



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/book/156>

DOI: 10.20396/ISBN9786587198132

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by UNICAMP/IFCH. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Histórias da Arte em construção

Arte pop global, ou
como reescrever /
reinscrever o cânone:
um estudo de caso a
partir da exposição
The World Goes Pop

Alexandre Pedro de
Medeiros

Palavras-chave

Arte Global. Arte Pop. Exposições. Curadoria. Cânone.

Resumo

The World Goes Pop foi uma das primeiras exposições a retomar a discussão sobre a arte pop a fim de abordar seu aspecto global. Embora tenhamos observado que essa noção tem sido evocada por várias instituições com o intuito de inserir produções do Sul Global em uma história da arte dita global, essa estratégia tem mantido a genealogia euroanglocêntrica. Este texto apresenta a concepção curatorial dessa mostra como operação de reescrita e reinscrição do cânone pop enquanto um “cânone expandido”.

Recentemente, uma grande exposição realizada em uma das instituições mais influentes do sistema internacional da arte apresentou uma revisão da arte pop, promovendo-a como fenômeno global. Intitulada *The World Goes Pop*, da qual participaram 62 artistas de 29 nacionalidades e 160 obras, essa mostra foi organizada pela Tate Modern de Londres, Reino Unido, tendo Jessica Morgan e Flavia Frigeri como curadoras, e pôde ser visitada de setembro de 2015 a janeiro de 2016.

A mostra teve como escopo revisar criticamente o cânone da arte pop, o qual vem sendo formulado desde a década de 1960 a partir de uma genealogia anglo-euro-cêntrica, masculina e branca. Nesta via, sua prática curatorial esteve

pautada em uma relevante agenda que vem repercutindo na programação de diversos museus, que têm buscado tornar suas exposições e seus acervos mais diversos do ponto de vista da discussão dos marcadores de diferença social, como raça, etnia e gênero. Essa agenda comunga dos mesmos objetivos da teoria decolonial, no sentido de uma “busca [por] se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação”, assim como, de uma urgência em “reinscrever histórias e perspectivas que foram desvalorizadas”¹.

Deste modo, ao buscar “descolonizar” a pop, Morgan e Frigeri selecionaram trabalhos de artistas de fora do eixo hegemônico Estados Unidos-Inglaterra e se dispuseram a reunir o maior número possível de obras realizadas por mulheres já visto em uma mostra de arte pop. Essa preferência surge de um olhar voltado para a heterogeneidade da pop, pois, segundo Jessica Morgan, “como ‘estilo pop’ engloba várias estratégias de composição e processos, então não há apenas uma arte pop universal, mas, ao invés disso, centenas de interações ao redor do globo que compartilham uma preocupação populista”².

Em *The World Goes Pop*, a seleção das obras³, propositadamente, não incluiu qualquer menção ao pop anglo-estadunidense canônico – apesar da participação de dois artistas que circulavam nesse meio: Joe Tilson e Marisol, além de Judy Chicago. Além disso, a abordagem de suas curadoras pretendeu priorizar o debate sobre a dimensão política da pop, isto é, compreender as experiências de artistas ao redor do mundo nos anos de 1960 em torno de uma sensibilidade comum, como a apropriação de técnicas

1 MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. In: MASP; Afterall (Orgs.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020. p. 5.

2 MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). **The World Goes Pop**. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015–24 jan. 2016, Tate Modern, London, p. 16.

3 De *The World Goes Pop* participaram os artistas brasileiros: Raymundo Colares (*Sem Título*, 1969), Antonio Dias (*Acidente no Jogo*, 1964; *Nota sobre a morte imprevista*, 1965), Romanita Disconzi (*Totem da Interpretação*, 1969), Wesley Duke Lee (*O Trapézio ou Uma Confissão*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Glu Glu Glu*, 1966), Marcello Nitsche (*Eu quero você*, 1966; *Mata mosca*, 1967), Glaucio Rodrigues (*Cântico dos Cânticos – Concha Shell – série Concha Shell*, 1967), Teresinha Soares (*Morra usando a legítima alpargata (Série Vietnã)*, 1968; *Morrem tantos homens e eu aqui tão só (Série Vietnã)*, 1968), Claudio Tozzi (*Multidão*, 1968), e as artistas argentinas: Delia Cancela (*Corazón destrozado*, 1964), Marta Minujin (*La Menesunda*, 1965; *Colchón*, 1962), cf. *Exhibited Works*, in: MORGAN; FRIGERI, op. cit, p. 255-260.

utilizadas nos meios de comunicação de massa (publicidade, histórias em quadrinhos etc.) e de temáticas compartilhadas, como a Guerra do Vietnã.

Portanto, buscando traduzir em discursividade espacial o projeto curatorial, a equipe responsável da Tate Modern desenvolveu o programa das curadoras, que seguiu rigorosamente uma concepção de revisão histórica da arte a fim de apresentar uma estética pop que, em sete salas temáticas (*Introduction, Pop Politics, Pop at Home, Pop Bodies, Pop Crowd, Folk Pop e Consuming Pop*), duas individuais (Cornel Brudaşcu e Jana Želibská) e uma sala dedicada a dois artistas (Eulàlia Grau e Joe Tilson). Logo, almejou-se evidenciar a capacidade da mostra de ultrapassar fronteiras não só geográficas ao propor relações entre obras oriundas de vinte e nove países, mas também de gênero ao apresentar a produção de várias artistas mulheres.

Contudo, a primeira inquietação que nos surge se refere à seleção das obras e à disposição delas. Quais seriam os critérios? Seriam eles baseados puramente na semelhança visual? Segundo as curadoras o que nos possibilitaria falar em uma abordagem política da pop é uma sensibilidade e um imaginário compartilhados globalmente, o que poderíamos considerar uma referência extra-artística. Porém, como essa noção foi articulada para justificar a seleção de trabalhos, especialmente a de artistas brasileiros? Ou ainda melhor, como se manifesta tal “estilo” ou sensibilidade na materialidade das obras? Perguntamo-nos se o que vem sendo operado em algumas exposições não é uma “retórica do global”, no sentido de um uso dessa concepção como uma chave de aparência multiculturalista a fim de manter as dinâmicas de hegemonia artística, a qual seria reafirmada pelas megainstituições que detém o poder discursivo de inserir a arte de “outros” em uma história da arte dita global formada a partir de cânones expandidos.

Este trabalho, ao abordar o caráter discursivo da exposição, visa compartilhar nossa análise das operações de reescrita e reinscrição do cânone da arte pop ocorridas em *The World Goes Pop* através da inserção de “outras” obras de arte, como aquelas de artistas brasileiros, no rol de obras pop, assim estabelecendo uma espécie de cânone expandido. Nesse sentido, busca-se também examinar, a partir desse estudo de caso, em que medida as exposições marcadas por uma obsessão pelo global têm contribuído como um fator dinâmico de composição das listas canônicas nas artes visuais, isto é, como elemento de renovação quando inclui “novos” nomes e como elemento de manutenção quando, ao realizar essa inclusão, a faz sob a égide da genealogia canônica, assim mantendo as dinâmicas de hegemonia artística.

Recentemente, tem-se discutido com maior frequência a questão do cânone nas artes visuais. Esse é um debate que, nos meios acadêmicos de história da arte, tem sido herdado da literatura. Como ressalta Renan Mazzola em livro dedicado ao estudo do cânone nas belas-artes, em ambas as áreas as questões mais primordiais são as mesmas. Assim, algo extremamente relevante abordado pelo autor se refere ao espaço do cânone, o qual é formado por tensões entre fatores estáticos e dinâmicos, ou seja, aquelas formações discursivas de manutenção das listas canônicas e aquelas de renovação.⁴ Nesta via, no terreno das artes visuais as exposições desempenham um papel fundamental como discursos atravessados por essas tensões. Em nosso caso específico, poderíamos afirmar que *The World Goes Pop* almeja uma posição estratégica enquanto evento renovador do cânone da arte pop ao buscar expandi-lo, mas ao mesmo tempo, ao ter que selecionar as “outras” obras a partir de uma genealogia canônica, acaba por reforçar e atuar na manutenção daquele cânone que pretende revisar. Concomitantemente, isso embaralha algumas posições, pois ambas os trabalhos passam a ser apreciados uns sob a ótica dos outros, o que acarreta na revalorização das obras canônicas e na inserção das “outras” no fluxo das grandes exposições e do mercado de arte.

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

Em dezembro de 1965 inspirado na experiência carioca de “Opinião 65”, Waldemar Cordeiro em conjunto com os artistas-arquitetos Sérgio Ferro e Flávio Império, organizou em São Paulo, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a exposição “Propostas 65”. A mostra que contou com 48 artistas atuantes no Brasil, pretendia “fazer um inventário do ‘realismo atual do Brasil’ não apenas por meio da apresentação de obras, mas também de sessões de debates com o público”.⁵ Surgia, então, mais uma força, agora vinda de São Paulo, a engrossar o caldo em torno da discussão da vanguarda.

Deste debate surgiu o texto “Um novo realismo” de Mario Schenberg, físico e crítico de arte que muito contribuiu com o meio artístico ao manter

4 MAZZOLA, Renan Belmonte.

O cânone visual: as belas-artes em discurso [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 42.

5 COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira.

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3798/2832>. Acesso em: 18 out. 2020. p. 74.

forte contato com os artistas, no qual afirmava que com as exposições “Opinião 65” e “Propostas 65”, assim como, com a premiação de Wesley Duke Lee em Tóquio e de Antônio Dias e Roberto Magalhães em Paris, havia aparecido um novo realismo na arte brasileira. Nesse pensamento, pontua que o novo realismo na arte seria sintoma de um “novo humanismo [que] se caracterizar[ia] por uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico”.⁶

Além disso, o artista no novo realismo prescinde do primor artesanal e dos materiais e técnicas nobres, tendo como repertório imagens banais que circulam nos meios populares e naqueles de comunicação de massa e trabalhando com a apropriação de objetos da vida cotidiana. Nessa via, Schenberg afirma que a experiência neorrealista brasileira está integrada ao movimento internacional homônimo, mas que guarda especificidades relacionadas às questões sócio-econômico-culturais, ao subdesenvolvimento e à conformação do povo brasileiro através de raízes europeias, africanas e indígenas. Por fim, assim como Pedrosa, Schenberg atestará a mudança de estatuto da obra de arte e seu deslocamento em direção a sua recepção, como uma arte que interage com a realidade, sobre o que então dirá: “o novo realismo é basicamente uma forma de arte participante. Portanto, sua influência desbordará do campo puramente artístico, e mesmo do cultural. Poderá tornar-se um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos”.⁷

As proposições defendidas, a partir de 1965, por Schenberg em torno de um novo realismo significaram um aprofundamento de algumas questões que já estavam sendo trabalhadas por Waldemar Cordeiro, considerado o “papa do concretismo” à época e ex-integrante do grupo concreto paulistano Ruptura, principalmente no que se referia à nova figuração e à apropriação de materiais cotidianos (objetos, anúncios, histórias em quadrinhos, fotografias, entre outros) na construção do trabalho artístico, que constituiria seu caráter de apresentação de uma realidade – mediada pela imagem –, a fim de comunicar uma mensagem – arte concreta semântica, segundo Cordeiro. Porém, Schenberg, além disso e a partir de uma posição marxista, interpretou o novo realismo em diálogo com um novo humanismo, contemporâneo e conectado aos meios de comunicação de massa, mais democrático e ligado à questão social, que era evidente em obras de artistas que o crítico acompanhava muito de perto, como os conhecidos por arquitetos pintores: Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Szpigel.⁸

6 SCHENBERG, Mario. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 185.

7 *Ibid.*, p. 186.

8 ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, pp. 44-68.

A partir desse mote, é importante ressaltar o diálogo, mas também as idiossincrasias, do novo realismo elaborado por Mario Schenberg em comparação com a proposta francesa de um *nouveau réalisme* que, definido pelo crítico Pierre Restany em 1960, estava interessado em pesquisar e propor novas maneiras perceptivas de abordar o real. Retomando a atitude dadaísta, o que lhes garantiria o apelido de neodadá, os novos realistas franceses, como Martial Raysse, Arman ou Raymond Hains, buscariam no *readymade* “o elemento de base de um novo repertório expressivo”.⁹ Assim, segundo Restany, esses artistas, por estarem enredados em uma “realidade sociológica” pautada sócio, econômico e culturalmente no modelo estadunidense da sociedade de consumo, trariam para seus trabalhos, através da apropriação do real, elementos de resíduo e do caráter serial e maquinal dos objetos da vida cotidiana. Nesse sentido, a operação de apropriação que motivou artistas desde meados dos anos 1950 até início dos anos 1970 (para restringir àqueles participantes das exposições que estamos enfocando), aglomerados sob as mais diversas

alcunhas: pop, novo realismo, nova figuração etc., é fundamental para a compreensão da ampla zona de abrangência do fenômeno da crise da representação nas artes visuais.

Contudo, se é possível dizer que há uma experiência compartilhada em torno de uma abordagem da realidade mundana, no plano das motivações, das fontes e dos modos como ela é realizada pelos artistas há especificidades que precisam ser destacadas. Por exemplo, em Schenberg notamos uma promoção do aumento da temperatura comunicacional da arte em prol de uma tomada de decisão política pelo artista,¹⁰ que aparece preterida em Restany, pois para o crítico francês a noção fundamental do realismo é sua integração ao real, não sua discussão, que poderia vir depois. Além disso, podemos afirmar que, panoramicamente, os novos realistas franceses trabalharam muito mais com/no tridimensional, com a apropriação de objetos e materiais, enquanto que no Brasil, aqueles artistas que integrariam o novo realismo de Schenberg tinham uma abordagem mais pautada no bidimensional. Isso também poderia ser apontado também em relação ao pop estadunidense, onde a maioria dos artistas canônicos operava através do *readymade* visual.

É necessário ressaltar que Lamoni retoma¹¹ uma discussão levantada pela historiadora da arte Sônia

9 RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 146.

10 As ideias de Mario Schenberg em torno de um novo realismo foram essenciais para o desenvolvimento da Nova Objetividade brasileira, termo pelo qual Hélio Oiticica buscou reunir as proposições da vanguarda na exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967. No texto do artista para o catálogo da mostra encontramos menções à importância da participação de Schenberg nos círculos artísticos, bem como a ideias que aparecem no texto sobre o novo realismo que se tornaram características da nova objetividade: arte participante e “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. In: OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154.

11 MORGAN; FRIGERI, op. cit., p.59.

Salzstein em um artigo de 2006 que, apesar de breve, já propunha uma revisão da relação brasileira com a arte pop. Diz Salzstein que é possível falar de uma experiência brasileira da pop, “ou que traga à tona a relevância de uma compreensão local para a compreensão da pop como um fenômeno inter-

nacional, em que local e global estão miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta”.¹²

Além disso, é destacada no texto a importância das exposições *Opinião 65, Nova Objetividade Brasileira* e IX Bienal de São Paulo para a formulação de uma vanguarda artística brasileira ligada ao paradigma neofigurativo, assim como as experiências de artistas em espaços públicos.¹³ Cabe ressaltar o aspecto ambivalente da relação dos artistas participantes da nova objetividade como adesão, reação ou negação ao imaginário pop. Nesse sentido, esse movimento capitaneado por Hélio Oiticica elaborou uma tentativa de se apropriar do ímpeto pop no sentido de “conectar ‘relações imagéticas e implicações sócio-políticas’”.¹⁴

Nesse sentido, Michael Asbury tem examinado a tradução enquanto um procedimento a partir do qual pesquisadores e curadores, apoiados no referencial teórico da história da arte global, vêm subordinando a produção artística latino-americana às suas supostas “matrizes”. Embora Asbury aborde o problema a partir da questão Conceitualismo-Arte Conceitual, compartilhamos da crítica proposta pelo autor e questionamos se o ato de rotular uma diversidade de experiências artísticas “periféricas” da década de 1960, como as brasileiras e argentinas, como pop global não as tem exilado do contexto de sua própria emergência material e de suas relações genealógicas locais.¹⁵

Portanto, quando resolvemos falar de uma pop latino-americana/brasileira, dado que estamos traindo as múltiplas vozes que na verdade constituem um mundo heterogêneo simplesmente para inscrevê-las em um panorama pós-colonial da história da arte, é provável que elas se tornem meros apêndices de genealogia canônicas e por isso somos levados a falar uma língua que não é a nossa. Quando trabalhos como os de Claudio Tozzi, Teresinha Soares, Anna Maria Maiolino ou Antonio Dias são mediados (traduzidos) através da pop, o

12 SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip>. Acesso em: 18 out. 2020. p. 261.

13 Sobre essa questão, lembramos a crítica de Aracy Amaral endereçada aos jovens artistas brasileiros participantes da IX Bienal de São Paulo, os quais estariam, segundo ela, renunciando a uma “realidade brasileira” em favor de um “american way of living”. Isso estaria explícito na importação do modelo da pop estadunidense e, por conseguinte, pela apropriação de signos urbanos de massa nas obras de Tozzi, Gerchman, Vergara, entre outros, que buscava aproximar o público das artes plásticas. Entretanto, para Amaral, a intenção desses artistas em propagar “a arte para todos ao alcance de todos” não a tornou arte pública. Cf. AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981)**: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983. p. 145-149.

14 MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde**: art in Brazil, 1949-1979. Cambridge and London: The MIT Press, 2013. p. 122.

15 ASBURY, Michael. *Historiographies of the Contemporary: Modes of Translating in and from Conceptual Art*. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto. **New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017. pp. 188-201.

que é estabelecido é a primazia do monolinguismo em uma perspectiva global.

Diante desse panorama, pôde-se identificar que a exposição *The World Goes Pop*, assim como outras mostras que buscaram revisar cânones artísticos sob a ótica da arte global, têm repercutido positivamente na comunidade artística internacional no sentido de tornar visível obras até então desconhecidas, desta forma estimulando a reformulação de práticas curatoriais e inclusive colaborando para a (re)valorização dessas obras nos contextos acadêmico e do mercado de arte. Todavia, algumas armadilhas, como a manutenção do cânone enquanto critério comparativo e o escamoteamento das teorias locais, não puderam ser evitadas por seus curadores.

Referências bibliográficas

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

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

ASBURY, Michael. Historiographies of the Contemporary: Modes of Translating in and from Conceptual Art. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto. **New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017. pp. 188-201.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3798/2832>. Acesso em: 18 dez. 2020.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde: art in Brazil, 1949-1979**. Cambridge and London: The MIT Press, 2013.

MAZZOLA, Renan Belmonte. **O cânone visual**: as belas-artes em discurso [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

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

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. In: MASP; Afterall (Orgs.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020.

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

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em: http://novosestudios.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip. Acesso em: 18 dez. 2020.

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

Sobre o autor

Alexandre Pedro de Medeiros é doutorando em História, na área de História da Arte, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP), onde desenvolve pesquisa com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sobre exposições de arte pop global como núcleos irradiadores de questões teóricas, históricas e críticas a respeito das produções artísticas brasileira e argentina dos anos 1960, sob orientação de Nelson Aguilar e coorientação de Gabriel Zacarias. Mestre em História, na área de História da Arte, pelo IFCH/UNICAMP, onde em 2017 defendeu dissertação sob orientação de Nelson Aguilar. Foi bolsista de mestrado por 24 meses do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atuou como pesquisador de arte contemporânea no Museu Afro Brasil. Bacharel e Licenciado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2013). Atuou como curador da exposição “Claudio Tozzi: Territórios e outros trabalhos”, realizada de abril a julho de 2017 na Biblioteca Octávio Ianni do IFCH/UNICAMP. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte brasileira contemporânea, artes visuais brasileira e argentina nos anos 1960, historiografia da arte brasileira, arte global, arte pop, história das exposições, estudos curatoriais e estética fenomenológica.