, uma mescla de tendências expressionistas, formas de realismo, influxos Pop e pesquisa de suportes.

Maria Helena Chartuni, por exemplo, apesar de adotar como temática artistas populares como Brigitte Bardot, Ronnie Von, Erasmo e Roberto Carlos, e acrescentar luzes, objetos metálicos, etc, aos seus quadros, apresenta uma atmosfera carregada, expressionista. Leila (Leila Regina Porto de Andrade) mostrou duas colagens sobre duratex na Bienal de 1967: *Acido Lisérgico (LSD)* e *Psicanálise de Grupo* (Fig.61), ambas de 1967, medindo 1m. por 90cm. *Psicanálise* tinha nove máscaras de rostos masculinos e femininos ligados por cordas a um olho que emitia reflexos. *LSD* tem uma superfície pintada com as cores do arco-íris, mas em tons fortes, sobre a qual foram afixadas uma cabeça e duas pernas femininas, além de um globo espelhado. Outras esferas, mas desta vez coloridas, parecem flutuar acima do quadro.

- *Amarilis Rodrigues*.

Sobre a temática de Amarilis Rodrigues, Jayme Maurício escreveu: "parece situar-se a meio caminho entre as dissociações anatômicas do mestre Versalius e os *close-ups Pops* de Tom Wesselmann, com umas voltinhas pelas áreas de Francis Bacon. A presença de Wesley Duke Lee é também constatável(...)." <sup>36</sup>

<sup>36</sup>J.MAURÍCIO. "Amarilis na PG: agredir agradando". Correio da

Em *M2 - Época Mulher* (Fig.62), 1967, de 110 por 85cm., Amarilis apresenta a mulher numa atitude liberada, contemporânea. As áreas de cor expandem-se com suavidade mas também com dinamismo.

- *Ruben Rey.*

Ruben Rey expôs na IX Bienal as pinturas *As Visceras Atacam* (Fig.63), 1967, de 1,14 por 1,40m., e *Homem com Sexo na Cabeça* (Fig.64), nas quais busca o estilo e as cores chapadas da técnica do cartaz, mas com arabescos decorativos. Mário Schenberg escreveu, na época, que "na última série de quadros de Ruben Rey surge a temática do orgânico visceral, contrapondo à aparência epidérmica. Neles Ruben procura a síntese do vital, em seu aspecto mais desprovido de consciência, com racionalismo geométrico."<sup>37</sup>

- *Teresa Nazar.*

Sua pesquisa era dirigida ao uso de materiais descartados, como parafusos, latas, canos, telas de arame, ao lado de materiais novos. Ela negava que sua obra derivasse da Pop Art: "São os críticos que se encarregam de nos enquadrar nesta ou naquela escola de pintura. Minha arte é bem distinta daquilo que os pop art americanos mostram em suas obras, pois, sendo o artista um termómetro de sua época, ele retratara os símbolos do mundo que o rodeia dentro de seus limites geográficos (...)"<sup>38</sup> Mário Schenberg contudo observou que "nas telas sobre temas cotidianos, como nos quadros das mulheres no cabelereiro, Tereza revela uma capacidade

---

Manhã, 9/12/1973.

<sup>37</sup> Citado na reportagem de Carlos de FREITAS, "Frei Caneca é caminho para a Bienal", *O Cruzeiro* n°49, 2/set/1967, pág. 110.

<sup>38</sup> *Jornal do Brasil*, 13/9/1966. "Arte de Impacto de Teresa Nazar".

de apreensão realista Pop muito original e uma notável eficácia de comunicação artística."<sup>39</sup>

Na Bienal de 1967 ela apresentou três quadros da *Série Espacial*.

- *Regina Vater*.

Seu desenho figurativo tinha uma abordagem psicanalítica, usando o alto contraste e cores chapadas em tinta plástica para elaborar imagens de fetos abrigados em úteros e formas circulares cercando figuras humanas, em alusões de introjeção e gestação. Na Bienal de 1967 mostrou *A Dicotomia do Ser*, *O Hermafrodita*, *O Ser Interior*, *Germen do Ser* e *A Pluralidade do Ser*, todos de 1967 e medindo 120 x 77cm, exceto o último, que tinha 1,77 por 1,20m.

Nessas variações figurativas, onde se percebe que a Pop Art desempenhou um papel de inspiração para experimentações formais, permanecem todavia procedimentos informais ou elementos psicológicos muito atuantes. O mundo objetivo é "corrigido" pela percepção subjetiva do artista e a obra não completa a trajetória para a realidade, mantendo-se na transição entre objetividade e subjetividade. Nesses casos, a estética da Pop Art só aparece em traços residuais.

---

<sup>39</sup> Idem.

- 3.2.1. *Radicalizando a pesquisa da linguagem plástica.*

A Pop Art chega ao Brasil inicialmente através das revistas internacionais de arte, sendo absorvida por artistas jovens, fortemente sintonizados com o movimento artístico internacional.<sup>1</sup> Devido à influência das Bienais, nos primeiros anos da década predominava a abstração, do informalismo à construção geométrica. Havia uma mobilização da vanguarda para radicalizar a pesquisa da linguagem plástica, e os objetos, a busca da comunicação com o público, as experimentações formais radicais, tão definidores da década de 1960, germinavam na obra dos Neoconcretistas, que começaram a diluir os limites entre os conceitos tradicionais de pintura, escultura e gravura. São marcantes dessa busca obras como os *Bichos*, "esculturas" móveis de Lygia Clark; os *Livros-da-Criação* de Lygia Pape; os "objetos ativos" de Willys de Castro, e outros.

A geração posterior iria investir na transposição dos limites da bidimensionalidade e expandir as fronteiras que separam arte e vida, representação e experiência. Nisso, sem dúvida, foram influenciados pela Pop Art, especialmente devido ao destaque dado a Rauschenberg por ocasião de sua premiação na Bienal de Veneza, em 1964. Na edição seguinte desta Bienal, em 1966, o lobby de Leo

---

<sup>1</sup>MORAIS, F. em "Opinião 65: ontem e hoje", no catálogo da remontagem de Opinião 65, em 1985, afirma: "[Antonio] Dias garante que descobriu a Pop lendo uma entrevista de Leo Castelli publicada na revista *Domus*. Todos eles iam ao Consulado Norte-americano folhear revistas de arte, porque para comprá-las em livrarias o dinheiro não dava."

Castelli foi dirigido fortemente à promoção de outro artista de sua galeria, Roy Lichtenstein, que durante a realização daquele evento foi capa de três publicações internacionais de arte. Portanto, a cobertura da Pop Art pela imprensa foi intensa nos anos que precederam a IX Bienal de São Paulo, sensibilizando os artistas locais, a exemplo do que aconteceu em muitos outros países, como ficou evidenciado na própria Bienal de 1967 em trabalhos expostos nas representações da Itália, França, Polônia, Grã-Bretanha e outras.

Entretanto, é fundamental ressaltar que desde a década anterior desenvolvia-se no Brasil um esforço de formulação própria, tanto na criação artística quanto na crítica. Esse processo exigiu uma atualização que iria nutrir nossa vanguarda, tornando-a receptiva a influências externas, mas simultaneamente "nacionalizou" a arte, mantendo-a estreitamente ligada à realidade social do país e à evolução da arte brasileira.

Dessa forma, convivem na obra dos artistas que se voltaram para a Pop Art pontos de vista diferentes e técnicas híbridas. Aqui, como ocorreu em vários outros lugares onde a Pop Art foi assimilada com mutações culturais, ela incorpora, por exemplo, o uso de metáforas e torna-se multievocativa, sendo também veículo para mensagens de sentido social.

### - 3.2.2. *Aproximação entre arte e cultura popular.*

Nos anos 60, houve uma certa aproximação entre a produção erudita e a criação popular, mas não nos termos colocados em relação à Pop Art americana, de "high art" versus "low art", isto

é, arte elitizada ("belas artes") versus arte comercial e popular (anúncios, pinturas em parques de diversão, cartazes, bares de estrada, etc). Hélio Oiticica, por exemplo, exercitou uma relação com a cultura popular, mas em confrontação com a cultura de massas, interessando-se pela "marginália", pelo samba, o morro, etc. No início da década de 1960, grande parte dos intelectuais brasileiros (incluindo o movimento estudantil e os círculos culturais) buscava uma participação ativa visando a transformação da sociedade. Adotando uma estética politizada, eles tinham sua produção voltada, pelo menos em tese, para as classes populares e propunham a "arte popular revolucionária".

Havia, pois, uma vontade de fazer da arte um instrumento de conhecimento da realidade e, assim, a elaboração estética partia da reflexão sobre fatos sociais. "Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos", escreveu Hélio Oiticica.<sup>2</sup> Maurício Nogueira Lima também celebra o processo em que "a obra de arte deixa de ser um objeto passivo a ser contemplado pela sua técnica, beleza ou inspiração genial do autor, e passa a ser objeto ativo causador de polêmicas e debates, capaz de abrir, no processo do conhecimento humano, campos novos de comunicação."<sup>3</sup>

Ao fazer convergir influências diversificadas oriundas dessa arte popular mediada pela vanguarda intelectual, da Pop Art norte-americana e da nova figuração europeia, o artista plástico

---

<sup>2</sup>OITICICA, H. Catálogo "Nova Objetividade Brasileira", 1967.

<sup>3</sup>LIMA, M.N., "Considerações acerca de uma arte de vanguarda", Arquiteto, março/1966, pág. 11.

exprimiam sua percepção das condições políticas e culturais da sociedade, tomando por base imagens de atos e experiências extraídas do cotidiano urbano. As correntes artísticas internacionais foram ponto de apoio na busca para se ultrapassar os limites tradicionais da obra de arte, e recorreu-se a novas formas que questionassem valores estabelecidos da linguagem artística, como os objetos, as instalações e os Happenings. Subjacente, estava o desejo de trazer a arte para o cotidiano, o que estabelece uma diferenciação da Pop Art americana, que tenderia, nessa fórmula simplificadora, mais para trazer o cotidiano para a arte.

O processo criativo inclui o observador, convocado a participar e até mesmo a tornar-se protagonista da obra. Compartilha-se tanto o universo artístico quanto uma abordagem da realidade, e nesse posicionamento não há mais lugar para interpretações extremamente individuais do mundo, onde a obra registra uma visão particular, assinada. Renega-se o papel de artista individualista, mergulhado em uma situação idealizada, e que mantém distância da realidade social, absorto apenas nas questões estéticas. O foco da questão é deslocado para além da fatura artística: a própria realidade é questionada.

- *Antônio Henrique Amaral.*

Um bom exemplo da linguagem híbrida derivada do uso simultâneo de elementos da arte popular e da Pop Art é o trabalho de Antônio Henrique Amaral. A assimilação da estética Pop foi mais clara após a IX Bienal, quando ele começou a desenvolver a série *Brasileira*,

de grande impacto visual, com o tema das bananas gigantes, em verde e amarelo<sup>4</sup>. Essa série continuaria até 1974. O próprio artista conta, em entrevista de 1972: "Em Londres minhas bananas pasmaram, chocaram. Um crítico tentou me filiar à Pop Art americana. Certo? Para mim, não, mas isso não deixou de ter o seu interesse para o público(...). Bem, no que tange à Pop, talvez o único ponto de contato meu com ela é a sátira, de que me sirvo à vontade. Mas a verdade é que há muita diferença entre uma banana - Natureza - e um hamburger, por exemplo - cultural, quer dizer, onde toda uma manipulação industrial já se fez sentir."<sup>5</sup> Harry Laus, todavia, não descarta a ligação entre o artista e a Pop Art: "(...) porque nossa Pop não poderá ter bananas? Além desse conteúdo Pop a pintura de Antônio Henrique Amaral tem outro elemento atual na sugestão de publicidade urbana, de cartaz de rua onde o gigantismo do produto anunciado assume as proporções do fantástico".<sup>6</sup>

Na IX Bienal, Antônio Henrique Amaral apresentou três pinturas e seis xilogravuras em papel de arroz. Na gravura *O Appetite* (Fig.65), 1967, 70 x 45cm. há uma mescla de Pop Art e gravura de cordel, mostrando uma grande boca "capitalista" pronta para devorar um sanduíche recheado com o povo terceiro-mundista.

---

<sup>4</sup>Geraldo FERRAZ, em "Brasiliiana feita verde e amarelo", Estado de S.Paulo, 13/8/1969, liga essa temática às bananas que Andy Warhol tinha feito algum tempo antes (inclusive para a capa do LP *The Velvet Underground & Nico*, em 1966).

<sup>5</sup>"O artista deve fazer qualquer forma de arte", Correio do Povo, 15/3/1972.

<sup>6</sup>LAUS, H., "Panorama das Artes Plásticas - Bananas para todo mundo", Diário de São Paulo, 5/8/1971.

- *João Parisi Filho.*

Este artista manteve-se adepto de uma figuração crítica, violenta. Os temas e a composição se localizam em uma arte popular urbana, de folhetim, onde o desenho é valorizado e a linha predomina, com uso de cores puras. A concepção é *kitsch*, calcada em termos formais nas histórias em quadrinhos. Entretanto há um elemento nihilista que Schenberg, em texto de 1969, definiu como "nitscheano". Seus personagens são figuras de gibi, mas o intento parece ser de uma comunicação mais imediata com o público, e não um interesse pelo meio em si. O enredo de crítica social, sustentado pela narração desenvolvida através de relações de tempo e de continuidade, torna Parisi mais próximo da figuração narrativa europeia do que da Pop Art. Na IX Bienal ele expôs sete desenhos em técnica mista sobre madeira: *Cafagestismo I, II, IV, V, VII e VIII*, de 1967, quase todos medindo 63 por 92cm.

- *Anna Maria Maiolino.*

Nas xilogravuras que apresentou na IX Bienal (*Rio 1952, Mãe, Encontro e Ecce Homo*), Anna Maria Maiolino trabalha a linguagem popular, mas dentro de uma perspectiva influenciada pela Pop Art. A inspiração formal é o folheto de cordel, porém a temática aborda questões urbanas, a massificação, padrões de comportamento a que os indivíduos têm de se submeter, etc.

*Ecce Homo* (Fig.66), 1967, 65 x 56cm (também exibida na mostra Nova Objetividade, realizada em abril daquele ano) mostra uma fusão da linguagem Pop com a Otra Figuración argentina, onde as

visceras eram imagem recorrente, com simbologia subjetiva. As figuras em silhueta em pose frontal e centralizadas sobre fundo neutro, o uso de letras típicas de embalagem industrializada e a mulher de biquíni em referência à contemporaneidade, podem ser vistos como artifícios Pop, contudo o coração estampado com flores e as linhas toscas, mal traçadas, remetem aos folhetos de cordel.

### - 3.2.3. *Mitos e comportamentos urbanos.*

O interesse pela contemporaneidade urbana conduziu os artistas brasileiros a temas derivados tanto dos mitos criados para consumo intensivo quanto da observação do comportamento da classe média, com absorção da estética implantada pela mídia. No entanto, mesmo aqueles mais inclinados para a Pop Art partem de sua condição existencial - e não da situação de consumidor ou de observador da sociedade de consumo - para explorar a realidade e o cotidiano, mantendo um posicionamento que se vincula ainda a uma cultura humanista de base européia. Eles se equilibram, portanto, numa conjunção de valores e atitudes dessemelhantes, ao incorporar à sua formação cultural de extrato europeu a visão pragmática e materialista, veiculada através dos *mass media* e da exportação do estilo de vida americano, que atrai pelas suas facetas de modernidade e contemporaneidade.

Nas obras de artistas brasileiros, referências à paz, à guerra do Vietnã, a Marilyn Monroe e *Che* Guevara aparecem ao lado de imagens de Roberto Carlos e de times de futebol. Isso parece ser resultado de uma sobreposição de articulações em termos de temporalidade - com o artista engajado em um momento histórico - e

da contemporaneidade cultural, onde as tendências internacionais são deglutidas.<sup>7</sup> O aquecido ambiente político brasileiro induz à atração por temas de contestação próprios dos países desenvolvidos, como a bomba atômica e a paz ameaçada pela Guerra Fria, além de discussões que marcaram aquela época: consumismo, alienação, humanismo, emergência do movimento feminista, a pílula anticoncepcional, liberação sexual, imperialismo, autoritarismo e subdesenvolvimento.<sup>8</sup> São temas propagados pelos meios de comunicação, especialmente revistas de informação geral e jornais, que privilegiam com maior espaço as matérias de comportamento.

- Vera Ilce.

Vera Ilce, que expôs na IX Bienal as pinturas sobre eucatex *Obra 1, 3, 4 e 5* (todas de 1967, medindo 1,22 por 1,22), resumiu a questão com a seguinte fórmula: "a vida na grande cidade mais o contato permanente com gente mais comunicação dos jornais, histórias em quadrinhos, fotonovelas, cinema e TV mais supermercado e sinalização de estradas e ruas programadas por

---

<sup>7</sup>Otilia B.F.ARANTES, em "Depois das Vanguardas" in Arte em Revista n°7, ago/73, pág.10, salienta que os artistas brasileiros combinavam os recursos da Pop Art ao programa das vanguardas, mas mantendo um alto grau de inventividade e o engajamento político: "Para os artistas brasileiros, não se tratava de consagrar "o melhor dos mundos" - nem de cá nem de lá-, não só devido à situação política pouco confortável que se estava vivendo, como pela consciência aguda que tinham, propiciada por essa mesma realidade, de desordem capitalista."

<sup>8</sup>Ferreira GULLAR, em "Opinião 65", reproduzido em "Opiniões e Propostas da Vanguarda Brasileira", Arte em Revista n°2, pág.23, só admitia como legítima a internacionalização da arte quando ela assumisse uma posição crítica: "os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos."



Fig.67- *Obra*. 1967. técnica mista sobre eucatex, 1,22 x 1,22m. de Vera Ilce.

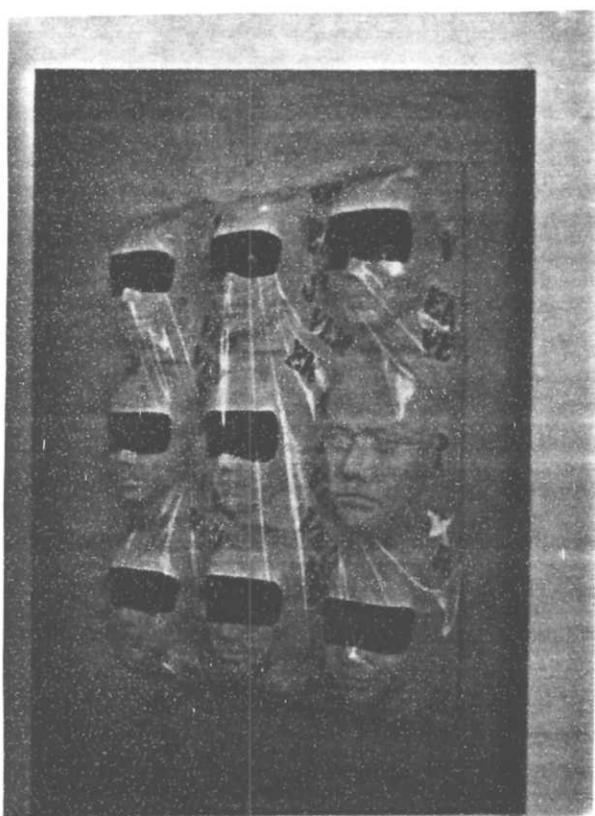


Fig.68- *Visão Total*. 1967. técnica mista, 87 x 73cm. de Carlos Zilio.

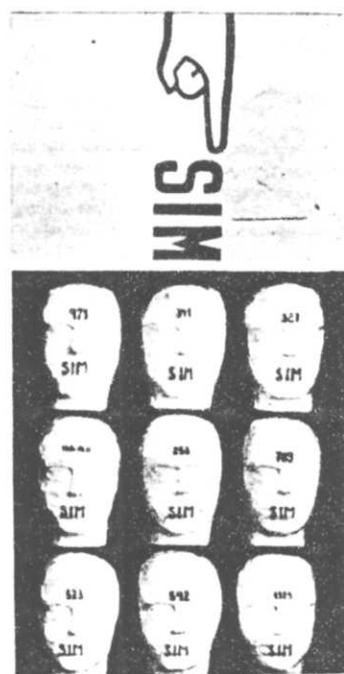


Fig.69- *Reina Tranquilidade*. 1967. técnica mista, 1,34 x 0,65m. de Carlos Zilio.

imagens mais apelo igual imposição de uma visão crítica na obra de arte."<sup>9</sup> Em uma das obras que apresentou (ver Fig.67), mãos erguidas tentam alcançar cifrões, e as cores são aplicadas de modo homogêneo, com eliminação de detalhes e nuances para valorizar o apelo visual dos tons fortes entrecrocando-se.

- *Carlos Vergara.*

Carlos Vergara destacou-se com um trabalho politizado, no qual os temas eram o homem comum na multidão, a massificação, a alienação e outras implicações de uma estrutura social desumanizada. Para ele a arte era instrumento não só de análise mas principalmente de denúncia, de crítica veemente. Vergara não se descuidou, porém, da parte formal, elaborando composições definidas por espaços formulados com audácia, cores fortes e vibrantes, e preocupação com a pesquisa de materiais.

Embora o seu forte fosse a pintura, ele expôs na IX Bienal de São Paulo serigrafias e desenhos em técnica mista, ou, de acordo com Jayme Maurício, "experiências em desenho, trabalhando mais de idéia e renovação que de acabamento artesanal, o que tem sido mal compreendido (...)"<sup>10</sup> Roberto Pontual comentou as "imagens de agonia onde a figura falava mais do contexto do que de si própria."<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup>FREITAS, Carlos, "Frei Caneca é caminho para a Bienal", O Cruzeiro, 2/9/1967, pág.110.

<sup>10</sup>J.MAURÍCIO, "Itinerário das Artes Plásticas - Vergara: individual na PG", Correio da Manhã, 8/10/1967.

<sup>11</sup>AMARANTE, L., *As Bienais de São Paulo*, pág.168.

- Carlos Zilio.

Também dentro dessa temática, atrai interesse o trabalho de Carlos Zilio, com o anonimato dos rostos engessados, entre a Pop Art e o Surrealismo. *Visão Total* (Fig.68), 1967, de 87 por 73cm, em duratex, papier mâché, plástico e tinta vinílica) tem nove rostos moldados, dispostos em três fileiras. Os rostos são iguais, brancos, e à exceção de um, portam vendas negras, em discrepância com a mensagem repetidamente impressa em vermelho ao fundo: "ver". Em *Reina a Tranquilidade*, 1967 (Fig.69), de 134 x 65cm, rostos iguais aos de *Visão Total*, dispostos da mesma forma, estão sem as vendas, mas trazem números sobre a testa e a palavra "sim" aplicada sobre os lábios. Na parte superior, uma mão com o indicador apontado para as máscaras ordena: "sim", numa referência ao poder que subjuga indivíduos e elimina a consciência. A serialidade, além de sugerir massificação, enfatiza a organização formal e a simetria. Essas obras lembram *Target with Four Faces*, de Jasper Johns (não apresentada na IX Bienal).

- Maria do Carmo Secco.

Maria do Carmo Secco faz críticas à sociedade de massas a partir de um ponto de vista feminino, voltado para problemáticas pessoais e nuances de sentimentos. Apresentou na IX Bienal *A Face do Amor I e II*, 1967 (Fig.70), ambas medindo 65 por 210cm. e *Mulheres I e II*, 1967, de 65 por 270cm. e 45 por 270cm., em tinta plástica sobre eucatex.

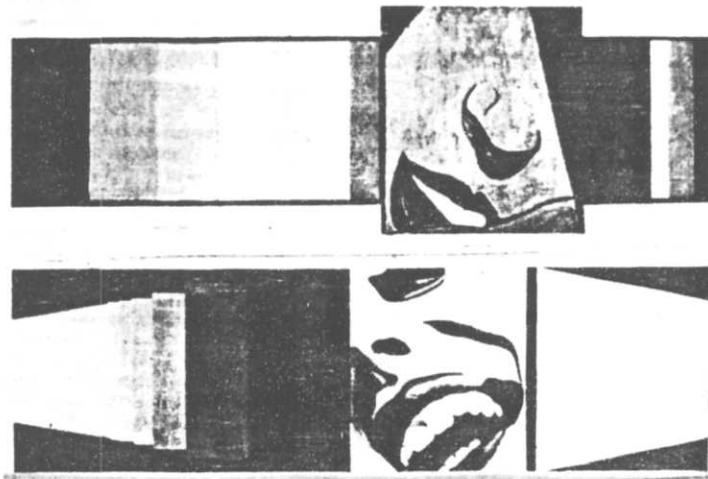


Fig.70-A Face do Amor I e II, 1967. 65x 210cm (cada), tinta plastica sobre eucatex. de Maria do Carmo Secco.



Fig.71- Pintura 674. 1967. técnica mista sobre madeira. 1,22 x 0.92m. de Sergio Berber.

- Sérgio Berber.

*Pintura 674* (Fig.71), de 1967, medindo 122 por 92cm., em técnica mista sobre madeira, foi o trabalho exposto por Sérgio Berber na Bienal de 1967. Trata-se de uma paródia da *Olympia* de Manet, com uma mulher reclinada, em roupas íntimas, sendo observada por uma negra. Fragmentos de letras e recortes de anúncio estão espalhados em volta das figuras, numa tentativa de incorporar a estética Pop, contraditada porém pelo tratamento pictórico das figuras.

Esse artista, assim como vários outros, buscavam uma linguagem plástica de impacto para abordar os novos problemas que eram formulados, e rejeitaram a elaboração puramente estética em favor de um posicionamento crítico onde a obra tinha função ativa. Nesse processo, absorveram a linguagem da Pop Art, mas radicalizando para incorporá-la à situação cultural brasileira e distorcendo suas características para adaptá-la a outro contexto. Celso Favaretto destaca a busca de uma linguagem especificamente brasileira e lembra que em reação "à reconciliação e/ou glorificação do mundo das coisas, do Pop, assim como à tendência a empregar as coisas, como nas acumulações do *nouveau réalisme*, os "realistas cariocas" opõem a irreverência, a denúncia e a alegorização. Assim, a utilização de elementos das figurações recentes, bem como a das técnicas de comunicação de massa, servem à "necessidade construtiva" de tratar os mitos e símbolos populares estruturalmente. O que é retido do pop (por exemplo) é a

sua *imagerie*, o recarregamento semântico com que se produzem imagens com poder de referencialidade(...)"<sup>12</sup>

- 3.2.4. *Antonio Dias e Rubens Gerchman.*

O interesse pela Pop Art cresceu, no Brasil, a partir do trabalho de dois artistas que embora utilizem o idioma Pop não se comprometeram propriamente com essa tendência: Rubens Gerchman e Antonio Dias. Apesar dos artistas-arquitetos de São Paulo estarem engajados nessa linguagem muito mais definidamente, foram aqueles dois artistas que abriram caminho para a propagação dos elementos plásticos identificados com a Pop Art, mesmo que anteriormente Wesley Duke Lee já estivesse difundindo a discussão da Pop Art e das alternativas estéticas que propunha. Devido a essas circunstâncias, a perspectiva que em termos gerais se adotou no Brasil em relação à Pop Art foi híbrida, uma vez que Gerchman e Dias se relacionam com a tradição expressionista, apresentando um enfoque gerado no realismo social, onde o tema tem conteúdo crítico implícito. De início, portanto, já estão descaracterizados aspectos fundamentais da Pop Art, como impessoalidade, ausência de comentários e de subjetividade, etc. Mário Pedrosa chama Antonio Dias e Rubens Gerchman de "popistas do subdesenvolvimento", com uma "ingenuidade nativa, uma temática essencial, um modo de ser incoercível, que não lhes dão a gratuidade necessária para abraçar com vivacidade, brilho e naturalidade qualquer causa

---

<sup>12</sup> FAVARETTO, C., *A Invenção de Hélio Oiticica*, pág. 163.

publicitária.<sup>13</sup>

- Antonio Dias.

Os trabalhos que Antonio Dias produziu nos meados da década de 60 destacam-se, junto com os de Rubens Gerchman, como os mais marcantes da retomada da figuração, neste momento já inserida dentro de um ambiente contemporâneo e urbano.

As informações sobre aspectos formais da Pop Art captadas pelo artista são perceptíveis<sup>14</sup> e estão presentes nessas obras de influências miscigenadas, mas com contundente efeito final, altamente personalizado. São percepções de vivências do cotidiano que irrompem, fragmentadas, sob violentas pressões subjetivas, tendo um fundo social.

Nos trabalhos de Antonio Dias da época de Opinião 65 e Opinião 66, Wilson Coutinho nota que o "modelo dos *comics* articulava essas construções bebidas nas águas rebeldes da contracultura"<sup>15</sup>. Nelas o pintor utilizava tintas industriais, acrescentava planos de madeira que as colocavam na fronteira entre pintura e objeto, e articulava influências diversas.

Delineadas graficamente, as figuras se apresentavam

---

<sup>13</sup>PEDROSA, M., "Do Pop Americano ao Sertanejo Dias", Correio da Manhã, 29/10/1967.

<sup>14</sup>Na "Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar" publicada na Revista Civilização Brasileira de dez/1966-mar.1967, pág.174, Dias relata: "Depois que fiz meu "diário" em quadrinhos [por volta de 1963] tive conhecimento de que os *comics* começavam a despertar interesse de artistas fora do Brasil. Procurei me informar a respeito e continuei a trabalhar nesse rumo."

<sup>15</sup>COUTINHO, W., Jornal do Brasil, 8/3/1982, "Antonio Dias, a Arte sempre nova de um artista exemplar."

fragmentadas, dispostas num esquema formal simétrico, com referências à seriação de histórias em quadrinhos<sup>16</sup> e contornos espessos que remetiam à Pop Art, mas a composição era de ascendência construtiva e a linguagem cultivava a ambigüidade. Pode-se perceber ainda uma agressividade que remete às gravuras nordestinas e ao cordel: uma amostragem de dois Brasis conflitantes, o urbano e o sertanejo, numa linguagem semântica mediada por doloridas fissuras sócio-psicológicas. Contêm, porém, forte carga de subjetividade devido à narração autobiográfica e um certo caráter de denúncia social, o que as desvia da Pop Art para aproximá-las da Nouvelle Figuration. Jayme Mauricio descreve esses trabalhos como "um pop violentíssimo, um misto de residual-visceral-sexual, sempre autêntico e individual" e ressalva que "Dias entrava na corrente da época, mas de uma forma digna, dando uma definitiva contribuição brasileira à *demarrage* americana e britânica."<sup>17</sup>

Estas obras, apesar da seriação dos módulos, apresentam formas e cores que exigem atenção simultânea, pois se complementam embora estejam dispersas por várias partes do quadro. A tendência a leitura linear fica assim neutralizada, já que ela enfrenta, ainda, o obstáculo das figuras indefinidas entre a representação e o simbolismo. São fragmentos que mais sinalizam do que apresentam

---

<sup>16</sup> PECCININI DE ALVARADO, D.V.M., *Novas Figurações...*, pág.182: "A trajetória de sua produção entre '64 e '67 indica trabalhos mais gráficos: os desenhos coloridos, imagens mais míticas na linha compositiva da história em quadrinhos, onde podem ser captados os ecos da série do "Fantasma", associados à sua mitologia pessoal."

<sup>17</sup> Jayme MAURÍCIO. Correio da Manhã, 2/7/1970, "Antonio Dias, equilíbrio na confusão."

objetos ou figuras retirados do cotidiano e colocam em evidência um conteúdo trágico e mítico. As formas, concretas, de cores chapadas (basicamente o vermelho, preto e um pouco de amarelo), aplicadas como na técnica do cartaz, por si mesmas não decifram a mensagem abstrusa e é exigido um esforço do observador. Portanto, mesmo que na figuração de Antonio Dias exista sinalização da influência da Pop Art, como a alusão às histórias em quadrinhos e à técnica de cartaz, há fortes referências também ao neoconcretismo e a uma certa fantasia surrealista.

Antonio Dias não participou da IX Bienal, mas foi um artista com ascendência na vanguarda da década de 60 e entre os jovens pintores da época.

- *Rubens Gerchman.*

Apesar de ter tido uma acentuada aproximação com a Pop Art, Rubens Gerchman em várias ocasiões negou com veemência qualquer influência, como por exemplo quando afirmou: "Agora é bom acabar, de uma vez por todas, com essas besteiras de dizer que nós fomos influenciados pela Pop Art norte-americana. Alguns artistas deste movimento, como Larry Rivers, Jasper Johns e Oldenburg tiveram individualmente importância para nós no sentido de mostrar a possibilidade de uso de novos materiais, novos temas, mas sempre foi uma influência individual e não em termos de escola."<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>Citado em PECCININI DE ALVARADO, D.V.M., *Novas Figurações...* pág. 180. Em outras ocasiões Gerchman foi ainda mais veemente - o jornal Zero Hora, de 29/11/1989 cita uma declaração de 1971: "Aqui no Brasil me acusavam de pop e, nos States, minha primeira preocupação foi checar as fontes. Concluí que não era pop; o que havia mais próximo do meu trabalho eram os murais na área das

Gerchman alega ainda, segundo Wilson Coutinho,

"a impossibilidade da arte brasileira daquele período ter um fundamento pop: 1°) porque nossa sociedade de massa era ainda embrionária e não refletia um complexo sistema; 2°) nosso processo de industrialização era, quatro anos após o golpe de estado, rarefeito e insuficiente para acolher uma produção daquele tipo; 3°) nossa história da arte tivera um desenvolvimento desigual, transversal; 4°) nosso mercado de arte não possuía, na época, uma força decisiva; 5°) o que tínhamos de pop era apenas uma mimética e não um processo. Essas observações mostram bem a posição de Gerchman em desvincular qualquer procedimento estético daquela época com fontes externas. Se elas existiam, acabavam *mixadas* na realidade brasileira do sistema de arte. Os pops eram elegantes e cultos. Diante deles, éramos os novos bárbaros."<sup>19</sup>

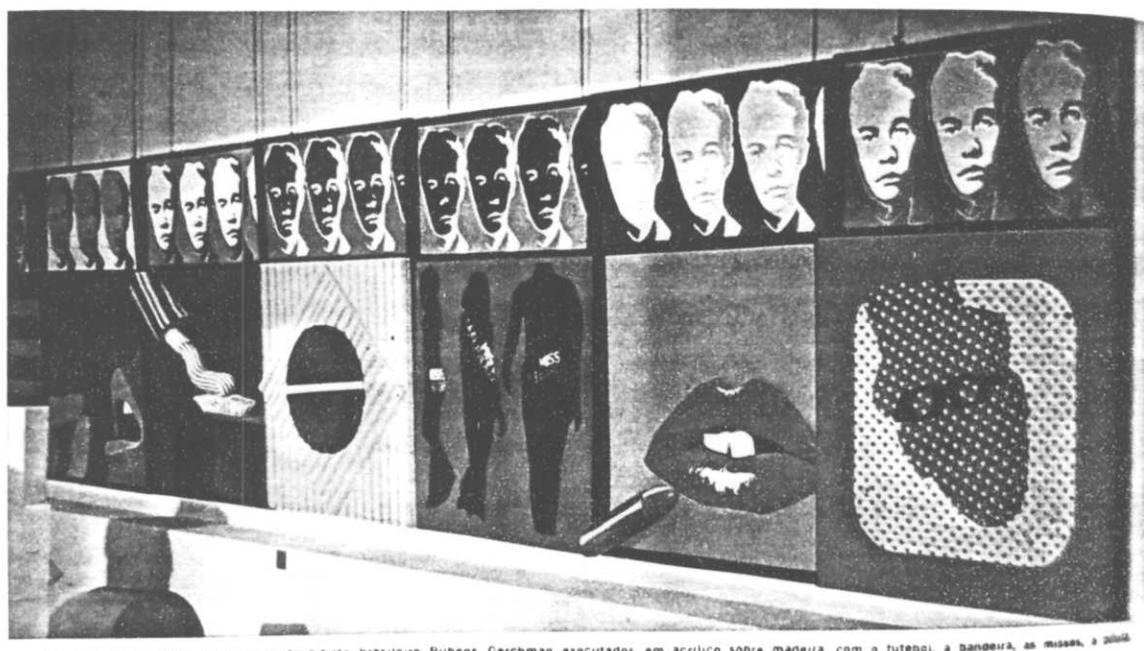
Já Frederico Moraes, crítico que participou intensamente do movimento artístico do Rio naquele momento, considerou, em texto de 1966, que "esta ausência de raízes e seu internacionalismo congênito é que dá ao carioca [Rubens Gerchman] uma extraordinária receptividade para tudo que é novo".<sup>20</sup> Mesmo que Gerchman tenha razão e se considere a sua ligação com a Pop Art mais como uma atitude cultural "antropofágica" do que como uma influência, houve momentos, embora breves, em que essa relação foi bastante forte, como se pode ver no conjunto de trabalhos que apresentou na 5a. Bienal dos Jovens de Paris, em 1967, na mesma época em que foi realizada a IX Bienal de São Paulo (Fig.72). É clara a ligação

---

comunidades marginais - mexicanos, porto-riquenhos (Califórnia, etc)(...)" . Em depoimento publicado por Leonor AMARANTE, "O que aconteceu com os irreverentes artistas dos anos 60?", no Estado de S.Paulo, 17/9/1978, Gerchman diz que essa geração "não sofreu influência da Pop Art, aliás por isso mesmo não aceito essa colocação colonialista(...) Nós lutávamos exatamente contra essa visão de arte colonizada.(...) O importante é que esse trabalho foi ético e uma atitude ética não se rompe mais."

<sup>19</sup>COUTINHO, W., *Gerchman*, pág. 16.

<sup>20</sup>MORAIS, F., "Vanguarda, o que é" in catálogo *Vanguarda Brasileira*, BH, 25/8/1966, reproduzido em PECCININI, D.V.M., *Objeto...* pág.67.



Conjunto de trabalhos de pop-art do artista brasileiro Rubens Gerchman executados em acrílico sobre madeira, com o futebol, a bandeira, as missões, a pássaro

Fig.72-Trabalho apresentado por R.Gerchman na V Bienal dos Jovens, 1967,Paris.

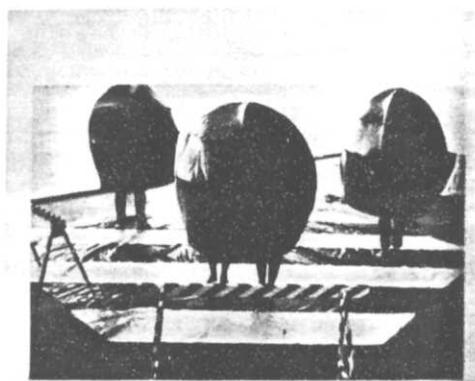


Fig.73- *Novas Caixas de Morar*, 1967, plástico e bambu, 180 x 90 x 90cm. de Rubens Gerchman.

desses trabalhos sobre a Pop Art americana e inglesa, e podemos identificar nitidamente referências a Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Derek Boshier e Tom Wesselmann.

O tema prioritário de Gerchman durante a maior parte da década de 60 foi a cidade, e mais particularmente cenas urbanas do Rio de Janeiro, abordadas com descontração, apesar de tratar do indivíduo sob o peso do anonimato massificado dos grandes aglomerados urbanos. Essa temática tornou-se cada vez mais explícita, despida de simbolismos, mas sem perder um certo caráter expressionista, interpretando com espontaneidade e alguma compaixão o dia-a-dia nas grandes cidades. Havia no entanto um relativo distanciamento, como se a padronização da figura filtrasse a emoção, semelhante à diferença que há entre a percepção da imagem ao vivo e da imagem publicada no jornal. Gerchman procurou superar esse distanciamento principalmente na época da IX Bienal, quando seus trabalhos propõem uma aproximação sensorial que leva à fusão entre o observador e a obra.

Gerchman não trata da sociedade de consumo, mas da vida urbana, com ênfase nos aspectos suburbanos. A multidão foi sua inspiração frequente, e a linguagem direta e simplificada garantia maior impacto visual. Muitas vezes a imagem era complementada por palavras e textos que desempenhavam uma função semelhante à das legendas de fotos no jornal. As figuras, em silhuetas escuras recortadas sobre fundos de cores vivas, compunham situações que ressaltavam o anonimato da vida nas grandes cidades. Comprimidos em grupos, os vultos eram colocados em ambientação cotidiana, como ônibus, apartamentos, trânsito, etc, ou eram individualizados como

"desaparecidos" - captando o momento que liga a passagem de um anonimato para outro e vem à tona na fotografia padronizada 3 x 4 publicada numa coluna de jornal. A temática urbana, embora vinculada a um expressionismo crítico, é que iria aproximá-lo das pesquisas de linguagem relacionadas à comunicação de massa e à Pop Art. O substrato gráfico que define a obra de Gerchman está longe da linguagem publicitária, mas insinua imagens captadas da realidade, como fotografias que passaram pelo processo de impressão. Está, pois, calcada nos meios de comunicação (e de maneira mais específica, nos jornais de apelo popular) e, apesar do enfoque ser de reportagem social, tem pontos de contato com, por exemplo, trabalhos de Warhol, como *129 Die in Jet*, 1962, e *Daily News*, 1962, que são reproduções de capas de jornais com notícias de impacto.

Diferentemente da Pop Art, que se atém ao que é estandardizado através dos *mass media* e ao padrão de vida instaurado pela tecnologia e pelo consumo em grande escala, Gerchman está voltado para o indivíduo, para os sentimentos de isolamento, de incomunicabilidade. Mas a abordagem que faz desses sentimentos tem pontos em comum com a sensibilidade Pop. Frederico Morais especifica: "Não [é] uma solidão ontológica e metafísica, como se esta fosse congênita ao ser humano, mas uma solidão social, produto de especiais condicionamentos da sociedade atual, onde o homem é peça de uma vasta engrenagem, vítima da ditadura das coisas, da informação massificada, do anonimato das grandes cidades." Gerchman seria, segundo Frederico Morais, da "estirpe dos grandes realistas (...) aproxima-se da Pop e do Nouveau

Réalisme sem se submeter, contudo, às suas fórmulas."<sup>21</sup>

Em entrevista em 1966, Gerchman explicava: "Interesso-me muito pelas casas de subúrbio, com suas sanefas, suas toalhas bordadas, seus jarros de mau gosto. Quero pintar isso(...) Eu me identifico com aquele ambiente, há um mundo ali, a expressão de uma classe." (...)Mas exprimirei uma visão crítica. Não vou só apontar o ambiente, mas uma situação."<sup>22</sup>

- *Novas Caixas de Morar*, 1967, 180 x 90 x 90 cm.

A respeito da série *Caixas de Morar*, da qual Gerchman apresentou na IX Bienal a obra *Novas Caixas de Morar*, Mário Pedrosa fez a seguinte análise, dentro de um texto sobre o objeto e suas relações com o surrealismo:

"As Caixas de Morar de Gerchman não são um insólito na redundância do cotidiano, para retificá-lo (mensagem surrealista) ou comprazer-se nele (mensagem da *pop'art*) mas numa redução radical do real dado.(...)A objetividade de sua *démarche* não está na construção das caixas por ela mesma, mas na direção extrovertida de sua prática. O insólito não está no cotidiano fundado no uso e na rotina. O insólito aqui é a infra-realidade, ou a realidade que está por baixo das estruturas e não demanda o poeta para detectá-la, mas uma ação, um acontecimento para encontrar a lei de uma realidade que o produz. (...)o que(...)sai das caixas, por exemplo, não é nenhum exercício de auto-expressividade, mas um esforço de construir uma nova relação com a realidade."<sup>23</sup>

As *Novas Caixas* (Fig.73) eram quatro estruturas ovaladas de bambu e plástico, leves e fáceis de serem deslocadas. O observador

---

<sup>21</sup>MORAIS, F., "Os Brasileiros na Bienal de Tóquio", Suplemento Literário do Estado de S.Paulo", 3/6/1967.

<sup>22</sup>"Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar", Revista Civilização Brasileira, dez.1966/mar.1967, pág. 175.

<sup>23</sup>PEDROSA, M. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, pág. 162.

podia suspendê-las e entrar dentro (cabiam duas pessoas), transportando-as sem problemas, pois tinham viseiras de plástico que permitiam ver o exterior. As quatro unidades ficavam dispostas sobre um quadrado de 4,20 x 4,20m, em plástico amarelo e preto que imitava faixas de trânsito, e sobre o qual deveria se desenvolver a ação dos observadores. Embora esse trabalho tivesse como referência o ambiente urbano, a cidade e as habitações, estava aberto às interpretações do observador, tanto que as *Novas Caixas de Morar* foram chamadas de "caixas-corpo", "ovos", "casulos", "frutas-corpo" e "casa-abrigo". Esta obra é uma das últimas da série *Caixas de Morar* desenvolvida por Gerchman durante cerca de cinco anos, com o tema das moradias coletivas, e que inicialmente se limitava a desenhos gráficos, com silhuetas de corpos e cabeças, comprimidas dentro de figuras geométricas rígidas, em geral o diagrama de um cubo. Em *Novas Caixas de Morar* nota-se um afastamento da figura (embora permaneçam citações como a sinalização de trânsito no chão) para privilegiar o aspecto conceitual e sensorial da obra, numa homenagem explícita a Lygia Clark.

Outra obra apresentada foi *Sempre Junto de Ti*, 1967, 2 x 2m: um banco, onde casais poderiam se sentar, participando de uma composição romântica definida pelo grande coração vermelho ao fundo, com a frase-título inscrita. O artista previa a presença de um fotógrafo lambe-lambe para documentar a cena, caso os casais se interessassem.

Em todos esses trabalhos, Rubens Gerchman incita o observador à participação, à ação dinâmica, e especialmente nas *Novas Casas* e

no *Altar* explora também a relação entre o corpo e o espaço de interiorização criado pela obra. Nesses trabalhos, mesmo que a base seja neoconcretista, há um evidente desejo de atualização sob inspiração Pop.

- O *Altar*, 1967, 2,20 por 1,60 por 1,60 m.

O *Altar* (Fig.74) foi uma obra marcante no contexto artístico daquele momento, como mostra o depoimento de Antônio Manuel, em 1983: "Naquela época a gente tinha uma coisa chamada arte e vida. Era uma coisa muito forte, sanguinária, muito radical, não podia existir uma coisa sem a outra (...). Tivemos experiências muito fortes naquela época, Hélio Oiticica com seus *Parangolés*, a dança pro corpo, era uma coisa meio louca. O Gerchman tinha um altar onde a gente tinha de se ajoelhar".<sup>24</sup>

O artista tencionava não só compartilhar uma interpretação da realidade, mas detonar experiências reveladoras de novos significados e estabelecer um diálogo crítico com o observador, incitando-o a complementarem ativamente as propostas colocadas pela obra.

Para perceber o *Altar* em sua totalidade o observador tem de se ajoelhar e inclinar a cabeça, para se ver em um espelho que multiplica a imagem, com um sentido de propagação infinita que repete o mecanismo dos meios de comunicação de massa, ao mesmo tempo em que aponta para o narcisismo. Sobre o altar, uma figura escura, de óculos, alude à mistificação e visão ideológica

---

<sup>24</sup>IVAN, Antônio. "Meu encontro com Antônio Manuel: Novidade na Praça.", O Dia, 12/4/1983.

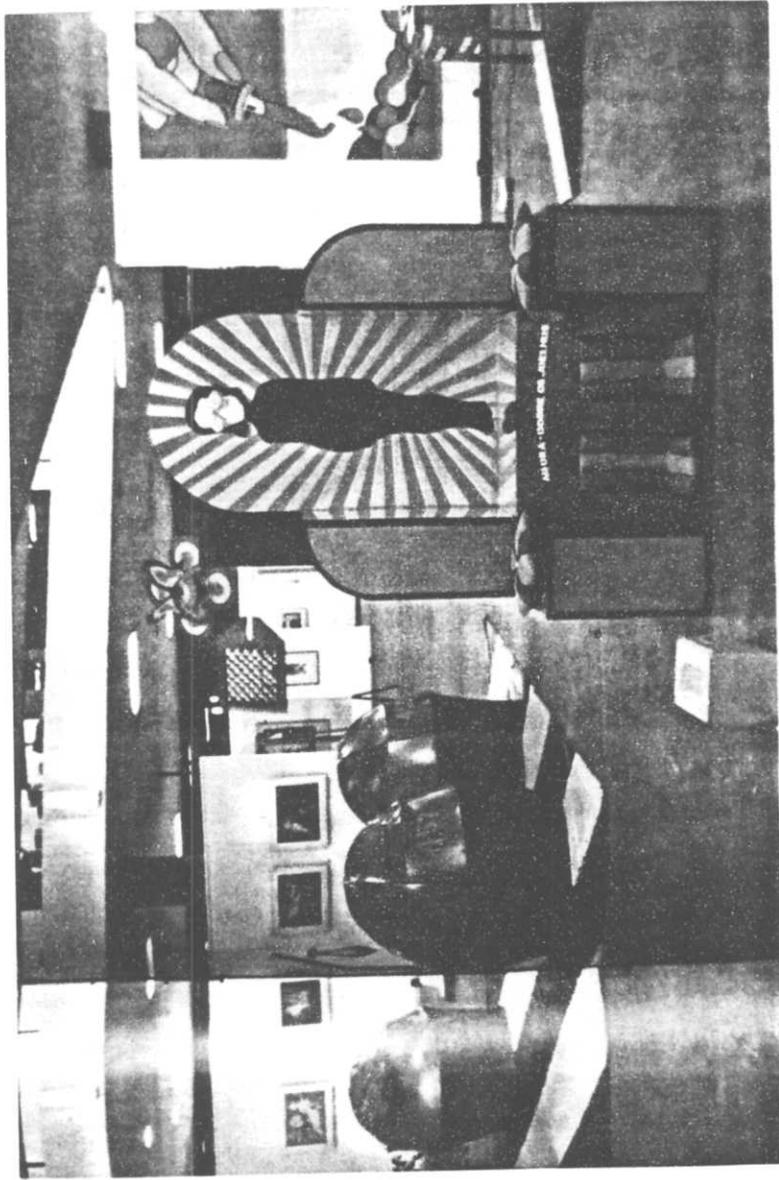


Fig.74- Primeiro Plano: O Altar, 1967, madeira, tecidos, néon, espelho, plástico, 2,20 x 1,60 x 1,60m, de Rubens Gerchman. Segundo plano: *Novas Caixas de Morar*. Mais ao fundo, o *Mafá-moscas*, de Marcelo Nietsche (em azul, pendurado no teto). Na lateral direita, parte da *Operação Tartaruga* de Escosteguy, e ao fundo, obra de Luiz Gonzaga.

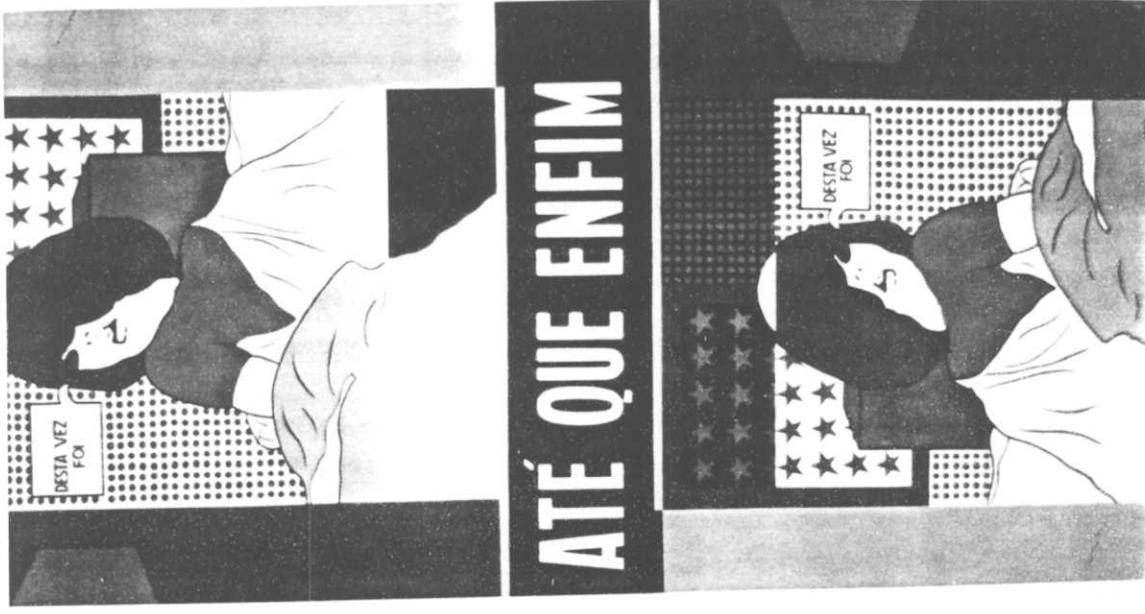


Fig.75- Até que Enfim, 1967, eucatex, tela, tinta industrial, 2,40 x 1,20m, de Claudio Tozzi.

restrita, mas também é inconfundivelmente moderna, rodeada por raios convergentes em cores "psicodélicas". Também aqui Gerchman utiliza o recurso verbal, recorrente em sua obra, através da inscrição "Agora Dobre os Joelhos".

Vários níveis de percepção podem ser extraídos, mesmo porque o artista trabalha no sentido de abrir o espaço de participação. O observador abandona a atitude contemplativa, penetra na obra e representa um ritual, e ao mesmo tempo se observa nesse ato de representar e de participar.

As cores são intensamente ativas, ao estilo de Robert Indiana, em fortes contrastes ofuscantes de verde/vermelho e azul/vermelho. *O Altar*, que fica nos limites entre pintura e escultura e entre a Pop Art e a Op Art, foi exposto também na mostra Nova Objetividade Brasileira, em abril de 1967. No catálogo, Hélio Oiticica escreveu sobre o trabalho que Gerchman vinha desenvolvendo: "A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical(...): a caixa-marmitta, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha, são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor."<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup>OITICICA, H., Catálogo Nova Objetividade Brasileira, MAM-RJ, 1967.

-3.3.ARTISTAS BRASILEIROS MAIS DIRETAMENTE LIGADOS À POP ART.  
PARTICIPANTES DA IX BIENAL DE SÃO PAULO: CLAUDIO TOZZI,  
MAURICIO NOGUEIRA LIMA, SAMUEL SZPIEGEL, LUIZ GONZAGA E MARCELO  
NITSCHÉ - ANÁLISE DE OBRAS APRESENTADAS.

- CLAUDIO TOZZI.

O artista brasileiro que mais se aproximou da Pop Art foi Claudio Tozzi, tendo inclusive sustentado essa vinculação por um espaço de tempo maior do que os outros brasileiros que trabalharam na área de influência Pop. Ele manteve fidelidade ao objeto e às figuras padronizadas e, mesmo nas fases abstratas, às técnicas derivadas da contrafação da impressão gráfica.

Os temas de Tozzi abrangeram "heróis" popularizados pela mídia, como *Che* Guevara, o Bandido da Luz Vermelha, astronautas, jogadores de futebol, além de cenas do cotidiano urbano, multidões anônimas e a guerra do Vietnã, refletindo sua preocupação permanente com a comunicação direta da imagem.<sup>1</sup>

Ele assume a influência da Pop Art e de Lichtenstein<sup>2</sup> em particular, do qual disse admirar a "coragem de utilizar diretamente a história em quadrinhos em cores puras", porém

---

<sup>1</sup>Sobre a apropriação de imagens feita por Tozzi, F.MAGALHÃES (*Obra em Construção*, pág.18) lembra que ele usou símbolos permanentes, como a bandeira dos EUA, e "símbolos transitórios, conjunturais, de extraordinária força de conteúdo popular no momento da apropriação da temática pela sua pintura, como é o caso do "Bandido da Luz Vermelha (...)"

<sup>2</sup>Em depoimento na ARTES: n°58, pág.30, Tozzi diz: "Eu via a coragem que o Lichtenstein tinha de pegar uma coisa banal, um detalhe de alguma coisa que se via todo dia, uma história em quadrinhos e colocar numa tela gigante e apresentar como pintura. Era algo que eu pensava e que gostaria de fazer e não tinha tanta coragem. Então essa influência existiu. Me ajudou até chegar em uma linguagem."

ressalta: "o que fiz foi transpor para a realidade brasileira essa influência".<sup>3</sup> Nelson Aguilar aprofunda esse aspecto ao avaliar, em texto da época, que a associação que acontece de imediato com a obra de Roy Lichtenstein desvia a atenção de um aprofundamento da questão, em termos de "paródia da paródia", elaborada por Tozzi, que, "servindo-se dos mesmos recursos do mestre americano e através do personagem do célebre transgressor [o Bandido da Luz Vermelha], mostrou até que ponto o colonialismo cultural brasileiro poderia ser desnudado."<sup>4</sup>

A analogia iconográfica com a Pop Art é reafirmada pelo uso de técnicas semelhantes, como reprodução das imagens através da projeção para garantir uma maior fidelidade ao original - numa derivação do processo usado por Lichtenstein (e também por Warhol, antes dele optar pelo silkscreen), como descreve Olney Kruse: "Artista Pop por convicção, ao invés de desenhar usa o episcópio, um aparelho onde coloca a imagem (sua ou apropriada) e depois de ampliá-la sobre a tela branca, trabalha diretamente em cima."<sup>5</sup>

A escolha da imagem passava por procedimentos similares aos da Pop Art, incluindo a "apropriação" da imagem, como fizeram Lichtenstein e Warhol, com levantamento fotográfico de imagens publicadas em jornais e uso de recursos gráficos para reforçar a comunicação visual. Tozzi seleciona, como momento de impacto

---

<sup>3</sup>KRUSE,Olney. Jornal da Tarde,16/2/80, "Claudio Tozzi, um retrato do Chico Buarque das artes visuais."

<sup>4</sup>AGUILAR, Nelson, "Claudio Tozzi", texto de 1975, transcrito em PECCININI,D.V.M., *Objeto...* pág. 221.

<sup>5</sup>KRUSE,O.,Jornal da Tarde,16/2/1980,"Claudio Tozzi, um retrato..."

proporcionado pelos artistas Pop, "em especial a sala a eles dedicada na Bienal de São Paulo de 1967", explicando que "sobretudo no que tange à presença dos quadrinhos (...) naquele momento houve uma identificação minha com a linguagem. O conteúdo expresso, porém, era diverso. (...) Não nego que num primeiro momento eu fiquei fascinado com as possibilidades daquela linguagem, e a utilizava em bruto, sem qualquer refinamento. Era tinta e massa, tudo chapado, violento. Mas era a linguagem que me permitia expressar o que eu queria."<sup>6</sup>

- Análise de *Até que Enfim*, de Claudio Tozzi.

Em *Até que Enfim* (Fig.75), 1967, 2,40 por 1,20 m., única obra que expôs na IX Bienal, Claudio Tozzi usou eucatex e tela, e tinta industrial (tinta em massa Wanda de base alquídica)<sup>7</sup>. À primeira vista perfaz um facsímile de um quadro de história em quadrinhos, mas apresenta variações formais que indicam uma intervenção estética acentuada. São três telas justapostas, uma acima da outra, de maneira a parecer somente uma: duas telas mostram a figura de uma mulher entre lençóis, com imagens invertidas, ligadas por um terceiro módulo com a frase que dá título à obra e reforça a mensagem contida nos balões. Embora as figuras tenham sido simplesmente invertidas, o deslocamento no espaço aparenta

---

<sup>6</sup> "Um espectro, a herança da comunicação e do impressionismo revitalizados em Tozzi", *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12/4/1978.

<sup>7</sup> Essa obra pertenceu a Rubens Paiva e foi danificada em Santos, SP, por uma enchente. Um dos módulos se encontra extraviado, mas Claudio Tozzi readquiriu *Até que Enfim* para seu acervo pessoal e reconstituiu a parte que faltava, restaurando a obra com tinta acrílica.

uma sequência temporal, criada também pelas expressões "dessa vez foi" e "até que enfim", pressupondo um antes e um depois.

A referência é sexual, à questão da virgindade feminina, tema que passava por altas discussões na época e que apesar da abordagem fria, com a figura da moça em desenho estandarizado, sem dúvida causou impacto pelo conteúdo de reportagem social implícito. O tema trata de um momento subjetivo irrepetível, mas o artista visa apenas o estereótipo da situação e usa a impessoalidade do desenho de história em quadrinhos, com redundância proposital, realçada pela repetição. A mensagem é colocada em termos de comunicação informativa e não de relato de experiência, como se observa, por exemplo, nos quadros das séries *A Zona* e *Jean Harlow* (ver Figs. 1 e 2), que Wesley Duke Lee apresentou na IX Bienal.

Os elementos formais, em vez de se concentrarem e tensionarem, como em Lichtenstein, multiplicam-se em simetrias quebradas e uso marcado de padrões gráficos. A cor aglutina a composição, com cores primárias em tons quentes.

Trabalhando sobre uma imagem já de segunda mão, Tozzi a reproduz novamente, dentro da mesma obra, numa menção direta ao processamento gráfico. A repetição da imagem passa por alterações. Em cima ela tem uma base em preto e branco com indicações de abstração, mas dando continuidade à linha que descreve o lençol. Em baixo essa continuidade é estabelecida na parte superior, com o fundo, em negativo, de estrelas e pontos de retícula. Essas alterações formam duas faixas que não se repetem e envolvem a frase-título, no módulo central. A propensão do artista à

geometria transparece no emprego de quadrados e retângulos, presentes de maneira óbvia ou dissimulada por todo o quadro. A própria inversão da figura feminina, mais do que dar movimento à obra, reforça essa geometrização. O uso do pontilhado e as áreas homogêneas de cor remetem à retícula e à aplicação de cor dos processos gráficos de reprodução, e afasta qualquer possibilidade de naturalismo, deixando num limbo de ambiguidade a intenção de reportagem social. A retícula é exageradamente ampliada em relação à fonte original, as histórias em quadrinhos.

O ponto de partida de Claudio Tozzi é a abertura que a Pop Art proporcionou, e daí ele coloca questionamentos referentes a conceitos tradicionais das artes plásticas, através, por exemplo, da escolha da temática, do enquadramento fora do convencional, remetendo à seriação das histórias em quadrinhos, e da aplicação da tinta, de acordo com a técnica do cartaz, com superfícies lisas, etc. Apesar da imagem figurativa ser forte, estando inclusive repetida, os elementos formais também atraem a atenção, com suas cores vivas, uso da retícula e através das próprias letras, que originalmente eram em relevo, iguais às de plástico afixadas em quadros de lanchonete.

Observe-se que ao longo da sua obra, Claudio Tozzi demonstrou profundo interesse pelo universo técnico da pintura, valendo-se da pesquisa gráfica, fotográfica e mecânica na sua manufatura artística, para atingir elevado nível técnico no desenvolvimento da linguagem visual. O artista utilizou desde a colagem e montagem à linguagem do objeto, além de materiais diversificados, como resinas, acrílico, liquitex, pigmentos, epóxi, duco, esmaltes

sintéticos aplicados com compressor, etc.

- MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA.

Maurício Nogueira Lima foi um dos primeiros artistas a assimilar a linguagem da arte concreta após a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, ligando-se por longo tempo ao concretismo. Em meados da década de 60 interessou-se fortemente pela Pop Art, tendo sido identificado por Mario Schenberg como "um dos iniciadores do movimento pop brasileiro".<sup>8</sup> Mas a influência formal externa passa por interpretações que refletiam os questionamentos culturais presentes na conjuntura brasileira. Por exemplo, ele utilizava sinalizações inseridas no cotidiano urbano, como os sinais de trânsito, para colocá-los em outro contexto, com conotação política. E manteve características pessoais, como notou Radha Abramo ao destacar que "a forma geométrica é uma constante em toda a sua obra, mesmo quando trabalhou com a Pop Art, nos anos 60, usando o desenho da figura como signo plástico."<sup>9</sup>

A partir de 1964 Maurício Nogueira Lima adota uma figuração de referencial eminentemente gráfico, com uso do alto contraste e de retículas, tendo por objetivo passar com grande impacto a mensagem de crítica à sociedade de consumo. Em 1965 apresenta na Galeria Mobilínea pinturas e colagens com essa orientação, trabalhando sobre imagens de semáforos, letreiros, recortes de revistas, fotos de Pelé e De Gaulle. Ele comenta que fazia uma "pintura

---

<sup>8</sup>SCHENBERG, M., "A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo, Correio da Manhã, 17/9/1967.

<sup>9</sup>ABRAMO, Radha. Istoé/Senhor, 7/2/1990.



Fig.76- *Pssiu!*, 1967, tinta sobre eucatex, 1 x 1m, de Mauricio Nogueira Lima.



Fig.77- *Blam! Goal!*, 1967, tinta sobre eucatex, de 1 x 1m, de Mauricio Nogueira Lima.

semântica": "a figura para mim não tem o mesmo sentido que tem para um artista expressionista. O desenho de um rosto ou outra coisa qualquer equivale a um *design*. A figura tem que ser conhecida: a bota do Batman, o *balloon*. A comunicação é a única coisa que importa, comunicação industrial, moderna. Minha arte é pragmática no sentido da comunicação. Antes eu era mais sintático. Hoje [em 1967] preocupa-me a semântica".<sup>10</sup>

A bota do Batman estava presente em *Pssiu!* (Fig.76), 1967, 1x1m, uma das obras apresentadas por Maurício Nogueira Lima na Bienal de 1967. Nela existe uma preocupação com as formas e as cores,<sup>11</sup> e a busca de ritmos, tanto na modulação da repetição de formas, quanto nos contrastes óticos causados pelas áreas em cores intensas e puras, sem meios tons. A composição formal visa mais o impacto visual do que efeitos formais, e tem por apoio a experiência comunicativa provocada pelo imediato reconhecimento dos signos plásticos. O tema torna-se então basicamente o movimento - ou mais precisamente, a ação fulminante do super-herói.

Outra obra, muito comentada na época e que depois da IX Bienal continuou participando de mostras internacionais, é *Blam! Goal* (Fig.77), 1967, de 1x1m., onde a imagem é construída por campos cromáticos com superfícies homogêneas, de onde marcas de pincelada

---

<sup>10</sup>MORAIS, F., "Como é a Vanguarda Paulista", GAM n°5, abril/1967.

<sup>11</sup>VIEIRA, J.G., na coluna Artes Plásticas, Folha de S. Paulo, 21/3/1965, interpreta a virada de Nogueira Lima do Concretismo para a figuração como uma humanização, mas ressalta que ele se vale "das lições propedêuticas da antiga disciplina trigonométrica de Ulm, para organizar as superfícies e os segmentos, mas por sobre toda essa base (...) distribui, asfixia e crava palavras, signos, logotipos e ícones, obtendo soluções reais e poéticas".

foram eliminadas. A subjetividade do artista desaparece, cedendo lugar à mistura da linguagem fotográfica (alto contraste) com a linguagem de história em quadrinhos (balão), na tentativa de ampliar a potência visual. Os elementos expressivos são os mais básicos, mas a abordagem anônima é anulada pelas letras e numerais com significado próprio: o número 10 informa que se trata do ídolo do futebol, Pelé, e a própria multidão do estádio é evocada pela explosão do grito. Mas também aqui a composição, que buscou reforços estéticos no clichê de página esportiva do jornal e na linguagem da história em quadrinhos, tenta, no fundo, traduzir um momento de emoção, aproximar-se da vida e do cotidiano. Por este motivo o jogador foi personalizado através da camisa 10 e recebe o impacto da vibração coletiva. A relação com a Pop Art é evidente no estilo "poster" e na reafirmação de aspectos iconológicos da contemporaneidade, tanto a nível social quanto estético.

Nos dois quadros, não há registro de impressões pessoais; a opção estética percorreu um caminho que passa pelos meios de comunicação, pelos processos mecânicos, pela produção em massa.

- SAMUEL SZPIEGEL.

O futebol também foi abordado por Samuel Szpiegel na IX Bienal. Em *Corinthians* (Fig.78), 1967, 1,60 por 2,20 m., a influência Pop é visível, mas há um esmero construtivo, com sutilezas na movimentação das formas. A utilização do logotipo do Corinthians como ícone, o uso de material subestético como os foguetes (reais) afixados, os números (2x0, 3x1) com um significado próprio imediatamente identificável, a imagem fotográfica dos jogadores

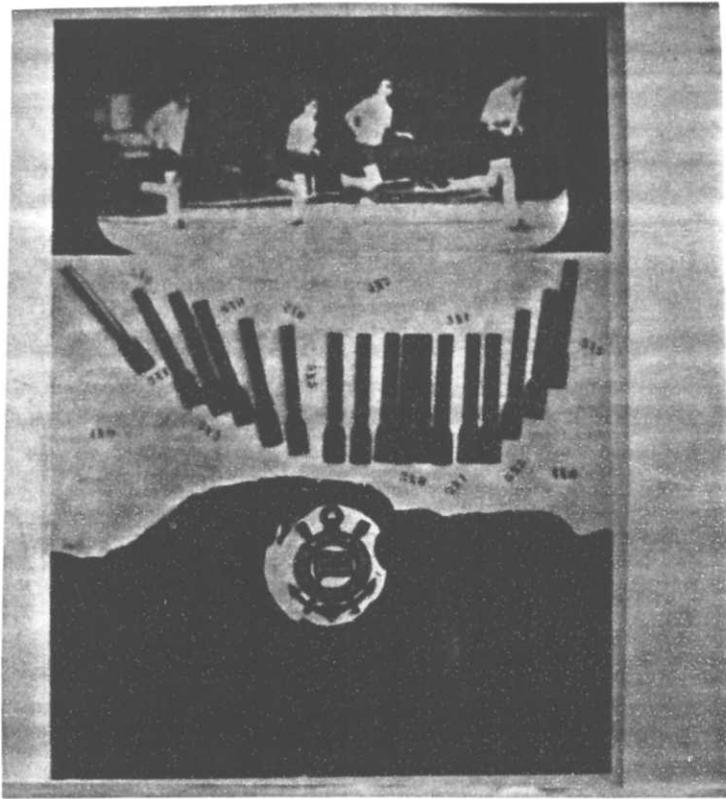


Fig.78- *Corinthians*, 1967, técnica mista sobre papel, 1,60 x 2,20m, de Samuel Szpiegel.

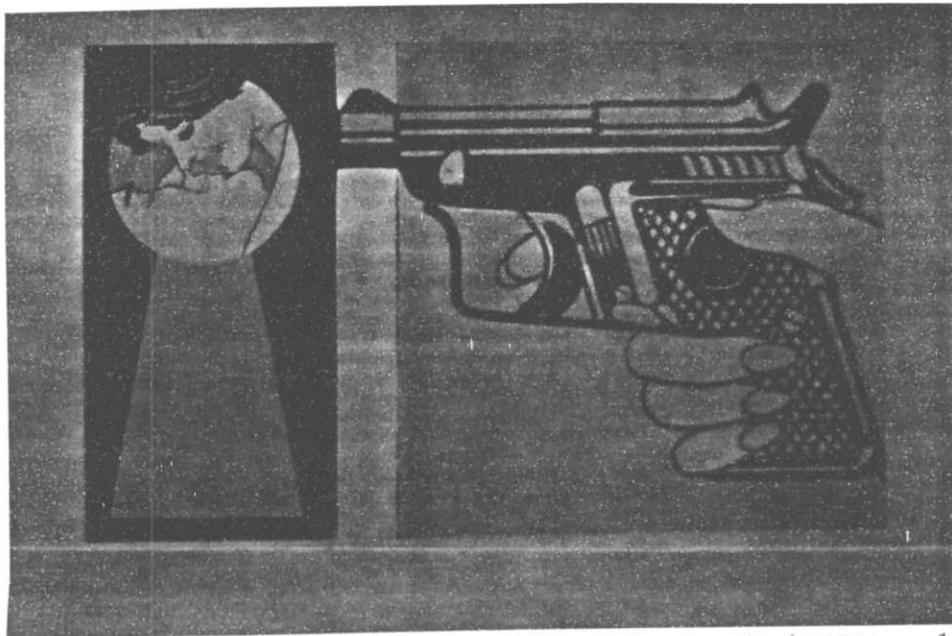


Fig.79- *E que tudo mais vá para o inferno*, 1967, pintura sobre madeira com mecanismo móvel, 1 x 1,50m, de Luiz Gonzaga.

entrando em campo, o próprio tema, advindo da comunicação de massa, demonstram uma identificação com questões propostas pela Pop Art. Szpiegel opta por técnicas mecanizadas, com a repetição, serialização e temática trivial que envolvem as questões e os signos da comunicação de massa. Mas o tema preserva a conotação social, além de conter referências a aspectos da cultura brasileira, do ponto de vista da expressão popular. Schenberg sugere que "Szpiegel é possivelmente o artista brasileiro com características mais afins à Pop Art americana, se bem que a temática dos seus trabalhos seja autenticamente paulistana e o seu tratamento muito pessoal e satisfatório. A sua afinidade com a Pop Art deriva de sua extraordinária capacidade de utilizar o cotidiano e as imagens mais vulgares para criar obras de arte significativas e altamente interessantes."<sup>12</sup>

Outras obras de Szpiegel na IX Bienal foram *Penalty* - mostrando Pelé caído no chão, a cabeça inclinada para trás com a boca aberta em um grito de dor, pintada em dois tons de azul (cobalto e turquesa) - *Loteria* e *Profissões*, onde um grupo de pessoas apresenta depoimentos sobre melhorias salariais obtidas após cursos profissionais por correspondência. Todos os quadros eram de 1967 e mediam 1,60 x 2,20m.

- LUIZ GONZAGA.

Luiz Gonzaga, pintor e escultor, usou uma música de Roberto Carlos que estava nas paradas de sucessos, para dar título a uma

---

<sup>12</sup>SCHENBERG, M., "Cinco Arquitetos Pintores", in *Pensando a Arte*.

das obras que apresentou na IX Bienal, *E que Tudo Mais Vá Para o Inferno* (Fig.79), 1967, 1 x 1,50m. Um mecanismo interliga duas telas, de maneira que quando um pedal é acionado o cano de um revólver se aproxima do casal visto pela fechadura. Os dois amantes abraçados giram, com o movimento do revólver. A interferência mecânica no suporte - tela - não chega, contudo, a configurar sua transformação em objeto. Luiz Gonzaga aplicou soluções formais da Pop Art, inspirando-se nas histórias em quadrinhos, utilizando o anonimato da imagem e da técnica para abordar uma temática de alta comoção, o crime passional, que literalmente se desenrola diante do espectador e inclusive é provocado mecanicamente por ele.

As imagens são ampliadas e centralizadas, com eliminação dos detalhes para reforçar a tensão psicológica. Há uma concentração de apelos visuais que intensificam a noção de perigo iminente: na fechadura a forma trapezoidal converge para o círculo, que é ligado ao cano do revólver. A textura da arma se torna ameaçadora. Mas a decisão do crime pertence, no final das contas, ao observador.

Em outra obra, uma pintura (Fig.74), Luiz Gonzaga apresenta um conta-gotas manipulado por uma mão feminina, espalhando o líquido sobre dois espermatozóides rodeados por uma substância azul e vermelha. O conta-gotas tem a função formal de ligar as duas partes da obra, sendo que a tela superior apresenta a mão com esmalte rosa sobre fundo vermelho, e a tela inferior o bico do conta-gotas aspergindo o seu conteúdo sobre os espermatozóides. O uso do desenho ao estilo das histórias em quadrinhos representa

uma tentativa de inovar na representação, e isso é confirmado pela inusitada divisão da obra em duas partes interligadas, numa variação do que Claudio Tozzi fez em *Até que Enfim...*

- MARCELO NITSCHÉ.

Segundo Fábio Magalhães, "o ponto de partida de sua obra nos anos 60 foi a preocupação de identificação com o real. A crítica ao sistema se dava através das próprias imagens do sistema. O "mata-mosca", o *Superman* são exemplos disso. Em outras obras como *Oh Oh Oh* e *Buum*, Nitsche está preocupado com o elemento surpresa e com a participação do público, como também com o impacto frente às referências do contexto cultural e suas identificações com situações reais que a obra provoca."<sup>13</sup>

Na IX Bienal, Marcelo Nitsche apresentou dez trabalhos, sendo cinco classificados como pinturas e cinco como esculturas, embora fossem todos executados em técnica mista, com uso de materiais diversos como madeira, folha de flandres, tecido, isopor, fibra de vidro, etc. Houve utilização de eletricidade em alguns.

*Buum* (Fig.80), 1967, 1,10 x 1,30m, apresentado na categoria de pintura, é uma peça tridimensional. Com estrutura formal simplificada, esta obra tem forte referencial nas histórias em quadrinhos, sendo organizada para obter o máximo impacto visual. O sinal de trânsito que indica ser permitido virar à esquerda ou seguir em frente passa por uma surpreendente mudança. A seta que indica a direção em frente segue realmente adiante, ultrapassa os

---

<sup>13</sup>MAGALHAES, F., "Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche", Revista Módulo, mai/jun.1981.

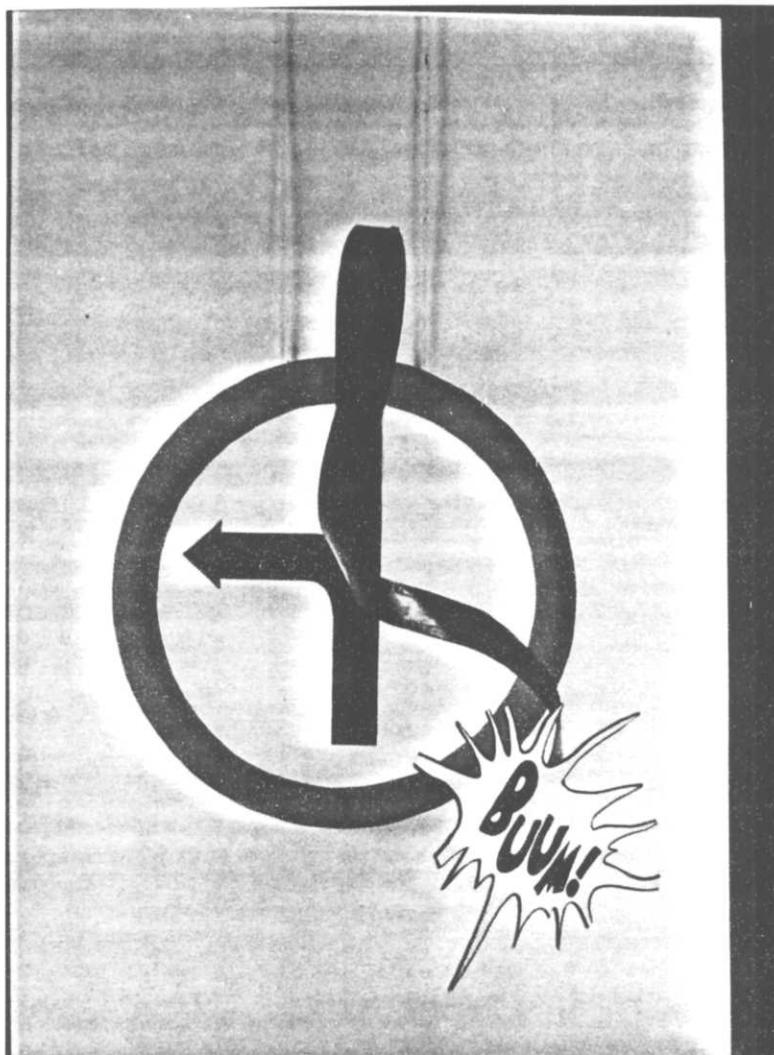


Fig.80- *Buum*, 1967, óleo, látex e chapa galvanizada sobre duratex e madeira. 1,09 x 81,5 x 0,61m. de Marcelo Nitsche.



Fig.81- *Bum-Bum*, 1967, técnica mista, 0,92 x 1,64m. de Marcelo Nitsche.

limites da placa e depois faz um retorno sobre si mesma; derrapa para a direita, tenta controlar a direção e voltar para os limites da placa, mas termina num fragoroso barulho, BUUM! representado na linguagem formal das histórias em quadrinhos. *Bum-Bum* (Fig. 81), 1967, 0,92 x 1.64m, é uma variação bem-humorada de *Buum*, numa sequência dupla de estrondos que o observador apreende de forma visual/sensorial: a linguagem pré-conhecida dos quadrinhos é levada a tridimensionalidade, as linhas bem definidas se transformam em arestas cortantes, as palavras em movimentação virtual irrompem da parede, mantendo o seu impacto mesmo depois da surpresa inicial.

Clarival do Prado Valladares, ao analisar a absorção da Pop Art pelos artistas brasileiros, enfocou Rubens Gerchman e Marcelo Nitsche, anotando que em ambos sentia "a sobrecarga da compressão urbana do Rio e de São Paulo. Tanto nos objetos que fazem uma denúncia imediata da condição opressiva (*Cidade de Amanhã*, *Caixa de Morar*, *Marmita*, *Mata-Mosca*, *Passarela*, etc) como naqueles outros que expressam apelos e fuga (*Banco de Namorar*, *Retrato de Lindonéia*, *Altar*, etc) - a natureza humana presente é a das duas metrópoles brasileiras".

O *Mata-moscas* (Fig.82), 1967, 70 x 232cm, em fibra de vidro e isopor, estava pendurado no teto do primeiro andar da Bienal e mostrava uma mão gigante segurando um mata-moscas. Marcelo Nitsche deu outro nome a esse trabalho: "Mata-Gente", explicando que era uma "ampliação do mata-moscas a uma escala que transforma a pessoa

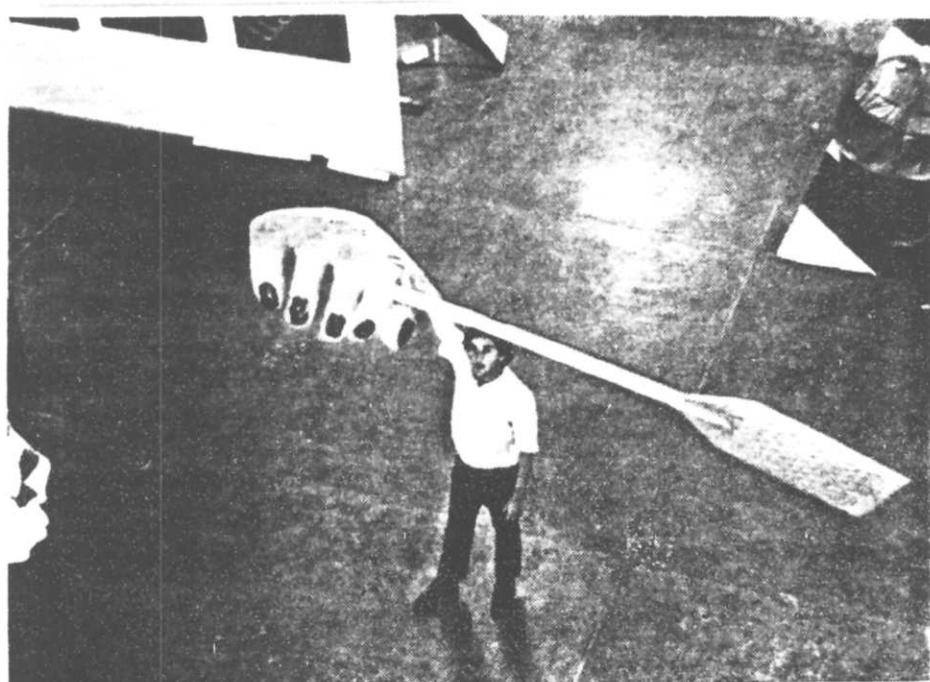


Fig.82- *O Mata-moscas*. 1967, fibra de vidro, isopor, etc. 0.70 x 2.32m. de Marcelo Nitsche.

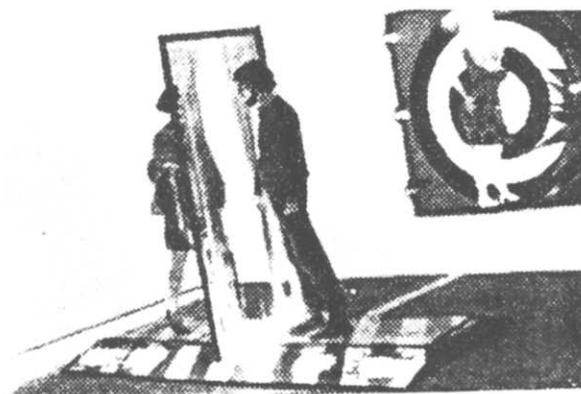


Fig.83- *Toc-Toc-Toc-Toc*. 1967, plástico, madeira, eletricidade, 2 x 3 x 1.25m. de Marcelo Nitsche.

humana em algo tão insignificante quanto um inseto".<sup>14</sup> *Superman*, 1966, 2,70 x 2,04m era uma montagem, fundindo a realidade do trânsito urbano com a ficção dos super-heróis: numa grande placa o aviso "Sujeito a guincho. RESERVADO." era assinado por Superman, no mesmo logotipo da revista em quadrinhos.

Mário Schenberg considerava Marcelo Nitsche "uma das figuras mais promissoras da jovem arte brasileira, (...) talvez o mais Pop dos artistas brasileiros. Mas o seu estilo Pop não é de maneira alguma mera repetição de tendências Pop de outros países: nasce de uma vivência autêntica e profunda do ambiente da metrópole paulista, especialmente do que a caracteriza como grande centro industrial brasileiro." Schenberg estabelece diferenças entre Nitsche e outros artistas com aderência à vertente Pop: "Repugna-lhe uma certa boniteza dos cartazes de publicidade, tão frequentemente encontrada até nos bons artistas pop brasileiros. Sabe ver estruturas plásticas extremamente informais ou mesmo fluidas, que escapam aos nossos artistas pop que sofreram a influência do concretismo. Nos seus objetos as estruturas aparecem sempre como produtos da vida social, nunca como elaborações plásticas voluntariamente procuradas."<sup>15</sup>

*Toc-Toc-Toc-Toc* (Fig.83), 1967, 2 x 3 x 1,25m, é uma estrutura colocada sobre o chão, como uma passarela iluminada, com desenhos ao estilo de *Bum*, mas usando a palavra "Toc". Para percorrer essa passarela o observador tem de atravessar uma cortina de tiras de

---

<sup>14</sup>"Aprenda a chamar pelo nome certo as coisas desta Bienal". *Jornal da Tarde*, 30/9/1967.

<sup>15</sup>SCHENBERG, M., "Marcelo Nitsche" in *Pensando a Arte*.

plástico. A intenção do artista é proporcionar sensações visuais/auditivas que acompanhem o movimento da pessoa caminhando.

## Conclusão

O surgimento da Pop Art no início dos anos 60 responde ao desenvolvimento e popularização de tecnologias ligadas às imagens e à sua reprodução, como o cinema, a fotografia e a impressão gráfica em geral, ocorridas nas décadas anteriores e que influenciaram nos conceitos de arte e cultura.

Ao apontar para uma mudança na sensibilidade estética e nos métodos de elaboração e conceituação da obra de arte, a Pop Art abre espaço para a utilização de suportes inéditos e de material marginal à arte tradicional. Cria uma empatia com o público sem se valer de manifestações emocionais, partindo da superposição de referências aos contextos da vida e da arte.

A Pop Art representou uma atitude de rebeldia diante das convenções artísticas e devido a fatores como a diversidade de estilo e o comportamento antiprogramático dos artistas, manteve sua coerência, já que essa atitude não derivou na codificação de novas convenções. Ao contrário, moveu-se com flexibilidade para assimilar todo o potencial oferecido pela imageria da cultura de massa, mantendo-se atenta à renovação da linguagem e dos processos expressivos.

Essa reciclagem que operou, ao se adaptar à sensibilidade contemporânea, teve sequência no desenvolvimento posterior da arte, mais notadamente no final dos anos 80, quando podemos

observar reflexos em artistas como Jeff Koons e Barbara Kruger, ou mesmo Kenny Scharf e David Salle.

Na IX Bienal a Pop Art irradiou sua presença a partir da representação dos Estados Unidos. No setor nacional, foi o meio de expressão preferido pela geração emergente, preocupada basicamente com o binômio comunicação e participação. Após as Bienais de 1959 e 1961, que tinham decididamente consagrado a abstração informal, direcionando a produção artística nacional nessa direção, a súbita volta à figura deflagrada pela Pop Art provocou nos brasileiros um fascínio pela imediatividade, pelo impacto nos sentidos e pela exteriorização da percepção, que até extrapolou os limites da proposta Pop. Mas havia aqui uma forte tendência para o posicionamento em relação ao contexto político-social e os trabalhos dos brasileiros não deixavam de refletir a preferência pela expressão da sensibilidade e das experiências pessoais. Por exemplo, muitos brasileiros se interessaram pelo referencial das histórias em quadrinhos, mas abusaram do seu potencial narrativo e do apelo que exerciam sobre o público. Assim, com relação a boa parte dos trabalhos que eram identificados naquele momento como Pop Art, fica claro, posteriormente, que a aproximação se deu somente em termos iconográficos - ou, mais especificamente, de sinalização de estilo e de vocabulário. Em geral os brasileiros foram indiferentes ao aspecto emblemático, característico das obras do "Pop Clássico" norte-americano.

A Pop Art brasileira é "hot", como observou Frederico Moraes, e não consegue ficar emocionalmente distante do tema. Nossos

artistas utilizam-se do estilo Pop, com sua simplificação gráfica, mas envolvem a figura com uma atmosfera de angústia, expectativa, isolamento, desejo, crítica. Dessa forma, o que seria um tipo ou um protótipo, acaba sendo individualizado, como a *Lindonéia* de Rubens Gerchman, em completa oposição a, por exemplo, os *Grandes Nus Americanos* de Wesselmann, com suas mulheres sem rosto, reduzidas a boca e sexo.

A Pop Art exerceu atração também devido à sua grande repercussão, dentro do processo interno brasileiro em que se ativou a internacionalização da arte sob o influxo das Bienais e da participação de artistas brasileiros em importantes exposições no exterior. O desejo de contemporaneidade foi especialmente evidente no ano de 1967, quase como o fechamento de um ciclo, na virada para a arte conceitual, sendo talvez o último alento de manifestação descontraída e juvenil antes do colapso da liberdade de expressão que golpeou a cultura brasileira e levou tantos artistas ao exílio e ao retraimento. Hoje, à distância, verificamos que o processo desenvolvido pela geração que conviveu com a percepção e a atitude Pop contribuiu para a sedimentação de uma visão crítica, de integração à realidade social, e nutriu a cultura brasileira com vivências transformadoras.

#### 4. CRONOLOGIA, LISTA DE ILUSTRAÇÕES E BIBLIOGRAFIA

---

##### CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS EVENTOS RELACIONADOS AO TEMA EM ESTUDO

##### 1958

- Janeiro: Primeira individual de Jasper Johns (alvos e a bandeira americana), na Castelli Gallery, NY, recém inaugurada.

- Março: Primeira individual de Robert Rauschenberg na Castelli Gallery, NY.

##### 1959

- Jim Dine, Claes Oldenburg e Tom Wesselman expõem na Judson Gallery, NY. Neste mesmo ano, Dine, Oldenburg e George Segal participam de coletiva na Reuben Gallery, onde Dine e Oldenburg já tinham realizado Happenings.

##### 1960

- Lançamento da monografia de Robert Label sobre Marcel Duchamp.

- 30.Janeiro a 17.Março: "Ray Gun Show", mostras complementares de Claes Oldenburg e Jim Dine na Judson Gallery, NY. Todas as fases da montagem da exposição, que evocava uma rua de cidade grande (*The Street*, de Oldenburg) abrangendo também o tema da casa (*The House*, de Dine) foram abertas ao público.

- Maio: Oldenburg continua a explorar a temática urbana, desta vez em uma mostra individual, na Reuben Gallery, com a exposição-Happening "The Street", apresentando uma enorme variedade de peças monocromáticas, grosseiramente modeladas ao estilo Dubuffet e caoticamente dispostas.

- "New Forms, New Media", na Martha Jackson Gallery, apresenta *collages* e construções tridimensionais com material descartado (*assemblages*). A capa do catálogo da exposição e o manifesto foram desenhados por Oldenburg.

##### 1961

- Abril: Andy Warhol expõe suas primeiras obras Pop na vitrine da loja Bonwitt Teller, NY. Johns, Rauschenberg e Rosenquist tinham decorado essa vitrine anteriormente.

- Maio, Paris: Exposição "Les Nouveaux Réalistes - À 40° au dessus de Dada", na Galerie J, com texto do catálogo de Pierre Restany.

- 2.Outubro/12.Novembro: "The Art of Assemblage", no MoMA, NY, com 42 participantes, reunindo "junk culture", *environments*, Nouveaux Réalistes e artistas que naquele momento eram associados ao desenvolvimento da Pop Art, como Johns, Rauschenberg, Edward Kienholz, Marisol, George Brecht. Foram expostas também obras de Duchamp, Dubuffet, Arp, Man Ray, Picasso, Schwitters, Cornell, Max Ernst e outros.

- Dezembro, NY: Individuais de Claes Oldenburg - "The Store" (apresentada em maio daquele ano na Martha Jackson Gallery e depois no ateliê do artista) - e de Jim Dine (em Janeiro de 1962) anunciam a Pop Art. Oldenburg trabalha nos limites entre pintura, escultura e cenografia, acrescentando ainda teatro experimental e textos literários.

Em 1º de Dezembro, Oldenburg inaugura "The Store", apresentando Happenings simultâneos, em seu ateliê na East 2nd Street, ao sul de Manhattan, atraindo muita atenção. Lá estavam à venda cerca de 85 itens representando objetos de consumo, de roupas a comidas, modelados em gesso, *papier-mâché* ou em tecido estofado, cobertos por pinceladas gestuais em cores vivas e brilhantes, que lembravam os anúncios de revista. Oldenburg trabalhou no tema "The Store" de 1961 a 1963, tendo apresentado uma segunda versão em setembro e outubro de 1962, na Green Gallery. Em 1964 apresentou uma réplica francesa em Paris.

## 1962

- Neste ano foi criada a Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio. No final do ano anterior a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo tinha iniciado a reorganização do currículo para valorizar o *design* e a comunicação visual.

- Janeiro: Primeira mostra das pinturas gigantes de Rosenquist, baseadas em cartazes de rua, na Green Gallery, NY, que trabalhava com arte de vanguarda. Antes da inauguração todos os quadros já estavam vendidos.

- Fevereiro: Roy Lichtenstein expõe quadros com ampliações de histórias em quadrinhos e de anúncios na Castelli Gallery. Todos foram vendidos, a preços entre US\$400 e 1.200. São essas primeiras pinturas de Lichtenstein e Rosenquist que praticamente definiram a linguagem Pop, com sua iconografia retirada dos *mass media*. Segundo Attilio Codognato (em *PopArt: Evoluzione di una Generazione*) falou-se na época que Castelli tinha convencido Bellamy, da Green Gallery, a fazer coincidir a mostra de Rosenquist com a de Lichtenstein para dar a impressão de um grande movimento emergente.

- 17.Abril/5.Maio: Na galeria Allan Stone, NY, Wayne Thiebaud quadros apresentando alimentos tipicamente americanos: hot dogs, sorvetes, doces de confeitaria, etc, dispostos em fileiras, como se estivessem na vitrine.

- 8.Maio/2.Junho: George Segal, expõe na Green Gallery, NY, além de desenhos e pinturas, esculturas que anunciavam o desenvolvimento

posterior do artista, como "Woman in a Restaurant Booth", com uma figura de mulher em gesso branco sentada numa cadeira, diante de uma mesa, sendo estes objetos reais, comuns, e não recriações.

- Maio e Junho: As revistas Time e Life apresentam com destaque o movimento emergente, ainda sem nome, representado por Rosenquist, Thiebaud, Segal e Lichtenstein, na Life, e por Thiebaud, Lichtenstein, Warhol e Rosenquist na Time.

- Julho: Andy Warhol expõe na Ferus Gallery, Los Angeles, 32 quadros com latas de sopa Campbell's, levando a Pop Art à Califórnia, onde ela desenvolveria um estilo próprio, diferente do de Nova York.

- 18. Setembro/13. Outubro: Claes Oldenburg apresenta "soft sculptures", objetos em tecido e vinil, na Green Gallery, causando grande impacto com suas comidas gigantescas: "Floor Cake", com cerca de 1,50 por 2 metros, "Floor Burger", "Floor Cone". O aspecto de "feito à mão" de suas obras anteriores foi substituído por uma apresentação mais anônima.

- Setembro: "The New Painting of Common Objects", Pasadena Art Museum, Califórnia. A menos de um ano do seu aparecimento, ainda sem denominação definitiva, a Pop Art foi exposta em um museu. Foram apresentados trabalhos de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Wayne Thiebaud e dos californianos Joe Goode, Ed Ruscha e Phil Hefferton.

- 16. Outubro/ 3. Novembro: Robert Indiana expõe os quadros "Eat and Die" na Stable Gallery, NY.

- 31. Outubro/ 1. Dezembro: "The New Realists" apresenta 54 obras de 29 artistas na Sidney Janis Gallery, NY, com grande público na vernissage. Essa exposição consagrou a tendência emergente, que seria denominada Pop. Participaram doze americanos: Jim Dine, Peter Agostini, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Robert Moskowitz, Harold Stevenson, James Rosenquist, Andy Warhol, George Segal, Claes Oldenburg, Wayne Thiebaud e Tom Wesselmann. Foram expostos trabalhos de sete franceses Nouveaux Réalistes (Arman, Christo, Hains, Klein, Raysse, Spoerri e Tinguely), de três ingleses (Peter Blake, John Latham e Peter Phillips), cinco italianos (Baj, Baruchello, Tano Festa, Rothko e Schifano) e dois suecos, Fåhlstrom e Ultvedt.

- 14. Novembro: Inauguração em Paris da Galerie Sonnabend, que se tornou o principal centro difusor da arte americana e da Pop Art na Europa. Essa primeira exposição mostrou trabalhos de Jasper Johns.

- 13. Dezembro: A mesa redonda "A Symposium on Pop Art" consagra o nome Pop Art para o movimento, reunindo no MoMA, durante a exposição "Recent Painting in the USA: The Figure", os críticos H. Kramer e Dore Ashton, o poeta Stanley Kunitz, o historiador de arte Leo Steinberg e Harry Geldzahler, curador de pintura e escultura norte-americana do Metropolitan Museum of Art. O MoMA já tinha adquirido obras de Warhol, Oldenburg, Wesselmann, Thiebaud e Indiana.

- 6-24.Novembro: Andy Warhol apresenta, na Stable Gallery, NY, quadros com latas de sopa Campbell's, garrafas de Coca-Cola, retratos de Marilyn Monroe (que tinha morrido em agosto) Elvis Presley, Troy Donahue e as séries *Do-It-Yourself* e *By-the-Numbers*. Todos os retratos já empregam a técnica do silkscreen.

- 13.Novembro / 1.Dezembro: Tom Wesselmann mostra a série "Great American Nudes" na Green Gallery.

## 1963

- Criação do Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo.

- Oldenburg muda-se para Los Angeles, onde durante oito meses trabalha em "The House", planejando e supervisionando a construção de quarto, banheiro e cozinha, em preto e branco, enfatizando forma e volume. O principal trabalho dessa fase é *Bedroom* (1963), apresentado na IX Bienal Internacional de São Paulo.

- "The Popular Image", Institute of Contemporary Art, Londres.

- 14.Março/22.Junho: "Six Painters and the Object", organizada por Lawrence Alloway no Guggenheim Museum, NY, com Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Jasper Johns, Rauschenberg e Jim Dine. Posteriormente essa exposição foi apresentada em Los Angeles.

- "Mixed Media and Pop Art", no Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY.

- "Popular Image Exhibition", Washington Gallery of Modern Art, Washington.

- "Pop Art USA", Oakland Art Museum, California.

- "Amerikansk Pop-Konst", Moderna Museet, Estocolmo.

- Outubro: Warhol na Ferus Gallery, Los Angeles, Califórnia, expõe retratos de *Liz* e *Elvis*. Na mesma ocasião, houve uma retrospectiva de Marcel Duchamp no Pasadena Art Museum, à cuja abertura Warhol compareceu.

- 24.Outubro: Happening promovido por Wesley Duke Lee, no João Sebastião Bar, em São Paulo. Seus desenhos da série "Ligas e Cintas" tinham sido recusados em galerias, sob a alegação de serem obscenos, e o artista resolveu expô-los no escuro do bar, onde os frequentadores poderiam observá-los usando lanternas. Além disso Wesley Duke Lee filmou uma mulher com vestuário inusitado andando pelo centro de São Paulo, documentando as reações dos transeuntes. O filme foi projetado no João Sebastião Bar, com a presença da mulher, que fez um *strip tease*. Foi divulgado um manifesto contra os críticos de arte. Houve intervenção da polícia.

## 1964

- Janeiro: Oldenburg apresenta *Bedroom* na Sidney Janis Gallery.

- Warhol apresenta a série *Disasters* na Galeria Sonnabend, Paris.
- A 32ª. Bienal de Veneza premia Robert Rauschenberg e sua obra *Buffalo II* (apresentada três anos depois na IX Bienal de São Paulo) e isso é entendido como uma consagração da Pop Art - que fazia naquele momento seu primeiro aparecimento oficial na Itália - e também dos Estados Unidos como novo centro da arte contemporânea.
- "Amerikanste Pop Kunst", a mesma exposição apresentada no ano anterior em Estocolmo viaja para Amsterdam, sendo apresentada no Stedelijk Museum.
- "Nieuwe Realisten", Gemeentemuseum, Haia.
- "Neue Realisten Pop Art", Akademie der Kunst, Berlim.
- "Pop, etc.", Museum der 20. Jahrhundertes, Viena.
- Julho, Paris: "Mythologies Quotidiennes", no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Exposição "Nova Figuração da Escola de Paris", na Galeria Relevo, Rio.
- Novembro: Andy Warhol faz sua primeira exposição na Leo Castelli Gallery.
- Dezembro: Waldemar Cordeiro apresenta os *Popcretos* na Galeria Atrium, SP.

## 1965

- Warhol vai a Paris para sua exposição na Galeria Sonnabend, na qual apresentou quase 400 quadros da série "Flowers", em tamanhos variando de 10x10cm a mais de 2x4m, sempre com a mesma imagem, mas em combinações de cores diferentes. Obteve grande sucesso na mídia.
- 12. Agosto / 12. Setembro: A mostra "Opinião 65", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, organizada pela marchande e crítica Ceres Franco e pelo marchand Jean Boghici (da Galeria Relevo), reuniu treze artistas europeus da Escola de Paris (Nova Figuração e Figuração Narrativa) e os artistas brasileiros José Roberto Aguilar, Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Angelo de Aquino, Waldemar Cordeiro, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Hélio Oiticica (que apresenta o *Farangolé*, antecipando o Tropicalismo), Adriano D'Aquino, Rubens Gerchman, Ivan Freitas, Ivan Serpa, Flávio Império, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini e Wesley Duke Lee.
- James Rosenquist expõe o *F-111* (apresentado na IX Bienal de São Paulo), cobrindo todas as paredes de uma sala da Leo Castelli Gallery. O preço que o colecionador de Pop Art, Robert Scull, disse ter pago - US\$60.000 - era tão alto na época que saiu na capa do New York Times.
- Setembro: Antonio Dias e Roberto Magalhães são premiados na IV

Bienal de Paris.

- 16. Setembro: Nelson Leirner e Geraldo de Barros inauguram exposição na Galeria Atrium, SP, com quadros, objetos e colagens.
- Outubro, Paris: "La Figuration Narrative dans L'Art Contemporain", na Galerie Europe e Galerie Creuze, organizada por Gérald Gassiot-Talabot, com participação de Rubens Gerchman e Antonio Dias.
- Dezembro: "Propostas 65" - exposição organizada por Waldemar Cordeiro, com debates sobre o tema "Aspectos do Realismo no Brasil" realizados na Fundação Armando Álvares Penteado, SP. Algumas obras expostas em "Opinião 65" foram exibidas nesta mostra, que incluía Antonio Dias, Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Sérgio Ferro, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Wesley Duke Lee. Além de artistas ligados às "novas figurações" participavam artistas abstratos, primitivos, concretistas.

## 1966

- Março: Exposição de Pinturas de Vanguarda, no MAM do Rio de Janeiro.
- Abril: Warhol ocupa duas salas da galeria Castelli, NY. Uma é coberta com papel de parede estampado com uma cabeça de vaca. A outra sala tem apenas balões prateados, em forma de travesseiros (*Silver Clouds*).
- Abril: Exposição "Super Mercado 66", com 90 pintores, na Galeria Relevô, Rio. Os artistas que inaugurariam a Galeria G-4 (ver a seguir) já estavam reunidos nesta exposição.
- 27. Abril: Na Galeria G-4 de Copacabana, Rio, os artistas Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara apresentam a coletiva "PARE", inaugurando a galeria com um Happening de grande repercussão.
- 3. Junho: Fundação do Grupo Rex, formado pelos auto-declarados "marginais da arte" Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee, e mais Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. Posteriormente, na exposição de 21. Outubro, Olivier Perroy e Roland Cabot aderiram ao grupo. Inauguração da Rex Gallery & Sons, em São Paulo, que funcionava em regime de cooperativa, com lançamento do jornal *Rex Time* (lê-se "time", mesmo).
- 10-28. Junho: Expõem na Aliança Francesa, SP, os artistas Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Flávio Império, Szipiel, Réa, Vera Ilce e Ubirajara.
- 21. Julho/Agosto: "Vanguarda Brasileira", na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, evento organizado por Frederico Moraes, com Happening, debates e exposição de obras de Rubens Gerchman, Antonio Dias, Roberto Magalhães, Maria do Carmo Secco e outros.

-Agosto/Setembro: Exposição "Opinião 66" no MAM do Rio de Janeiro, novamente organizada por Ceres Franco.

- 18.Agosto: Happening na Galeria Atrium, SP, na coletiva "Oito Artistas", com participação de Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Teresa Nazar, Nicolas Vlavianos, Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica e Maria Helena Chartuni.

- 16.Setembro: Exposição "Flash Back" na Galeria Rex, SP, situando as origens dos artistas do grupo. *Rex Time* n°2.

- 21.Outubro: Exposição "Descoberta da América" na Galeria Rex, SP, com exibição de documentários sobre os trabalhos de Jim Dine, Lichtenstein, Warhol, Barnett Newman, Frank Stella e Larry Poons. *Rex Time* n°3.

- Novembro:A 1a.Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador,Ba, confirma a descentralização da atividade artística.

- Dezembro:Exposição "Propostas 66", com debates sobre aspectos da vanguarda brasileira, realizados na Biblioteca Pública de São Paulo.

- O XV Salão de Arte Moderna, no Rio, premia Antonio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman.

- Dezembro: surge a revista GAM (Galeria de Arte Moderna), publicada no Rio de Janeiro.

## 1967

- 10.Março: Exposição "O Ato da Criação", do Grupo Rex, em homenagem a Marcel Duchamp, na Galeria Rex, SP. *Rex Time* n°4.

- Abril. Paris: "Bande Dessinée et Figuration Narrative", Musée des Arts Décoratifs.

- 6-30.Abril: A exposição "Nova Objetividade Brasileira", no MAM do Rio de Janeiro, mostra um panorama da vanguarda brasileira, com cerca de quarenta artistas compromissados com a contemporaneidade, sendo na maioria ligados às novas figurações. Hélio Oiticica apresenta *Tropicália* (ambiente). Participaram, entre outros, Pedro Escosteguy, Sami Mattar, Nelson Leirner, Avatar Moraes, Gastão Manuel Henrique, Maria do Carmo Secco, Flávio Império, Samuel Szpiegel, Mona Gorowitz, Sérgio Ferro, Roberto Magalhães, Hans Hadenschild, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Thereza Simões, Antonio Dias, Maria Helena Chartuni, Marcelo Nitsche, Vera Ilce, Luiz Gonzaga, Carlos Zilio, Solange Escosteguy, Raimundo Collares, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Ivan Serpa, Geraldo de Barros, Glauco Rodrigues, Maurício Nogueira Lima.

- 2.Maio: Mostra de Caixas (*Box Form*) na Petite Galerie,Rio, apresentando as 50 obras selecionadas, em concurso nacional, por Franco Terranova, P.M.Bardi, José Geraldo Vieira, Jayme Mauricio e Abraham Palatnik.A tendência Pop predominou entre os concorrentes.

- 25.Maio: "Rex Kaput" - "Exposição Não-Exposição", na Rex

Gallery: um Happening que durou oito minutos, o tempo de uma multidão invadir a galeria e carregar as obras que tinham sido oferecidas, grátis, através de jornais de grande circulação, a quem conseguisse arrancá-las das paredes ou do chão, onde estavam cimentadas ou chumbadas. Última edição do *Rex Time* (nº5).

- Maio e Junho: IX Bienal de Tóquio. Nelson Leirner recebeu o prêmio "Mainichi Shimbun". Participaram também os brasileiros Rubens Gerchman, Maurício Nogueira Lima e Hélio Oiticica.

- 28/Maio: Nelson Leirner inaugura na Galeria Seta a exposição "Da produção em massa de uma pintura", com quadros a preço de custo.

- O Pasadena Art Museum organiza a primeira retrospectiva de Lichtenstein.

- 20.Setembro/19.Outubro: Primeira Exposição "Jovem Arte Contemporânea", no Museu de Arte Contemporânea-USP, São Paulo.

- 22.Setembro/ 8.Janeiro.1968: IX Bienal Internacional de São Paulo, com enorme sucesso de público, tendo na Pop Art norte-americana e na confusa mas vibrante sala brasileira os seus principais pontos de atração. "Environment U.S.A.:1957-1967 / Meio-Natural U.S.A.:1957-1967", é a mostra da representação norte-americana, focalizando especialmente a Pop Art, no pavilhão mais bem montado e mais elogiado da Bienal. Além de uma retrospectiva de Edward Hopper (1882-1967 - faleceu alguns meses após sua escolha para integrar a representação americana), foram apresentadas obras de Allan D'Arcangelo, Llyn Foulkes, James Gill, Sante Graziani, Paul Harris, Robert Indiana, Jasper Johns, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Richard Lindner, Malcolm Morley, Lowell Nesbitt, Claes Oldenburg, Joe Raffaele, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Edward Ruscha, George Segal, Wayne Thiebaud, Andy Warhol e Tom Wesselmann.

-Dezembro.1967/Fevereiro.1968: IV Salão de Brasília, no qual Nelson Leirner apresenta um porco empalhado e depois questiona publicamente, através dos jornais, a decisão do júri de premiá-lo.

- 30.Setembro/5.Novembro, no Museu de Arte Moderna de Paris, a IV Bienal de Paris. Participam Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Regina Vater, Avatar Moraes, Manoel Henrique, Francisco Liberato de Matos, Maria Bonomi, Ferreira Lima, Ana Bella Geiger, Paulo Casé, André Lopes, Antonio Carlos Fontoura e Reginaldo Carvalho.

## 1969

- 9.Julho/3.Setembro, Londres. A mostra "Pop Art Redefined", na Hayward Gallery, com obras selecionadas por John Russell e Suzi Gablik já tem um clima de retrospectiva.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.1 - *Jean Harlow*, 1967, desenho em pastel, 70 x 50cm, de Wesley Duke Lee. Fonte: Catálogo Retrospectiva Wesley Duke Lee, MASP.

Fig.2 - *A Zona: Ficou Limpo*, 1967, 1 x 1m, de Wesley Duke Lee. Fonte: Revista Artes. Suplemento Bienal 67.

Fig.3 - *Dórémi fasollásidórémi fásollá...*, 1967, 1,20 x 3,50m, de Nelson Leirner. Fonte: Revista Galeria N° 11.

Fig.4 - Entrada da sala dos Estados Unidos na IX Bienal de São Paulo, em 1967. Fonte: GAM N°9/10.

Fig.5- *Barge*, 1962, óleo sobre tela, 2,03 x 9,88m, de Robert Rauschenberg. Foto dividida em duas partes: acima o lado direito e embaixo o lado esquerdo da obra. Fonte: Art in America, abril/1992.

Fig.6- *Buffalo II*, 1964, óleo sobre tela com silkscreen, 2,43 x 1,83m, de Robert Rauschenberg. Fonte: Art of the 20th. Century, S.Hunter e J.Jacobus.

Fig.7 - *Map*, 1962, encáustica e colagem sobre tela, 1,52 x 2,36m, de Jasper Johns. Fonte: Made in USA, Sidra Stich.

Fig.8 - *Double White Map*, 1965, encáustica e colagem sobre tela, 2,28 x 1,78m, de J.Johns. Fonte: Catálogo São Paulo 9-EUA/IX Bienal.

Fig.9 - *Three Flags*, 1958, encáustica sobre telas, 77 x 115 cm, de Jasper Johns. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA / IX Bienal.

Fig.10- Detalhe da sala dos EUA na IX Bienal. À esq. *Jackie*, 1964, acrílico e tinta de silkscreen sobre tela, 16 painéis de 51 x 40cm, de Andy Warhol. À dir. *USA 666*, 1966, óleo sobre tela, 2,59 x 2,59m, de Robert Indiana. Fonte: GAM N°9/10.

Fig.11- Módulos de *Jackie* em duas tonalidades de azul. Fonte: Andy Warhol, K. Honnef.

Fig.12- *Orange Disaster n°5*, 1963, esmalte sobre tela, 2,69x 2,08m, de Andy Warhol. Fonte: Andy Warhol, a Retrospective, K. McShine.

Fig.13- *Saturday Disaster*, 1964, óleo silkado sobre tela, 3m x 2,07m, de Andy Warhol. Fonte: Andy Warhol, a Retrospective, K. McShine.

Fig.14- *OK Hot Shot*, 1963, óleo e magna sobre tela, 2,03 x 1,72m, de Roy Lichtenstein. Fonte: La Peinture Américaine, B. Rose e J.D. Prown.

Fig.15- *Girl*, 1965, óleo e magna sobre tela, 1,22 x 1,22m, de Roy Lichtenstein. Fonte: Nuove Forme della Pittura, U. Kultermann.

Fig.16- *Modern Painting with Green Segment*, 1967, óleo e magna sobre tela, 1,72 x 1,72m, de Roy Lichtenstein. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

Fig.17- *Great American Nude # 53*, 1964, colagem e pintura em liquitex, 3,05 x 2,44m, com duas seções de 3,05 x 1,22m, de Tom Wesselmann. Fonte: Manchete, 7/10/1967.

Fig.18- *Nu Vermelho*, 1935, de Henri Matisse. Fonte: A Arte de Matisse, D. Mannering. Obra não apresentada na IX Bienal de S.P.

Fig.19- *Interior n°4*, 1964, assemblage com lâmpadas fluorescentes e relógio em funcionamento, 1,67 x 1,37m x 23cm de profundidade. Tom Wesselmann. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

Fig.20 - *Bedroom*, 1963, instalação para um quarto de 5,20 x 6,40 x 3m de altura. Claes Oldenburg. Fonte: Art Contemporain, Udo Kultermann.

Fig.21 - *F-111*, 1965, óleo sobre tela e alumínio, de 3m x 26m (na foto, em seções separadas devido ao tamanho da obra), de James Rosenquist. *F-111* foi reduzida pelo artista para ser apresentada na IX Bienal. Fonte: L'Arte Moderna, G.C.Argan.

Fig.22 - Detalhe de *F-111*. Fonte: Pop Art, a Continuing History, M. Livingstone.

Fig.23- *The Gas Station*, 1963, gesso e materiais diversos, 3x3x6m, de George Segal. Fonte: NY Painting and Sculpture, H. Geldzahler.

Fig.24- *The Gas Station*, de George Segal, lado esquerdo. Fonte: George Segal, V. der Marck.

Fig.25- *The Gas Station*, de George Segal, lado direito. Fonte: George Segal, V. der Marck.

Fig.26- *Girl Sitting on a Bed*, 1963, gesso e materiais diversos. tamanho natural, de George Segal. Fonte: Art of our Time, W.Grohman.

Fig.27- *Eleven A.M.*, 1926, 71 x 91cm, óleo sobre tela, de Edward Hopper. Fonte: Art of the 20th. Century, S. Hunter e J. Jacobus.

Fig.28- *Cakes*, 1963, 1,52 x 1,82m, óleo sobre tela, de Wayne Thiebaud. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

Fig.29- *Delicatessen Counter*, 1963, óleo sobre tela, 1,52 x 1,82m, de Wayne Thiebaud. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

Fig. 30- *Western Motel*, 1957, óleo sobre tela, 0,76 x 1,27m, de Edward Hopper. Fonte: NY Painting and Sculpture, H. Geldzahler.

Fig.31- *US Highway 1 n°2*, 1963, acrílico sobre tela, 1,83 x 2,06m, de Allan D'Arcangelo. Fonte: Pop Art, S. Wilson.

Fig.32- *Guard Rail*, 1964, acrílico sobre tela, com cerca contra furacões e arame farpado, de 1,65 x 2,03m, de Allan D'Arcangelo. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

Fig.33- *Demuth American Dream n° 5*, 1963, óleo sobre tela, 3,65 x 3,65m (em cinco módulos), de Robert Indiana. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

- Fig.34- *I Saw the Figure 5 in Gold*, 1928, óleo sobre tela, 91 x 76cm, de Charles Demuth. Fonte: History of Modern Art, H.H.Arnason. Obra não apresentada na IX Bienal.
- Fig.35- *USA 666*, 1966, óleo sobre tela, 2,59 X 2,59m, de Robert Indiana. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.36- *A Mother is a Mother, a Father is a Father*, 1963/65, óleo sobre tela, 1,82 x 3,04m (as duas telas juntas), de Robert Indiana. Fonte: Pop Art Redefined, J. Russell e S. Gablik.
- Fig.37- *New York City III*, 1964, óleo sobre tela, 1,78 x 1,52m, de Richard Lindner. Fonte: Manchete, 7/10/1967.
- Fig.38- *Hello*, 1966/67, óleo sobre tela, 1,78 x 1,52m, de Richard Lindner. Fonte: Art of the 20th. Century, Hunter e Jacobus.
- Fig.39- *Standard Station, Amarillo, Texas (Day)* 1963, óleo sobre tela, 1,65 x 3,09m, de Edward Ruscha. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.40- *C.T.Strokers*, 1964, óleo sobre tela, 1,52 x 2,44m, de Gerald Laing. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.41- *Jean Harlow*, 1964, óleo sobre tela, de 1,84 x 1,25m, de Gerald Laing. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.42- *Marilyn*, 1962, óleo sobre cartão, tríptico, cada painel com 122 x 91cm, de James Gill. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA / IX Bienal.
- Fig.43- *Red, White and Blue*, 1966, acrílico sobre tela, com lâmpadas elétricas, 1,85 x 1,85m, de Sante Graziani. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.44- *Rainbow Over Inness' Lackawanna Valley*, 1965, acrílico sobre tela, 1,52 x 1,52m, de Sante Graziani. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.45- *The Lackawanna Valley*, c.1855, 86 x 127cm, de George Inness. Fonte: Catálogo George Inness, Los Angeles County Museum. Obra não apresentada na IX Bienal de São Paulo.
- Fig.46- *Woman Looking Out to Sea*, 1964/65, escultura em tecido, madeira e metal, em tamanho natural, de Paul Harris. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.47- *"United States" with (NY) Skyline*, 1965, liquitex sobre tela, 1,15x1,51m, de Malcolm Morley. Fonte: Photo-Realists. L.Meisel.
- Fig.48- *Ship's Dinner Party*, 1966, magna sobre tela, de 2,12 x 1,61m, de Malcolm Morley. Fonte: Catálogo São Paulo 9-EUA/IX Bienal.
- Fig.49- *The Canyon*, 1964, óleo sobre tela, 1,65 x 2,74m, de Llyn Foulkes. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.

- Fig.50 - *Untitled*, 1966, 3,04 x 3,65m, óleo sobre tela, de Llyn Foulkes. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.51- *Heads, Birds*, 1966, óleo sobre tela, 1,93 x 1,27m, de Joe Raffaele. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.52-Acima: *IBM 1440 Data Processing System*, 1965, óleo sobre tela, 1,52 x 1,52m. Abaixo: *IBM 6400*, 1965, óleo sobre tela, 2,03x2,03m, de Lowell Nesbitt. Fonte: *Nuove Forme della Pittura*, U. Kultermann.
- Fig.53- *Early Sunday Morning*, 1930, óleo sobre tela, 0,89 x 1,52m, de Edward Hopper. Fonte: Catálogo São Paulo 9 - EUA/IX Bienal.
- Fig.54- *ECO*, 1967, materiais diversos, 2 x 3 x 0,50m, de Efísio Putzolu. Fonte: *Jornal da Tarde*, 5/7/1967.
- Fig.55- *Políptico Móvel*, 1966/67, óleo sobre madeira e eucatex, com cinco módulos medindo 2,05 x 2,49 x 0,34m cada, de Quissak Jr. Fonte: *As Bienais de São Paulo*, L. Amarante.
- Fig.56- *Camisa da Crucificação*, 1966, nanquim sobre tecido e armação de madeira, 1,60 x 1,60m, de Darcy Penteado. Fonte: GAM.
- Fig.57- *Rebolando*, 1965, com garrafão, água e recortes de revista, 60 x 45cm, de Waldemar Cordeiro. Fonte: *Jornal da Tarde*, 5/7/1967.
- Fig.58- *Folclore Urbano de São Paulo (Dólar)*, 1966, madeira pintada e alumínio, 60 x 60cm, de Waldemar Cordeiro. Catálogo Waldemar Cordeiro, A. M. Beluzzo.
- Fig.59- *Operação Tartaruga- a Angústia Militarista*, 1967, 80 x 100 x 60cm, pintura em madeira e objetos, de Pedro Escosteguy. Fonte: Arquivo Wanda Svevo.
- Fig.60- *Totem - a Angústia Primitiva*, 1967, 210 x 120 x 40cm, técnica mista, com pintura em madeira, de Pedro Escosteguy. Fonte: Arquivo Wanda Svevo.
- Fig.61- *Acto Lisérgico (LSD)*, 1967, colagem sobre duratex, 1m x 90cm, e *Psicanálise de Grupo*, 1967, 1m x 90cm, de Leila. Fonte: *O Cruzeiro*, 2/9/1967.
- Fig.62- *M2 - Época Mulher*, 1967, técnica mista sobre tela, 1,10 x 0,85cm, de Amarilis Rodrigues. Fonte: *Artes*, suplemento Bienal 67.
- Fig.63- *As Visceras Atacam*, 1967, de 1,14 x 1,40m, de Ruben Rey (durante a montagem da IX Bienal). Fonte: *O Cruzeiro*, 2/9/1967.
- Fig.64- *Homem com Sexo na Cabeça* (sem informação sobre medidas), de Ruben Rey. Fonte: *O Cruzeiro*, 2/9/1967.
- Fig.65- *O Appetite*, 1967, xilogravura em papel de arroz, 70 x 45cm, de Antonio Henrique Amaral. Fonte: *Artes*, suplemento Bienal 67.
- Fig.66- *Ecce Homo*, 1967, xilogravura, 65 x 56cm, de Anna Maria Maiolino. Fonte: Catálogo Nova Objetividade Brasileira.

Fig.67- *Obra*, 1967, técnica mista sobre eucatex, 1,22 x 1,22m, de Vera Ilce. Fonte: O Cruzeiro, 2/9/1967.

Fig.68- *Visão Total*, 1967, técnica mista, 87 x 73cm, de Carlos Zílio. Fonte: História Geral da Arte no Brasil, vol.II, W.Zanini.

Fig.69- *Reino Tranquilidade*, 1967, técnica mista, 1,34 x 0,65m. de Carlos Zílio. Fonte: Visão, 28/4/1967.

Fig.70- *A Face do Amor I e II*, 1967, 65x 210cm (cada), tinta plástica sobre eucatex, de Maria do Carmo Secco. Fonte: Visão, 28/4/1967.

Fig.71- *Pintura 674*, 1967, técnica mista sobre madeira, 1,22 x 0,92m, de Sérgio Berber. Fonte: Artes, suplemento Bienal 67.

Fig.72- Trabalho apresentado por R.Gerchman na V Bienal dos Jovens, 1967, Paris. Fonte: Manchete, 7/10/1967. Obra não exposta na IX Bienal.

Fig.73- *Novas Caixas de Morar*, 1967, plástico e bambu, 180 x 90 x 90cm, de Rubens Gerchman. Fonte: Rubens Gerchman, Ed. Funarte.

Fig.74- Primeiro plano: *O Altar*, 1967, madeira, tecidos, neón, espelho, plástico, 2,20 x 1,60 x 1,60m. de Rubens Gerchman. Segundo plano: *Novas Caixas de Morar*. Mais ao fundo, o *Mata-moscas*, de Marcelo Nietzsche (em azul, pendurado no teto). Na lateral direita, parte de *Operação Tartaruga* de Escosteguy, e ao fundo, obra de Luiz Gonzaga. Fonte: Manchete, 7/10/1967.

Fig.75- *Até que Enfim*, 1967, eucatex, tela, tinta industrial, 2,40 x 1,20m, de Claudio Tozzi. Fonte: Obra em Construção, F.Magalhães.

Fig.76- *Pssiu!*, 1967, tinta sobre eucatex, 1 x 1m, de Maurício Nogueira Lima. Foto: Liliana Mendes.

Fig.77- *Blam! Goal!*, 1967, tinta sobre eucatex, de 1 x 1m, de Maurício Nogueira Lima. Foto: Liliana Mendes.

Fig.78- *Corinthians*, 1967, técnica mista sobre papel, 1,60 x 2,20m, de Samuel Szpiegel. Fonte: Artes, suplemento Bienal 67.

Fig.79- *E que tudo mais vá para o inferno*, 1967, pintura sobre madeira com mecanismo móvel, 1 x 1,50m, de Luiz Gonzaga. Fonte: Artes, suplemento Bienal 67.

Fig.80- *Buum*, 1967, óleo, látex e chapa galvanizada sobre duratex e madeira, 1,09 x 81,5 x 0,61m, de Marcelo Nietzsche. Fonte: Catálogo Geral da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1982.

Fig.81- *Bum-Bum*, 1967, técnica mista, 0,92 x 1,64m, de Marcelo Nietzsche. Fonte: Propaganda, nov/1967.

Fig.82- *O Mata-moscas*, 1967, fibra de vidro, isopor, etc, 0,70 x 2,32m, de Marcelo Nietzsche. Fonte: Propaganda, nov/1967.

Fig.83- *Toc-Toc-Toc-Toc*, 1967, plástico, madeira, eletricidade, 2 x 3 x 1,25m, de Marcelo Nietzsche. Fonte: Propaganda, nov/1967.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. LIVROS.

- ADAMS, Hugh. Art of the Sixties. Peerage Books, London, 1984.
- ALLOWAY, Lawrence. The Venice Biennale, 1895-1968 - from Salon to Goldfish Bowl. NY Graphic Society, Connecticut, 1968.
- ALLOWAY, Lawrence. American Pop Art. Collier-Macmillan Publishing, NY- London, 1974.
- ALLOWAY, Lawrence. Topics in American Art since 1945. W.W. Norton & Co., NY-London, 1975.
- AMARAL, Aracy A. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer (1961-1981). Nobel, SP, 1983.
- AMARAL, Aracy A. Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira - 1930-1970. Nobel, SP, 1987.
- AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987. Projeto Editores Associados, setembro de 1989.
- AMAYA, Mario. Pop as Art. Studio Vista, London, 1965. (Editado nos EUA como Pop Art...and After, Vicking Press, NY, 1966).
- ARGAN, Giulio Carlo. L'Arte Moderna. Sansoni Editore S.p.A., Firenze. 1988.
- ARNASON, H.H. History of Modern Art. Harry N. Abrams, NY, 1986.
- ASHTON, Dore. Modern American Painting. A. Mentor, Unesco Art Book, 1970.
- ASHTON, Dore. American Art since 1945. Thames and Hudson, London, 1982.
- BANHAM, Reyner. The New Brutalism: Ethic or Aesthetic? Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern, 1966.
- BARDI, P.M. Profile of the New Brazilian Art. Kosmos, SP, 1970.
- BARR, Jr, Alfred H. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art - 1929-1967, NY, 1977.
- BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. Ed. Perspectiva, SP, 1986.
- BAYÓN, Damian (ed.) Arte Moderno en América Latina. Taurus Ediciones, Madrid, 1985.

- BIEMEL,Walter. Analisis Filosoficos del Arte del Presente. Ed. Sur,Buenos Aires,1973.
- BLESCH, Rudi e JANIS, Harriet. Collage. Chilton Company, Philadelphia & NY,1962.
- BUETTNER,Stewart. American Art Theory, 1945-1970. UMI Reasearch Press, Michigan,1973.
- CABANNE,Pierre e RESTANY,Pierre.L'Avant-Garde au XXe.Siècle. Ed. André Balland,1969.
- CALAS, Nicolas e Elena. Icons and Images of the Sixties. Dutton, NY, 1971.
- CALVESI.Maurizio. Le Due Avanguardie (Dal Futurismo alla Pop Art). Ed. Laterza, Bari, 1984.
- CODOGNATO,A.(Org.).Pop Art: Evoluzione di una Generazione. Electa Editrice, Milano, 1980.
- COMPTON,Michael. Movements of Modern Art - Pop Art. Hamlyn, Londres,1970.
- COPLANS,John. Andy Warhol. Weidenfeld & Nicolson, London.
- COUTINHO, Wilson. Gerchman. Salamandra Consultoria Editorial. Rio, 1989.
- CRANE,Diana. The Transformation of the Avant-Garde.University of Chicago Press,1987.
- DE FUSCO, Renato. História da Arte Contemporânea. Editorial Presença. Lisboa,1988.
- DIAMONDSTEIN,Barbaralee. (Ed.)The Art World, a Seventy-Five-Year Treasury of Artnews. Artnews Books,NY,1977.
- DIAMONDSTEIN, Barbaralee. Inside New York's Art World. Artnews Books, NY, 1977.
- DORFLES,Gillo. Tendências da Arte Hoje. Ed. Arcádia, Lisboa. 1964.
- DORFLES, Gillo. Nuevos ritos nuevos mitos. Ed. Lumen, Barcelona. 1969.
- DORFLES, Gillo. Il divenire delle arti. Giulio Einaudi Ed., Torino, 1975.
- DURAND,José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. Ed. Pespectiva /Edusp, SP, 1989.
- FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. Edusp, SP, 1992.
- FINCH,Christopher. Pop Art: Object and Image. E.P.Dutton, NY. 1973.

- FINKELSTEIN. Andy Warhol, the Factory Years, 1964-1967. Sidgwick & Jackson, London, 1989.
- FOSTER, Hal (ed.). Discussions in Contemporary Culture. Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1987.
- FRANC,Helen M. An Invitation to See, 125 Paintings from the Museum of Modern Art. MOMA, 1989.
- GARRELS, Gary (Ed). The Work of Andy Warhol. Bay Press, Seattle, 1989.
- GELDZAHLER, Henry. New York Painting and Sculpture, 1940-1970. E.P.Dutton, NY, 1969.
- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Civilização Brasileira, 1969.
- GULLAR, Ferreira (coord.)Arte Brasileira Hoje. Paz e Terra,RJ, 1973.
- HAHN, Otto. Warhol. Fernand Hazan Éd., Paris, 1972.
- HENDRICKSON, Janis. Roy Lichtenstein. Benedikt Taschen, Köln, 1988.
- HERTZ, Richard. Theories of Contemporary Art. Prentice Hall, Inc., Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1985.
- HERZKA, D. Pop Art One, Institute of American Art, NY, 1965. (Reproduzido em catálogo do MoMA de 1972).
- HOFSTATTER, Hans H. Arte Moderna- Pintura, Desenho e Gravura. Ed. Verbo, 1984.
- HONNEF, Klaus. Andy Warhol, 1928 - 1987 - Commerce into Art. Benedikt Taschen, Köln, 1990.
- HUGHES, Robert. Lo Schock dell'Arte Moderna. Idealibri. Milano, 1982.
- HUNTER, Sam e JACOBUS, John. American Art of the 20th. Century. Prentice Hall Inc., Eaglewood Cliffs, NJ, 1973.
- HUNTER, Sam et alli. New Art around the World- Paintings and Sculptures. Harry and Adams, NY.
- JOHNSON, Ellen H.(Ed.) American Artists on Art - From 1940 to 1980. Harper & Row, NY, 1982.
- KAPROW. Allan. Assemblage, Environments and Happenings, Abrams, NY, 1965.
- KOSTELANETZ, Richard.(Ed.),The New American Arts. Collier Books, NY, 1967.
- KOZLOFF, Max. Renderings, Critical Essays on a Century of Modern

- Art. Simon and Schuster, NY,1968.
- KRAMER, Hilton. The Age of the Avant-Garde, an Art Chronicle of 1956-1972. Farrar, Straus and Giroux, NY, 1973.
  - KULTERMANN,Udo. Nuove Forme della Pittura. Feltrinelli,Milano. 1969.
  - KULTERMANN.Udo. New Realism. New York Graphic Society, Greenwich Conn.,1972.
  - KULTERMANN,Udo. Art Contemporain. Hachette Réalités,1980.
  - LAUTER,Rolf. Dalla Pop Art Americana alla Nuova Figurazione. Ed. Masotta,1987.
  - LEFFINGWELL, Edward (Ed.). Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop. MIT Press and Institute for Contemporary Art, NY, 1988.
  - LIPPARD,Lucy. Pop Art. Thames and Hudson, 1988 (publicado pela primeira vez em 1966).
  - LIPPARD,Lucy R. Changing, Essays in Art and Criticism. E.P.Dutton, NY,1971.
  - LIVINGSTONE,Marco. Pop Art, a Continuing History. Harry N. Abrams Inc.NY. 1990.
  - LUCIE-SMITH,Edward. El Arte Hoy - del Expressionismo Abstrato al Nuevo Realismo. Ed. Catedra, Madrid,1981.
  - LUCIE-SMITH,Edward. Movements in Art since 1945. Thames and Hudson. 1989.
  - MAGALHAES. Fábio. Obra em Construção. 25 Anos de Trabalho de Cláudio Tozzi. Ed. Revan, Rio de Janeiro, 1989.
  - MAHSUN,Carol Anne. Pop Art and the Critice. UMI Research Press. Ann Arbor, 1987.
  - MANUEL, Pedro. Arte no Brasil, vol.II, Abril Cultural, SP,1979.
  - MARCHAN, Simon. Del Arte Objetual al Arte de Concepto - 1960 / 1974. Alberto Corazon Ed., Madrid, 1974.
  - MARCK,Jan Van der. George Segal. Harry N.Abrams,Inc. Publishers, NY,1979.
  - MASOTTA,O. El "Pop Art". Ed. Columba, Buenos Aires, 1967.
  - McCOUBREY, John W.(consultant) American Painting 1900-1970. Time -Life Library of Art. NY, 1970.
  - McSHINE,Kynaston (Ed.). Andy Warhol,a Retrospective. Publicado por ocasião da exposição no Museum of Modern Art,NY - Fev/Maio. 1989). Bulfinch Press/Little, Brown and Company, Boston. 1989.

- MEISEL, Louis K. Photo-Realism, Harry N. Abrams, NY, 1981.
- MESQUITA, Ivo. Quadro Geral das Realizações das Bienais e da Fundação Bienal de São Paulo/1951-1985 (original datilografado) maio de 1986, no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, SP.
- MORAIS, Frederico. Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual. Faz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. Arte Brasileira - Do Modernismo à Contemporaneidade, vista através do Acervo da Sul América. Edição fora do comércio, novembro de 1985.
- MORAIS, Frederico. Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX, Instituto Cultural Itau, SP, 1989.
- MOTTA, Flávio. Arte Cinética e Pop Art. Cópia datilografada, novembro de 1967.
- MOTTA, Flávio. Textos Informes. Apostila da FAU-USP, 1971.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Ed. Rocco, RJ, 1986.
- OSBORNE, Harold. The Oxford Companion to Twentieth Century Art. Oxford University Press, 1988.
- OSTERWOLD, Tilman. Pop Art. Benedikt Taschen, Köln, 1990.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). Objeto na Arte - Brasil anos 60. Fundação Armando Álvares Penteado, SP, 1978.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.) Arte novos meios / multimeios - Brasil 70/80. Instituto de Pesquisa Setor Arte - FAAP. SP. 1985.
- PECCININI de ALVARADO, Daisy Valle Machado. Novas Figurações. Novo Realismo e Nova Objetividade - Brasil anos 60. Tese de doutoramento, ECA-USP, 1987.
- PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise. Perspectiva, SP, 1975.
- PEDROSA, Mário. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Ed. Perspectiva, SP, 1981.
- PEDROSA, Mário. Obras Completas (reunidas por Otilia Arantes), vol. II, USP, xerox, na Biblioteca do MAC-USP.
- PELLEGRINI, Aldo. New Tendencies in Art. Crown Publishing Co., NY, 1966.
- PIERRE, José. Pop Art, Pinturas y Esculturas (Pequeña Enciclopedia de Arte # 82). Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1971.
- PLUCHART, François. Pop art et Cie. Ed. Martin-Malburet, Paris,

1971.

- PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 1969.
- PONTUAL, Roberto (Org.) Arte/ Brasil/ Hoje - 50 Anos Depois. Collectio, RJ, 1973.
- PONTUAL, Roberto. Arte Brasileira Contemporânea, Coleção Gilberto Chateaubriand, Edições Jornal do Brasil, 1976.
- PONTUAL, Roberto. Entre Dois Séculos, Arte Brasileira no Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Ed. Jornal do Brasil, RJ, 1987.
- RAGON, Michel. 25 Ans d'Art Vivant - Chronique Vécue de L'Art Contemporain-de l'Abstraction au Pop Art. Tournai Casterman, 1969.
- READ, Herbert. A Concise History of Modern Painting. Thames and Hudson, London, 1988.
- RESTANY, Pierre. Os Novos Realistas. Ed. Perspectiva, SP, 1979.
- ROSE, Barbara e PROWN, Jules David. La Peinture Américaine- de la Période Coloniale a nos Jours. Skira, Genève, 1969.
- ROSE, Barbara. L'Art Américaine depuis 1900: une Histoire Critique. La Connaissance, Bruxelles, 1969.
- ROSE, Barbara. Autocritique. Essays on Art and Anti-Art - 1963-1987. Weidenfeld & Nicolson, NY, 1988.
- ROSENBERG, Harold. The Anxious Object. Horizon Press, NY, 1964.
- ROSENBERG, Harold. Artworks and Packages. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1982.
- RUBLOWSKY, John and HEYMAN, Ken. Pop Art. Basic Books, NY, 1965.
- RUSSELL, John e GABLIK, Suzi. Pop Art Redefined. Praeger, NY, 1970.
- RUSSELL, John. The Meanings of Modern Art. Harper & Row, NY, 1981.
- SANDLER, Irving. American Art of the Sixties. Harper and Row, NY, 1988.
- SCHENBERG, Mario. Pensando a Arte. Nova Stella, SP, 1988.
- SHAPIRO, David. Jasper Johns Drawings-1954/1984. Harry N. Abrams, NY, 1984.
- SIEGEL, Jeanne. Artwords: Discourse on the 60s and 70s. UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.
- SMAGULA, Howard. Currents - Contemporary Directions in the Visual Arts. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1983.

- SMITH, Patrick S. Andy Warhol's Art and Films. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986.
- SOLOMON, Alan. New York: the New Art Scene. Photographs by Ugo MULAS. Holt Rinehart Winston, 1967.
- STANGOS, Nikos. Concepts of Modern Art. Thames and Hudson, 1990.
- TAYLOR, Paul (Ed.) Post-Pop Art. MIT Press, Cambridge, 1989.
- TEIXEIRA LEITE, J. Roberto e outros. Gente Nova, Nova Gente. Ed. Expressão e Cultura, 1967.
- TRACHTENBERG, Stanley. The Postmodern Moment - a Handbook of Contemporary Innovation in the Arts. Greenwood Press, Conn., 1985.
- TUCHMAN, Phyllis. George Segal (Modern Masters Series). Abbeville Press, NY, 1983.
- VOGT, Paul. Contemporary Painters. Harry N. Abrams, NY, 1981.
- WALKER, John A. Cross-Overs: Art into Pop/Pop into Art. Methuen, London, 1987.
- WALLIS, Brian. Art after Modernism- Rethinking Representation. The New Museum of Contemporary Art, NY, 1991.
- WARHOL, Andy e HACKETT, Pat. POPism, the Warhol Sixties. Harcourt Brace Jovanovitch, NY-Londres, 1990.
- WILSON, Simon. POP. Barron's Educational Series Inc., NY, 1978.
- XURIGUERA, Gérard. Les Figurations (de 1960 a nos jours). Éditions Mayer, Paris, 1985.
- ZANINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil, vol. II. Instituto Walter Moreira Salles, SP, 1983.
- AA.VV. (Vários Autores). Art since Midcentury - The New Internationalism, vol II - Figurative Art since 1945). Graphic Society Ltd. Whitney Museum of Art, NY, 1971, com contribuições de:
  - . Jean Dypreau: *Pop Art, New Realism and Assemblages.*
  - . Robert Melville: *English Pop Art.*
  - . Lawrence Alloway: *Jasper Johns and Robert Rauschenberg.*
  - . Mario Amaya: *American Pop Art.*
  - . Pierre Restany: *The New Realism.*
  - . Gerald Gassiot-Talabot: *Everyday Mythologies. Narrative Figuration, Political Painting.*
  - . Alain Jouffroy: *Is the Future an Outdated Concept? Can Art be Anything but a Thing of the Past? Will the Future abolish Art?*

- Coleção *Arte Brasileira Contemporânea*, da FUNARTE, Rio de Janeiro:

- . *Antonio Dias*. Texto de Paulo Sérgio Duarte, 1979.
- . *Antonio Manuel*. Textos de Antonio Manuel, Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito, 1984.
- . *Barrio*. Texto de Barrio, 1978.
- . *Carlos Vergara*. Texto de Hélio Oiticica, 1978.
- . *Rubens Gerchman*. Textos de Armando Freitas Filho, Sérgio Santeiro, Frederico Moraes e Rubens Gerchman, 1978.
- . *Wesley Duke Lee*. Texto de Cacilda Teixeira da Costa, 1980.

## 2. CATALOGOS.

*A relação que se segue foi organizada a partir das localidades onde tiveram lugar as exposições a que se referem os catálogos, uma vez que em vários deles o nome do autor do texto não foi especificado ou existem vários autores.*

- AMSTERDAM, Stadelijk Museum. American Pop Art. Texto de Alan R. Salomon, 1964.
- AMSTERDAM, Stadelijk Museum. Roy Lichtenstein. 4 de novembro a 17 de dezembro de 1967.
- AMSTERDAM, Stadelijk Museum. Claes Oldenburg, Tekeningen, aquarellen en grafiek. Textos de Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen e Ad Petersen. 30 de abril a 12 de junho de 1977.
- AUCKLAND, Auckland City Art Gallery, Nova Zelândia. Graphic Works by Edward Ruscha. Prefácio de H. Gelzahler. Agosto a outubro de 1978.
- BERLIN, Akademie der Kunst. Neue Realisten und Pop Art. Texto de Werner Hoffmann, 1964.
- BUFFALO, Albright-Knox Art Gallery - Mixed Media and Pop Art. Texto de Gordon Smith, 1963.
- BUFFALO, Collection of the Albright-Knox Art Gallery. Contemporary Art 1942/72. Textos de H. Geldzahler e outros. Praeger, NY, 1972.
- CAMPINAS. Museu de Arte Contemporânea. Antônio Henrique Amaral. Obra sobre Papel - 30 Anos. De 15 a 20 de março de 1986 no Museu de Arte Contemporânea e de 3 a 18 de abril de 1986 no Instituto de Artes da Unicamp.
- CINCINATI, Ohio, The Contemporary Arts Center. Roy Lichtenstein. Texto de Lawrence Alloway. Dezembro de 1967.
- KÖLN, Kunsthalle. Rosenquist, Gemälde, Räume, Graphik. Texto de Evelyn Weiss. 29 de janeiro a 12 de março de 1972.
- LONDON, Tate Gallery. Roy Lichtenstein. Textos de G.R. Swenson, J. Coplans e R. Morphet. 6 de janeiro a 4 de fevereiro de 1968.
- LONDON, Tate Gallery. Warhol. Texto de Richard Morphet. 17 de fevereiro a 28 de março de 1971.

- LONDON, Hayward Gallery. Art in Latin America - The Modern Era, 1920-1980. Texto de Guy Brett. Essa mostra foi exibida em Londres de maio a agosto de 1989, seguindo para o Moderna Museet de Estocolmo (setembro a novembro de 1989) e para o Palácio de Velázquez, Madri, de dezembro de 1989 a março de 1990.
- LOS ANGELES, Los Angeles County Museum of Art. George Iness. Texto de Nicolai Cikovsky, Jr. e Michael Quick. 20 de fevereiro a 11 de maio de 1986.
- MILANO, Padiglione d'Arte Contemporanea. Dalla Pop Art Americana alla Nuova Figurazione. Texto de Rolf Lauter. 23 de setembro a 23 de novembro de 1987.
- MINNEAPOLIS, Dayton's Gallery. Robert Indiana. Texto de Jan Van der Marck. 27 de setembro a 22 de outubro de 1966.
- NEW YORK, Sidney Janis Gallery. Tom Wesselmann. 6 de fevereiro a 2 de março de 1968.
- NEW YORK, Solomon R. Guggenheim Museum. Roy Lichtenstein. Texto de Diane Waldman, 1969.
- NEW YORK, Museum of Modern Art. Pop Art One. Texto de D. Herzka. 26 de junho de 1972.
- NEW YORK, Whitney Museum of American Art. American Pop Art. Texto de Lawrence Alloway. 6 de abril a 16 de junho de 1974.
- NEW YORK, Museum of Modern Art. The Drawing of Roy Lichtenstein. Texto de Bernice Rose. 15 de março a 2 de junho de 1987.
- NEW YORK, Museum of Modern Art. Catálogo em forma de tabloide "The Modern Star", 6 de fevereiro a 2 de maio de 1989.
- PARIS, Galerie Ileana Sonnabend. Segal. Texto de Michel Courtois e Allan Kaprow. Outubro/novembro de 1963.
- PARIS, Galerie Ileana Sonnabend. Roy Lichtenstein. Textos de Alain Jouffroy, Ellen Johnson e Robert Rosenblum. Junho de 1963.
- PARIS, Galerie Ileana Sonnabend. Claes Oldenburg. Texto de Otto Hahn. Outubro de 1964.
- PARIS, Galerie Florence Houston-Brown. Antonio Dias. Peinture d'Assemblage. Texto de Pierre Restany datado de 18/11/1964. De 11 de fevereiro a 6 de março de 1965.
- PARIS, Galerie Ileana Sonnabend. Andy Warhol. Texto de Otto Hahn, além de texto de John Coplans de 1962. Maio de 1965.
- RIO DE JANEIRO, Museu de Arte Moderna. Opinião 66. 25 de agosto a 11 de setembro de 1966.

- RIO DE JANEIRO, Museu de Arte Moderna. Nova Objetividade Brasileira. Abril de 1967.
- RIO DE JANEIRO, Galeria de Arte Ipanema. Glauco Rodrigues, Accuratissima Brasiliae Tabula. Texto de Olívio Tavares de Araújo. Junho de 1974.
- RIO DE JANEIRO, Galeria de Arte Banerj. Opinião 65. Textos de Frederico Morais e Ceres Franco, com depoimentos de artistas. Agosto de 1985.
- ROMA, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. La Collezione Sonnabend dalla Pop Art in Poi. 14 de abril a 2 de outubro de 1989. Textos de Michel Bourel e outros. Ed. Electa, Milano.
- SÃO PAULO, Galeria Atrium. Waldemar Cordeiro. Dezembro de 1964.
- SÃO PAULO. Propostas 65. Texto "Um Novo Realismo" de Mário Schenberg. Dezembro de 1965.
- SÃO PAULO, Museu de Arte Moderna-RJ. "Nova Objetividade Brasileira". Textos de Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. 6 a 30 de abril de 1967.
- SÃO PAULO, Museu de Arte Contemporânea-USP. Primeira Exposição Jovem de Arte Contemporânea. 20 de setembro a 19 de outubro de 1967.
- SÃO PAULO, IX Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo 9 - Environment U.S.A.: 1957-1967 / Meio-Natural U.S.A.:1957-1967. Textos de William C.Seitz e Lloyd Goodrich. Smithsonian Institution Press, Washington, 1967. De 22 de setembro de 1967 a 8 de janeiro de 1968.
- SÃO PAULO, Bienal Internacional de São Paulo. Nona Bienal de São Paulo (Catálogo Geral).De 22 de setembro de 1967 a 8 de janeiro de 1968.
- SÃO PAULO, Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo de Grã-Bretanha. Textos de Christopher Finch e Alan Bowness. 22/9/1967 a 8/1/1968.
- SÃO PAULO, Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo da Itália. Texto de Gillo Dorfles. 22/9/1967 a 8/1/1968.
- SÃO PAULO, MASP. Nelson Leirner, A Rebelião dos Animais - uma Série de Desenhos. 1974. Exposição apresentada também na University of Texas (Austin) e no Brazilian American Cultural Institute, em Washington.
- SÃO PAULO, Galeria Guimar. João Parisi Filho. Texto de Olívio

Tavares Araújo, Nelson Aguilar, Alberto Beuttenmüller. 3 a 16 de dezembro de 1975.

- SÃO PAULO, Escritório de Arte. Claudio Tozzi. Textos de Mário Schenberg e Renato Magalhães Gouvêa. Maio de 1977.

- SÃO PAULO, Museu Lasar Segall. Volta à Figura, a Década de 60. Texto de Antonio Hélio Cabral. Maio e junho de 1979.

- SÃO PAULO, Galeria Paulo Figueiredo. Wesley Duke Lee. Textos de Franco Russoli, Ichiro Haryu e outros, 1981.

- SÃO PAULO, Galeria de Arte São Paulo. Hélio Oiticica - O que faço é música. Texto de Mário Pedrosa (escrito em 1965). Fevereiro a março de 1986.

- SÃO PAULO, Galeria Maurício Leite Barbosa. Maurício Nogueira Lima - Pinturas. Texto de Jayme Maurício. 10 de dezembro de 1987 a 9 de janeiro de 1988.

- SÃO PAULO, Museu de Arte Moderna, 6 de abril a 8 de maio de 1988. PARIS, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10 de dezembro/87 a 14 de fevereiro de 1988. Modernidade, Arte Brasileira do Século XX. Texto de Aracy Amaral.

- SÃO PAULO, MASP. Retrospectiva Wesley Duke Lee. Texto de Cacilda Teixeira da Costa. 15 de dezembro de 1992 a 6 de fevereiro de 1993.

- SÃO PAULO, Galeria de Arte do Sesi. Coleção Gilberto Chateaubriand - anos 60/70. Texto de Marcus de Lontra Costa e Reynaldo Roels Jr. De 14 de setembro de 1992 a janeiro de 1993.

- STOCKHOLM, Moderna Museet. Claes Oldenburg. Skulpturer och Teckningar. Texto de Claes Oldenburg. De 17 de setembro a 30 de outubro de 1966.

- STOCKHOLM, Moderna Museet. Andy Warhol. Fevereiro/março de 1966. Republicado. A 3a. edição, de abril de 1970, contém fotos e foi editada por Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hultén e Olle Granath, pela Boston Book and Art, Boston, 1970.

- TULSA, Philbrook Art Center. Realism/Photorealism. Texto de John Arthur. De 5 de outubro a 23 de novembro de 1980.

### 3. PERIÓDICOS : REVISTAS E JORNAIS.

- ARQUITETO (São Paulo) Ano I, N°3, Mar/1966, pág. 11. Maurício NOGUEIRA LIMA, "Considerações acerca de uma arte de vanguarda".
- ARQUITETO, Mar/1966, pág. 1. Sérgio FERRO, "A Nova Pintura e os Símbolos".
- ART IN AMERICA N°4, 1962, págs. 57-60. Dorothy Gees SECKLER, "Folklore of the Banal".
- ART IN AMERICA N°1, 1963, págs. 102-104. Pierre RESTANY. "Paris Letter: The New Realism".
- ART IN AMERICA N° 6, 1963, págs. 118-129. Cleve GRAY, "Remburgers and Hambrandts".
- ART IN AMERICA N°1, 1965, págs. 96-101. Irving SANDLER, "The New Cool Art".
- ART IN AMERICA, Oct/Nov. 1965, págs.57-69. Barbara ROSE, "ABC Art".
- ART IN AMERICA, Jan/Feb. 1967, págs. 44-57. Barbara ROSE e Irving SANDLER, "Sensibility of the Sixties".
- ART IN AMERICA, Mar/Apr. 1974, págs. 64 - 68. John PERREAULT, "'Classic' Pop Revisited".
- ART IN AMERICA, May/1980, págs. 102-111. Charles F. STUCKEY, "Andy Warhol's Painted Faces".
- ART IN AMERICA, May/1980, págs. 112-119. Peter SCHJELDAHL, "Warhol and Class Content".
- ART IN AMERICA, May/1980, págs. 120-122. Carter RATCLIFF, "Starlust - Andy's Photos".
- ART IN AMERICA, N°5, May/1987. págs.128-143. Thomas CROW, "Andy Warhol - 1928-1987. Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol". Nas págs. 138 e 139, textos de Lawrence ALLOWAY.
- ART IN AMERICA, Jul/1991, págs.88-91. Brooks ADAMS, "New Pop Reflections".
- ART IN AMERICA, Dec/1991, págs. 52-55. David JOSELIT, "Independent Means".
- ART INTERNATIONAL (Lugano) VI, N° 2, Mar/1962, Págs. 34-36. Max KOZLOFF, "Pop Culture, Metaphysical Disgust and the New Vulgarians".

- ART INTERNATIONAL VII, N°1, Jan/1963, págs. 22-28. Barbara ROSE. "Dada Then and Now".
- ART INTERNATIONAL VII, N°1, Jan/1963, págs. 29-38. Pierre RESTANY. "Le Nouveau Réalisme à la Conquête de New York".
- ART INTERNATIONAL VII, N°1, Jan/1963, págs. 39-41. Sonya RUDIKOFF. "New Realists in New York".
- ART INTERNATIONAL VII, N°1, Jan/1963, págs. 42-44. Ellen H. JOHNSON, "The Living Object".
- ART INTERNATIONAL VII, 1963, págs. 42-47. Jasia REICHARDT, "Pop Art and After".
- ART INTERNATIONAL VII, N°3, 1963, págs. 40-43. Peter JONES, "Arman and the magic power of objects".
- ART INTERNATIONAL VII, N°5, 1963, págs. 20-22. Barbara ROSE, "Pop Art at the Guggenheim".
- ART INTERNATIONAL VII, N°6, Jun/1963, págs. 71-75. "Americans 1963 at the Museum of Modern Art, NY."
- ART INTERNATIONAL VIII, N°2, Mar/1964, págs. 34-35. Harry GELDZAHLER, "Andy Warhol".
- ART INTERNATIONAL VIII, N°2, Mar/1964, págs. 78-80. Gerald GASSIOT-TALABOT, "Lettre de Paris".
- ART NEWS, Sept. 1962, págs. 45-47 e 61-62. G.R. SWENSON, "The new American 'Sign Painters'".
- ART NEWS, Dec/1962, págs. 12-13. Thomas B. HESS, "Reviews and Previews: New Realists".
- ART NEWS, Nov/1963, págs. 24-27, 61-65, e Feb/1964, págs. 40-48 e 62 - 66. G. R. SWENSON, "What is Pop Art?", Part I e Part II. Entrevistas com Dine. Indiana. Lichtenstein. Warhol. Durkee. Johns. Rosenquist e Wesselmann.
- ART NEWS, Annual 1966. Marshall McLUHAN, "Art as Anti-Environment".
- ART NEWS, May/1974, págs. 24 - 29. Phyllis TUCHMAN, "Pop's Interviews with G. Segal, A. Warhol, R. Lichtenstein, J. Rosenquist and R. Indiana".
- ART NEWS, May/1974. Henry GELDZAHLER e Kenworth MOFFETT, "Pop Art: Two Views".
- ART NEWS 79, Nov/1980, pág. 73. Paul GARDNER, "Gee, What's Happened to Andy Warhol?".
- ARTE EDUCAÇÃO, ano II, N°5, 1983. "Pop no Brasil".
- ARTE EM REVISTA (São Paulo) Ano I, N°1, Jan/Mar. 1979, págs. 81-92.

"Rex Time" (reprodução de artigos publicados).

- ARTE EM REVISTA, N°2, Mai/Ago. 1979. "Opiniões e Propostas da Vanguarda Brasileira", com textos de Ferreira GULLAR ("Opinião 65"), Mário SCHENBERG ("Ponto Alto"), Sérgio FERRO ("Vale Tudo"), Aracy AMARAL ("Arte no Brasil"), Hélio OITICICA ("Situação da Vanguarda no Brasil"), Frederico MORAIS ("Por que a Vanguarda Brasileira é Carioca"), Mário BARATA ("Opinião 65/66 - Artes Visuais de Vanguarda").
- ARTE EM REVISTA, Ano 5, N° 7, Ago/1973, págs. 5-20. Otília Beatriz FIORI ARANTES, "Depois das Vanguardas".
- ARTES: N°58, Jun/Jul/Ago.1984, págs.25-36. Carlos Von SCHMIDT. "Claudio Tozzi".
- ARTES: N°61, Jun/Ago.1986, págs.35-46. Carlos von SCHMIDT, "20 Anos de Arte" (depoimentos de artistas).
- ARTFORUM 4, Sept/1962. Henry T. HOPKINS, "Andy Warhol".
- ARTFORUM 6, 1962, Págs. 26-29. John COPLANS, "The New Paintings of Common Objects".
- ARTFORUM, Sept/1963, págs.13 e 14. Don FACTOR, "Six Painters and the Object and Six More".
- ARTFORUM, Sept/1963, págs. 26 e 27. Ivan C. KARP, "Anti - Sensibility Painting".
- ARTFORUM, Sept/ 1963, págs.43 e 44. James MONTE, "Americans 1963, San Francisco Museum of Art".
- ARTFORUM, Oct/1963, págs. 27-30. John COPLANS, "Pop Art USA".
- ARTFORUM, Oct/1963, pág. 31. John COPLANS, "An Interview with Roy Lichtenstein".
- ARTFORUM, Dec/1965, págs. 39-41. Claes OLDENBURG, "Extracts from the Studio Notes (1962-1964)".
- ARTFORUM, Dec/1965, págs.41-45. Lucy LIPPARD, "James Rosenquist: Aspects of a Multiple Art".
- ARTFORUM, Jan/1966, N°5, págs. 32 e 33. "Lichtenstein, Oldenburg, Warhol: a Discussion".
- ARTFORUM, Feb/1966, págs. 20-24. Bruce GLASER, "Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: a Discussion".
- ARTFORUM V, N° 4, Dec/1966, págs. 36-39. Peter FLAGENS, "Present Day Styles and Ready Made Criticism".
- ARTFORUM,V, N°9, May/1967, págs.34-39. John COPLANS, "Talking with Roy Lichtenstein".

- ARTFORUM, Vol.6, Feb/1968, págs. 31 e 32; Vol.7, Jan.1969, págs.44-49; Vol. 7, May/1969, págs. 46-51. Barbara ROSE, "Problems of Criticism. The Politics of Art."
- ARTFORUM, Vol. 7, Summer 1969, págs. 42-47. Sidney TILLIM, "A Variety of Realisms".
- ARTFORUM, Jun/1974, págs. 34-38. Carl R. BALDWIN, "On the Nature of Pop".
- ARTFORUM, Mar/ 1985, págs. 68 a 75. Carter RATCLIFF, "Andy Warhol: Inflation Artist".
- ARTFORUM, Mar/1991, Kirby GOOKIN, "Robert Rauschenberg, Whitney Museum".
- ARTFORUM, Dec/1991, págs. 84-88. Thomas CROW, "The Children's Hour".
- ARTS MAGAZINE, Nov/1962, págs. 36-39. Sidney TILLIM, "Month in Review".
- ARTS MAGAZINE, Apr/1963, págs. 36-45. Peter SELZ, "A Symposium on Pop Art".
- ARTS MAGAZINE, Vol. 37, Sept/1963, págs. 48-52. Sidney TILLIM, "Realism and 'The Problem'".
- ARTS MAGAZINE, Vol. 38, Jan/ 1964, págs. 18 - 23, Hilton KRAMER, "Realists and Others".
- ARTS MAGAZINE, May/Jun.1965, págs. 22-29. Otto HAHN, "The Avant Garde Stance".
- ARTS MAGAZINE, May / Jun. 1965, págs. 30 - 33. Sidney TILLIM, "Toward a Literary Revival?".
- ARTS MAGAZINE, Vol.41, N°4, Feb/1967, págs. 28-33. Lawrence ALLOWAY, "Hi-Way Culture".
- ARTS MAGAZINE, Vol.41 N°7, May/ 1967. Págs.34-39. Lawrence ALLOWAY, "Art as Likeness".
- ARTS MAGAZINE, Vol.41, Sept/Oct.1967, págs.24-29. Lawrence ALLOWAY, "Roy Lichtenstein Period Style".
- AUJOURD'HUI, N°8, Oct/1963, pág.195. "Le Pop Art".
- CORREIO DA MANHÃ (Rio de Janeiro), 1/4/1965. Jayme MAURÍCIO, Coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, "Gerchman e a multidão urbana".
- CORREIO DA MANHÃ, 29/5/1966. Jayme MAURÍCIO, *Itinerário das Artes Plásticas*, "Rubens Gerchman: as caixas de morar".
- CORREIO DA MANHÃ, 30/3/1967. Jayme MAURÍCIO, coluna *Itinerário*

*das Artes Plásticas.*

- CORREIO DA MANHÃ, 13/8/1967, 4º caderno. Mário PEDROSA, "Quinquilharia e Pop Art".
- CORREIO DA MANHÃ, 17/9/1967. Décio PIGNATARI, "Antiarte Artística".
- CORREIO DA MANHÃ, 17/9/1967. Mário SCHENBERG, "A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo".
- CORREIO DA MANHÃ, 29/9/1967. Jayme MAURÍCIO, *Itinerário das Artes Plásticas*, "'Time':IX Bienal rivaliza Veneza".
- CORREIO DA MANHÃ, 8/10/1967. Sérgio FERRO, "IX Bienal, Mondrian, Op e nós".
- CORREIO DA MANHÃ, 8/10/1967. Jayme MAURÍCIO, "Vergara, individual na PG."
- CORREIO DA MANHÃ, 15/10/1967. "Pop Art e Norte-americanos na Bienal".
- CORREIO DA MANHÃ, 29/10/1967. Mário PEDROSA, "Do Pop americano ao sertanejo Dias".
- CORREIO DA MANHÃ, 2/11/1967. Jayme MAURÍCIO, "A bandeira como motivação pictórica".
- CORREIO DA MANHÃ, 30/3/1967. Jayme MAURÍCIO, coluna *Artes Plásticas*.
- CORREIO DA MANHÃ, 2/7/1970. Jayme MAURÍCIO, "Antonio Dias, equilíbrio na confusão".
- CORREIO DA MANHÃ, 9/12/1974. Jayme MAURÍCIO, "Amarilis na PG: agredir agradando".
- CORREIO DO POVO (Porto Alegre) 14/9/1968. R. GIANUCA, "W.D Lee. Pop Art, LSD e 3º Mundo".
- CORREIO DO POVO, 15/3/1972. "O artista deve fazer qualquer forma de Arte".
- CORREIO DO POVO, 12/4/1978. Antonio HOHLFELDT. "Um espectro, a herança da comunicação e do impressionismo revitalizados em Tozzi".
- O CRUZEIRO, 2/9/1967, págs. 107-111. Carlos de FREITAS, "Frei Caneca é o caminho para a Bienal".
- O CRUZEIRO, 7/10/1967, págs. 26-31. Carlos de FREITAS e Manoel MOTTA, "Inglês leva prêmio da Bienal."
- O DIA, 12/4/1983. Antônio IVAN, "Meu encontro com Antônio Manuel: Novidade na praça."

- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 15/9/1967. "Protesto na Bienal".
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Dez/1968. Frederico MORAIS, "68, o que aconteceu".
- DIÁRIO DE S. PAULO, 27/9/1964. P.M.BARDI, "Veneza, Pop Art e USA".
- DIÁRIO DE S. PAULO, 8/10/1967. "Via Crucis de Brigitte Bardot" (sobre exposição de Maria Helena Chartuni).
- DIÁRIO DE S. PAULO, 15/10/1967. Coluna Notícias, "IX Bienal de São Paulo - A exposição norte-americana".
- DIÁRIO DE S. PAULO, 5/8/1971. Harry LAUS, "Panorama das Artes Plásticas - Bananas para todo mundo".
- DIÁRIO DE S. PAULO (recorte sem data, provavelmente de maio de 1977). J. VASCONCELLOS, "Geraldo de Barros".
- DIÁRIO POPULAR, 14/1/1990. Paulo KLEIN, "Letraviva movimenta com pós-concreto e multimídia".
- O ESTADO DE S. PAULO, 20/9/1964. "Um pintor e uma desenhista vão expor no dia vinte e três."
- O ESTADO DE S. PAULO, Suplemento Literário, 2/10/1965. A Escultura, Relevos e Objetos na VII Bienal."
- O ESTADO DE S. PAULO. 3/6/1966. "Galeria vai ser aberta com arte de vanguarda".
- O ESTADO DE S. PAULO, 25/9/1966. Antonio DACOSTA, "Pintura do Nosso Tempo".
- O ESTADO DE S. PAULO, 12/3/1967. "Vanguarda do Brasil em Grande Exposição".
- O ESTADO DE S. PAULO. 2/4/1967. "Vanguarda tem Mostra no Rio".
- O ESTADO DE S. PAULO, Suplemento Literário, 3/6/1967. Frederico MORAIS, "Os Brasileiros na Bienal de Tóquio".
- O ESTADO DE S. PAULO, 5/7/1967, "A Bienal dos Juizes".
- O ESTADO DE S. PAULO, 25/9/1967. "Os mitos aqui na Bienal".
- O ESTADO DE S. PAULO, 2/12/1967, Suplemento Literário especial sobre a IX Bienal, contendo os artigos: "Inventário do "Atualismo", de Geraldo FERRAZ; "A Bienal, As Bienais", de Paulo MENDES DE ALMEIDA; "Exposição de Arte sem raizes", de Hilton KRAMER; "Diante do Espelho", de Aracy AMARAL; "Le Parc, Op e Cinético", de Maria Eugênia FRANCO; "Bienal e Fenomenologia", de Vilem FLUSSER, "Arte Japonesa", de Romy FINK e "A Cor na Palavra", de Luís BUENO D'HORTA.

- O ESTADO DE S. PAULO, Suplemento Literário 23/12/1967. Geraldo FERRAZ, "Reverso na Seção Brasileira".
- O ESTADO DE S. PAULO, 31/12/1967. Geraldo FERRAZ, "Da pintura no pavilhão dos EUA na IX Bienal".
- O ESTADO DE S. PAULO, Suplemento Literário, 22/6/1968. "Aspectos Conceituais da Vanguarda Atual".
- O ESTADO DE S. PAULO, 28/1/1968, Geraldo FERRAZ, "Brasília: o júri montou no porco".
- O ESTADO DE S. PAULO, Suplemento Literário, 27/4/1968. Aracy AMARAL, "Dos Carimbos à Bolha".
- O ESTADO DE S. PAULO, 13/8/1969. Geraldo FERRAZ, "Brasiliana feita verde e amarelo."
- O ESTADO DE S. PAULO, 8/8/1971. "Banana deu prêmio maior no Salão."
- O ESTADO DE S. PAULO, 17/9/1978. Leonor AMARANTE, "O que aconteceu com os irreverentes artistas dos anos 60?"
- O ESTADO DE S. PAULO, 8/9/1982. Artigo assinado por A.M.C. (recorte arquivado sem o título).
- O ESTADO DE S. PAULO, 20/8/1986. Sheila LEIRNER, "Radicalismo Inteligente."
- FATOS & FOTOS, N° 349. 7/10/1967. Flávio de AQUINO, "Os Milhões da Bienal".
- FOLHA DA TARDE (Porto Alegre) 25/3/1967 e de 3/4/1967 - notícias sobre a Pop Art na representação dos Estados Unidos na IX Bienal.
- FOLHA DA TARDE, 9/12/1975. Jacob KLINTOWITZ, "Nem sempre os quadrinhos dão certo."
- FOLHA DA TARDE, 6/4/1977. "Carlos Vergara, gaúcho de araque, bem humorado e queimadão, é artista de respeito."
- FOLHA DA TARDE (São Paulo), 20/6/1979. Paulo MARANCA, "Claudio Tozzi perde o fôlego".
- FOLHA DA TARDE, 27/8/1985, pág.16, Sérgio AUGUSTO, "A Vanguarda de 65 revisitada: nada será como antes".
- FOLHA DA TARDE, 6/8/1986. Wilson COUTINHO, "Waldemar Cordeiro, entre a arte e a polêmica."
- FOLHA DE S. PAULO, 21/3/1965. J.G.VIEIRA, coluna *Artes Plásticas*.
- FOLHA DE S. PAULO, 25/5/1967. "Galeria vai fechar hoje com happening".

- FOLHA DE S. PAULO, 16/12/1967. "Uma exposição nova - Os temas da Cidade e os temas do Sertão."
- FOLHA DE S. PAULO, 18/10/1970. Galeno PUPO, "A arte-reportagem de Claudio Tozzi".
- FOLHA DE S. PAULO, 5/1/1975. "Tozzi: do pop ao conceitual".
- FOLHA DE S. PAULO, 5/10/1975. Fernando LEMOS, "Tozzi do Pop ao Conceitual".
- FOLHA DE S. PAULO, 11/1/1976. Entrevista com João Parisi Filho.
- FOLHA DE S. PAULO, 22/5/1986. Wilson COUTINHO, "Um retorno à Utopia."
- FOLHA DE S. PAULO, Suplemento *Folhetim*, N°526, 6/3/1987, "Popismo" com artigos de Luiz MARQUES ("Entre a Arte e a Vida"), Marion STRECKER (entrevista com Wesley D. Lee), Ronaldo BRITO ("Brasil: Boa Fé Moderna").
- FOLHA DE S. PAULO, 6/11/1989. Antonio GONÇALVES FILHO, "Millan abre mostra de Gerchman com lançamento de livro sobre sua obra."
- FOLHA DE S. PAULO, 1/12/1992. Daniel PIZA, "Wesley Duke Lee vinga a beleza".
- FOLHA DE S. PAULO, 28/12/1992. "O Cruzeiro" inaugurou estética moderna".
- FOLHA ILUSTRADA(São Paulo) 13/3/1965, matéria sobre exposição de Maurício Nogueira Lima na Galeria Mobilínea.
- FOLHA ILUSTRADA, 21/3/1965. José Geraldo VIEIRA, "Artes Plásticas - Maurício Nogueira Lima".
- FOLHA ILUSTRADA, 11/9/1965. "Geraldo de Barros e Nelson Leirner expõem dia 16 na Atrium"
- FOLHA ILUSTRADA, 28/9/1965 e 1/10/1965. José Geraldo VIEIRA. "Nelson Leirner e Geraldo de Barros".
- FOLHA ILUSTRADA, 2/6/1966. "Grupo Rex propõe-se tornar a arte mais acessível ao público".
- GALERIA N°11, 1988, págs.40-43. Luiz MARQUES, "Pop Art".
- GALERIA N° 11, 1988, págs. 46-51. Daisy PECCININI, "Anos 60, a Nova Figuração".
- GAM (GALERIA DE ARTE MODERNA), São Paulo, N°1, 1966, págs. 10 e 11. Mário BARATA, "Do Dada ao Objeto e ao Happening".
- GAM N°2, Jan/1967, págs. 18 e 19. Mário BARATA, "De Fahlström a Duke Lee".
- GAM N°3, Fev/1967, págs.17-19. Sérgio FERRO, "Ambigüidade da Pop

Art: o "Buffalo II" de Rauschenberg".

- GAM N° 3, Fev/1967, págs. 20-23. Frederico MORAIS, "Como apalpar, vestir, cheirar e devorar a obra de arte. E também ver".
- GAM N° 5, Abr/1967, págs. 7-9. Frederico MORAIS, "Como é a Vanguarda Paulista".
- GAM N° 6, Mai/1967. "Exposições".
- GAM N° 7, Jun/1967, págs. 10-13. Rubens GERCHMAN, "Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente".
- GAM N° 7, Jun/1967, págs. 20-22. Frederico MORAIS, "Morte da Galeria provoca desvario da Paulicéia".
- GAM N° 7, Jun/1967, p3sg. 22. Frederico MORAIS, "Quem é Nelson Leirner".
- GAM N°7, Jun/1967, págs. 23 e 24. Marc BERKOWITZ, "Alguns pontos em alguns iiis".
- GAM N°8, Jul/1967, págs. 4-7. José R. TEIXEIRA LEITE, "Reflexões sobre a Pop Art".
- GAM N°8, Jul/1967, págs.31 e 32. Mário BARATA, "Importância de Antonio Dias".
- GAM N° 8, Jul/1967, Jornal Suplemento.
- GAM N° 9/10, 1967, págs. 12-15. Mário BARATA, "IX Bienal: Essência Humana".
- GAM N° 9/10, 1967, pág. 22. Ruth LAUS, "Vernissage".
- GAM N° 9/10, 1967, págs. 50-54. Marc BERKOWITZ, "A Bienal n°9".
- GAM N° 9/10, 1967, págs. 60-62. "Bienal - GAM promove o debate".
- GAM N° 11, 1968, págs. 16 e 17. Marcos SANTARRITA, "A Volta Engelsiana de Glauco Rodrigues".
- GAM N° 13, 1968, págs.8 e 9. Alair O. GOMES, "O retorno ao prazer na figuração de uma Bienal".
- GAM N° 15, 1968, págs.18 e 19. Frederico MORAIS, "Arte Americana: o meio, a estrada, na estrada".
- GAM N° 38 - Edição Especial.
- O GLOBO (Rio de Janeiro), 25/4/1977. Frederico MORAIS, coluna *Artes Plásticas*, "O Gerchman de sempre (a solidão social) e o de hoje (a repressão da libido)".
- O GLOBO, 29/4/1977. Frederico MORAIS, coluna *Artes Plásticas*, "Antônio Manuel, rompendo tabus".
- O GLOBO, 13/4/1979. Frederico MORAIS, coluna *Artes Plásticas*, "Gerchman: o rei do mau gosto, Vergara: o rei do bom gosto".

- O GLOBO, 30/7/1979. Sônia NOLASCO FERREIRA, "As Esculturas de Segal - uma reflexão sobre a mortalidade".
- O GLOBO, 14/8/1986. Frederico MORAIS, "Cordeiro: a síntese da arte pop com a concreta".
- O GLOBO, 5/11/1989. Milton ABIRACHED, "Happening para agitar estante".
- HABITAT N°75, "Novas Tendências x Nova Figuração".
- HABITAT N°79, Theon SPANUDIS, "O Pop Art em Ubirajara".
- HABITAT N°80, 1964. J. Geraldo VIEIRA, "Materiais insólitos desde o Dadaísmo até a Pop Art".
- ISTOÉ SENHOR, 7/2/1990. Radha ABRAMO, seção *Artes Plásticas*.
- JARDIN DES ARTS N° 185, Avr/1970, págs. 61 e 62. Richard Hamilton- est-il le précurseur du pop art?"
- JARDIN DES ARTS N° 185, Avr/1970, págs. 64 e 65. "Pop Art".
- O JORNAL (Rio de Janeiro) 3/5/1966. "'Pop Art' na Berlinda".
- O JORNAL, 9/5/1966. Coluna *Artes Plásticas*, de Quirino CAMPOFIORITO, "Professor fala de Pop Art".
- O JORNAL, 11/5/1966. Coluna *Artes Plásticas*, de Quirino CAMPOFIORITO, "'Pop Art' movimentada opiniões".
- O JORNAL, 28/9/1969. "Brasileiras, Antônio Henrique Amaral sem rótulos".
- O JORNAL, 9/11/1969. "Vergara: no papelão, a realidade".
- JORNAL DA TARDE (São Paulo) 26/7/1966. Coluna *Exposições*, "Tédio em Pop Art".
- JORNAL DA TARDE, 22/9/1967. "Veja a Arte sem Preconceitos". Nas págs. 4 e 5, o Guia "Popop".
- JORNAL DA TARDE, 30/9/1967. "Aprenda a chamar pelo nome certo as coisas desta Bienal."
- JORNAL DA TARDE, 28/12/1967. L.B.D'HORTA, "Em toda a IX Bienal. o que há de mais importante é o sarcástico "Ambiente USA 1957-1967".
- JORNAL DA TARDE, 15/12/1970. "Arte Brasileira não Existe.(a) Wesley D. Lee".
- JORNAL DA TARDE, 2/7/1973. "Parou de bater o coração de Cordeiro, que pintava como quem fazia matemática".
- JORNAL DA TARDE, 16/2/1980. Olney KRÜSE, "Cláudio Tozzi, um retrato do Chico Buarque das artes visuais".
- JORNAL DA TARDE, 8/5/1986. Olney KRÜSE, "A nova fase de Tozzi, longe dos trópicos".

- JORNAL DA TARDE, 5/8/1986. "Lembrando o Construtivismo".
- JORNAL DA TARDE, 23/5/1988. Jacob KLINTOWITZ, "Um Novo Tozzi, Despojado, Sensual".
- JORNAL DE BRASÍLIA, 13/4/1975. "Quando a linguagem do dia a dia vira arte".
- JORNAL DO BRASIL (Rio de Janeiro) 19/3/1965. Harry LAUS, "Mickey Mouse & Cia.".
- JORNAL DO BRASIL, 22/4/1966. Carlos DANTAS, "Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público".
- JORNAL DO BRASIL, 24/4/1966. "Happening tira a arte do pedestal e a põe no meio da rua, diz Mário Pedrosa".
- JORNAL DO BRASIL, 13/9/1966. "Arte de Impacto de Teresa Nazar".
- JORNAL DO BRASIL, 27/1/1967. Harry LAUS. Artes, "O Problema das Caixas".
- JORNAL DO BRASIL, 19/8/1967. Clarival do Prado VALLADARES, "Arte Popular e Pop Art".
- JORNAL DO BRASIL, 14/9/1967. L. Antonio MACIEL, "Bienal, um Mundo Divertido".
- JORNAL DO BRASIL, 19/11/1967. "Vergara, da pintura ao cinema".
- JORNAL DO BRASIL, 23/24.Jun/1968. "Ao encontro do povo".
- JORNAL DO BRASIL, 13/11/1973. Roberto PONTUAL, "O Belo e a Bala".
- JORNAL DO BRASIL, 30/4/1975. Emília SILVEIRA, "A crise de quem esqueceu como se faz arte".
- JORNAL DO BRASIL, 19/12/1975. Roberto PONTUAL, "Geração Comparada".
- JORNAL DO BRASIL, 8/3/1982. Wilson COUTINHO, "Antonio Dias, a arte sempre nova de um artista exemplar".
- JORNAL DO BRASIL, 26/8/1985. Wilson COUTINHO, "Opinião 65 Vinte Anos Depois".
- JORNAL DO BRASIL, 22/8/1986. Reynaldo ROELS, Jr. "De Construções e de Embrulhos".
- JORNAL DO BRASIL, 4/6/1987. Reynaldo Roels Jr, "Crônica do Mundo Cão".
- JORNAL DO COMÉRCIO (Rio de Janeiro), 16/4/1966. Miranda NETTO, "Dois Artistas Pop".
- JORNAL DO COMÉRCIO, 26/6/1966. "Exposição em Minas mostrará a Pop Art".
- JORNAL DO COMÉRCIO, abr/1967. Mário BARATA, "Aspectos Conceituais

da Vanguarda Atual".

- JORNAL DO COMÉRCIO, 27/6/1970. "Depoimento do Artista Pedro Escosteguy".
- LE ARTI, N°4, Apr/1969, págs.26-29. Luigi MALLÉ, "Pop Art a Torino".
- L'OEIL, N° 176/177, Août/Sept. 1969, págs. 38-43 e 94. José PIERRE, "Pop Chocolat".
- MANCHETE N°807, 7 de outubro de 1967, págs. 46 a 63. Durval FERREIRA, "A Frente Ampla da Arte" e Flávio de AQUINO, "A Mais Louca Bienal".
- MANCHETE N°809, 21 de outubro de 1967, págs. 86 a 89. Thomas SCHEIER, "Paris, a delirante Bienal dos Jovens".
- MANCHETE N°821, 13 de janeiro de 1968, pág.32. Flávio de AQUINO, "Um ano de engenho e arte."
- METRO, Milano, N°7, 1962, págs. 18-23. Jasia REICHARDT, "Will you be my gorgonzola baby?".
- METRO, N°8, mai/1963, págs. 38-45. Robert ROSENBLUM, "Roy Lichtenstein and the Realist Revolt".
- METRO, N°9, 1965, págs.4-13. Bruno ALFIERI, "La condizione dell' arte. "Pop" uguale non popolare" e "L'Avenire dell'arte. Una nuova dimensione operativa".
- METRO N°9, 1965, Págs. 20-26. Pierre RESTANY, "Une Personnalité-charnière de l'art américaine. Claes Oldenburg, premières œuvres".
- METRO N°10. Bruno ALFIERI, págs. 4 a 13, "Diário Crítico (II)".
- MIRANTE DAS ARTES N° 5, set/out.1967, pág. 12. "O fenômeno Bienal".
- MIRANTE DAS ARTES N° 6, nov/dez.1967, págs. 10-12. "Notas sobre o fenômeno".
- MIRANTE DAS ARTES N° 6, nov/dez.1967, pág.12. "Vandalismo".
- MIRANTE DAS ARTES N° 7, jan/fev.1968, pág. 22. "Como a 9a. Bienal foi comunicada pelo New York Times".
- MÓDULO N°64, mai/jun.1981. Fábio MAGALHÃES, "Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche".
- NOSSO SÉCULO, 1945/1960 (2a.Parte). Abril Cultural/Circulo do Livro, 1985.
- OPUS INTERNATIONAL,N°3,oct/1967,pág.94. Mário BARATA,"São Paulo".
- OPUS INTERNATIONAL N° 15, dec/1969. J. DYPREAU, "Une Nouvelle Définition du Pop ou le Pop au Passé Indéfini".
- POPULAR DA TARDE (São Paulo), 9/9/1985. "O destaque do mês na

Pinacoteca".

- PROPAGANDA (São Paulo), nov/1967, págs. 7 a 20. Nelson AGUILAR, "São Paulo 1967: Bienal 009".
- QUADRUN (Bruxelas) N°17, 1964, págs. 23-38. Robert MELVILLE, "English Pop Art".
- REALIDADE, Ago.1967. Pietro Maria BARDI, "Que Arte é Esta?"
- REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA N° 11-12, págs.170-180. Ferreira GULLAR, "Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar".
- RIVISTA DELL'ARREDAMENTO (Milano)N°127,pág.41. Luciano LATTANZI, "Pop Art e Nuova Figurazione".
- STUDIO INTERNATIONAL (London) Vol.169, N° 864, apr/1965, págs. 144-155. Herbert READ, "The Desintegration of Form in Modern Art".
- STUDIO INTERNATIONAL, May/1966, págs. 187-191. David IRWIN, "Pop Art and the Surrealism".
- STUDIO INTERNATIONAL, Aug/1966,págs.96 e 97. Edward LUCIE-SMITH, "Pop and the Mass Audience".
- STUDIO INTERNATIONAL, Jul/Aug.1969, págs.9-12. Suzy GABLIK, "Protagonists of Pop: Five Interviews".
- A TRIBUNA (Santos), 1/5/1977. Luiz ERNESTO, "Geraldo de Barros: a imagem consumível dos "out-doors"."
- A TRIBUNA, 6/12/1979. "Claudio Tozzi".
- TRIBUNA DA IMPRENSA (Rio do Janeiro) 13/3/1991. "Encontro de Olhares".
- ULTIMA HORA, 14/9/1966. "Argentina está viva em Teresa Nazar".
- ULTIMA HORA, 26/2/1973. Paulo MARANCA, "Bananas, prêmio e alerta".
- VISÃO,São Paulo, N°15, 28/4/1967, págs. 22-25. Flávio de AQUINO, "A louca arte dos nossos jovens artistas".
- VISÃO, 5/10/1967, págs. 42-48. "Os caminhos da Bienal".
- XXe. SIÈCLE, N°40, Juin/1973 (Panorama 73). Antonio del GUERCIO, "De l'Action Painting au Pop Art (U.S. Art I)".
- XXe. SIÈCLE, N° 41, Déc/ 1973 (Panorama 73). Gilbert LESCAULT, "Claes Oldenburg: de l'approbation subversive (U.S. Art II)".
- XXe.SIÈCLE, N° 41, Déc/ 1973 (Panorama 73). Gerald GASSIOT - TALABOT, "Les Ambigüités de James Rosenquist (U.S. Part II)".
- ZERO HORA (Porto Alegre), 29/11/1989. Reportagem sobre Rubens Gerchman.

4. DOCUMENTAÇÃO EM ÁUDIO.

*Material disponível no Arquivo Multimeios, Casa das Retortas, SP.*

- Depoimento de *Wesley Duke Lee* a José Augusto Avancini, no CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea da USP), em 26/5/1980.
- Debate "Artes Plásticas nos Anos 60", Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 25/10/1979, com participação de Mário Schenberg, Otilia Arantes, Geraldo de Barros, Antônio Henrique Amaral, Luiz Carlos Baravelli, Samuel Szpiegel, Ivo Costa Mesquita, Danilo de Prete, Antonio Gonçalves de Oliveira, Ermelindo Fiaminghi, Hélio Oiticica, etc. Debate realizado para a *Arte em Revista* nº 2.
- Entrevista de *Nelson Leirner* a Daisy Peccinini em 6/12/1976.
- Debate "Arte no Brasil", realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 19 e 20 de março de 1976. (Depoimento de *Nelson Leirner*).