


Da censura à consagração: as aparições de *La civilización occidental y cristiana*

From censorship to consecration: the apparitions of
La civilización occidental y cristiana

DOI: 10.20396/rhac.v3i1.16168

ALEXANDRE PEDRO DE MEDEIROS

Doutorando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

 0000-0001-8962-9873

Resumo

Este artigo analisa o itinerário de *La civilización occidental y cristiana* (1965), obra do artista argentino León Ferrari, através de suas exposições. Parte-se de sua primeira aparição no Prêmio Di Tella, em 1965, sua retirada do certame e o questionamento de seu caráter artístico pelo crítico Ernesto Ramallo até sua consagração, em 2007, como trabalho central na trajetória do artista homenageado com o Leão de Ouro na 52ª Bienal de Veneza e, em 2015, como uma das obras apresentadas na mostra *International Pop*, a qual esteve articulada com o movimento de reescrita do cânone da arte pop. Desse modo, este texto também examina as exposições enquanto instâncias legitimadoras da arte, pois discute o arco entre a censura e a consagração do trabalho de Ferrari, especialmente sua inserção no rol de obras de um autointitulado cânone pop expandido. Assim, pretende-se abordar como esse cânone tem sido formulado e operado a partir de uma “retórica do global” que visa dar cognoscibilidade e inteligibilidade – e mesmo aspecto global – a produções artísticas de regiões não-hegemônicas e, também, como isso tem alterado as análises referentes ao trabalho em questão.

Palavras-chave: León Ferrari. Exposições. Arte Global. Legitimação artística. Cânone.

Abstract

This article analyses the itinerary of *La civilización occidental y cristiana* (1965), a work by Argentine artist León Ferrari, through its appearances. It starts from its first exhibition at the Di Tella Prize, in 1965, its withdrawal from the competition and the questioning of its artistic character by the critic Ernesto Ramallo until its consecration, in 2007, as a central work in the trajectory of the artist honoured with the Golden Lion at the 52nd Venice Biennale and, in 2015, as one of the works presented in the exhibition *International Pop*, which was articulated with the movement to rewrite the pop art canon. In this way, this text also examines the exhibitions as legitimizing instances of art, as it discusses the arc between censorship and the consecration of Ferrari's work, especially its insertion in the list of works of a self-titled expanded pop canon. Thus, it is intended to approach how this canon has been formulated and operated from a “rhetorical of the global” that aims to give cognoscibility and intelligibility – and even a global aspect – to artistic productions from non-hegemonic regions and, also, how this has changed the analyses referring to the work in question.

Keywords: León Ferrari. Exhibitions. Global Art. Artistic Legitimation. Canon.

Introdução¹

As exposições se tornaram nas últimas três décadas uma problemática especial de pesquisa no campo da história da arte. Uma das questões centrais se refere ao papel de mostras realizadas em museus, galerias e centros culturais no direcionamento de um olhar sobre as obras exibidas e a consequente produção e/ou reprodução de cânones artísticos. Essa discussão tomou fôlego a partir dos anos de 1990, principalmente entre sociólogos da arte de matriz bourdieusiana, quando se iniciou uma problematização do deslocamento da posição do curador como alguém responsável pela salvaguarda e exibição de uma coleção museológica para o que se convencionou chamar de curador-autor, isto é, um profissional, o qual não necessariamente tem um vínculo institucional, que se dedica à elaboração de eventos temporários de fruição de obras selecionadas e distribuídas em determinados espaços. Ressalta-se ainda que esses procedimentos estão mediados por uma trama discursiva que envolve as premissas conceituais e expográficas do curador e das funções de cada um dos membros da extensa equipe que ele dirige², ou na qual atua como um de seus líderes, como curadores-assistentes, pesquisadores, educadores, editores, conservadores, documentalistas, arquitetos, designers, assessores de imprensa, colecionadores, patrocinadores e gestores.

Sendo assim, à medida que o número de exposições temporárias temáticas se multiplicou exponencialmente e o curador se tornou não só um autor de exposições e dos textos que as acompanham, mas também uma autoridade no sistema das artes, passou-se a problematizar suas escolhas, posicionamentos e relações com artistas, instituições e o mercado de arte. A partir disso, a questão se espalhou para todos os dispositivos de exibição de obras de arte ao longo da história e, portanto, passou-se a analisar o papel das exposições enquanto instâncias legitimadoras da arte.

Ao mesmo tempo em que a função ordenadora, discriminatória e canonizante das exposições³ passou a ser desvelada e examinada, uma onda revisionista e crítica aos cânones adentrou os ambientes

¹ Este texto é resultado de pesquisa de doutorado financiada com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2017/23149-0.

² Neste sentido, Nathalie Heinich e Michael Pollak realizaram uma comparação da ascendência profissional do curador a partir da década de 1960, tendo como mito de origem o curador suíço Harald Szeemann, com a posição do *auteur* no cinema, isto é, à função desempenhada pelo diretor de um filme de autor. Cf.: HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Eds.). **Thinking about exhibitions**. London, New York: Routledge, 1996, p. 231-250, p. 238.

³ 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. Nesta via, no terreno das artes visuais as exposições desempenham um papel fundamental como discursos atravessados por essas tensões. Cf.: MAZZOLA, Renan Belmonte. **O cânone visual**: as belas-artes em discurso [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 42.

expositivos dos mais reconhecidos museus do mundo. Essa onda tem como núcleo uma série de estratégias curatoriais que estão pautadas em relevante agenda que vem repercutindo na programação de diversos museus, inclusive naqueles distantes dos centros hegemônicos de produção e circulação da arte, a qual tem 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”⁴.

Logo, é a partir de um prisma que considere a movimentação de uma peça como *La civilización occidental y cristiana* (Figura 1) entre os circuitos expositivos dos quais participou, ou seja, que esteja ciente das condições de encontro com ela, pois o trabalho passa a habitar uma espacialidade discursiva na qual seu momento aparente, aquele que funda sua aparência de ser-obra, está em tensão com as relações que estabelece com os objetos vizinhos no espaço da exposição. Com isso, sua significação passa a depender de sua posição no sistema de interpretações estabelecido pelo partido curatorial traduzido em expografia. Ademais, deverá ainda ser considerado que toda obra é marcada pela história de suas apresentações, uma história que é constituinte dela.⁵

Da censura à consagração: as aparições de *La civilización occidental y cristiana*

La civilización occidental y cristiana foi um dos quatro trabalhos submetidos pelo artista argentino León Ferrari (Buenos Aires, 1920 – Buenos Aires, 2013) ao Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), realizado de 1º a 23 de setembro de 1965 em Buenos Aires. Esses quatro trabalhos compartilhavam uma denúncia à intervenção militar estadunidense no Vietnã e sua consequente violação de direitos humanos, pretensamente avalizada pela doutrina da guerra justa. Nesse sentido, Ferrari direcionou sua crítica ao uso político da religião, isto é, como fundamento de guerra. Tal denúncia foi confundida como uma difamação ao cristianismo pelo então diretor do Centro de Artes Visuais, o crítico Jorge Romero Brest, pois, ao solicitar a retirada da obra em questão da exposição decorrente do Prêmio, declarou que ela ofendia o sentimento religioso da equipe do instituto.⁶

⁴ MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. In: MASP; Afterall (Orgs.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2019, p. 5. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

⁵ GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: PUF, 2009, p. 10.

⁶ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2018, p. 338.



Figura 1:
León Ferrari, **La civilización occidental y cristiana**, 1965. Madeira e óleo sobre gesso e plástico, 198 x 122 x 60 cm, Coleção Fundação de Arte e Patrimônio Augusto e León Ferrari, Buenos Aires.

Produzida a partir da assemblage de dois objetos apropriados, uma miniatura de quase dois metros de um avião de caça F-107 que serve de suporte, como uma cruz, a uma imagem de Cristo, *La civilización occidental y cristiana* foi censurada no Di Tella também por suas dimensões – a escala humana do Cristo –, e sua inserção como um objeto pendente no ambiente, o que lhe proporcionou um poder de atração incontornável ao olhar. Segundo Ferrari em entrevista concedida em 1992, que até o final de 1964 estava produzindo esculturas de arame e desenhos de linhas flutuantes, as notícias que eram publicadas sobre a situação no Vietnã o abalaram ao ponto de fazê-lo abandonar, por alguns anos, aliás, o que até então estava realizando e orientar sua poética em direção a uma crítica contra a civilização ocidental e cristã.⁷

Entretanto, mesmo tendo seu mais controverso trabalho censurado da mostra⁸, o conjunto de relevos de parede, caixas de vidro preenchidas com colagens de mesmo teor crítico à Guerra do Vietnã, apresentado por León Ferrari no Prêmio não deixou de ser condenado por parte da crítica local. Além disso, a postura censória de Romero Brest contradizia sua promoção da liberdade de criação artística em defesa de uma atitude renovadora e de internacionalização da arte argentina, fato que tinha contribuído para a sua indicação como diretor do Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato Di Tella, marco na produção artística de vanguarda e experimental da Buenos Aires sessentista e localizado no quarteirão, conhecido como “la manzana loca”, que reunia a juventude *cool* portenha, os bares da moda e galerias importantes, como a Bonino, a Van Riel, a Rubbers e a Lirolay.⁹

O crítico Ernesto Ramallo em artigo intitulado “Los Artistas Argentinos en El Premio Di Tella 1965”, publicado no jornal *La Prensa*, em 21 de setembro de 1965, questionou a qualidade da maioria das obras expostas no Prêmio Di Tella daquele ano, notadamente de artistas jovens da cena artística experimental, e, sobretudo, dirigiu sua indignação à participação das peças de Ferrari. Para ele, elas tinham caráter panfletário e em nada correspondiam a um objeto de criação artística. Então, no mesmo dia o artista escreveu uma resposta ao artigo e a encaminhou ao jornal *La Prensa* e a outros agentes do sistema artístico argentino, na qual contestava a posição de Ramallo contra a comunicação de sua crítica política endereçada aos Estados Unidos através de sua produção artística. O posicionamento de Ferrari foi

⁷ Ibid., p. 338.

⁸ Porém, não do catálogo, pois há nele, ao lado de um retrato fotográfico de Ferrari, das informações biográficas e sobre as obras expostas, uma fotografia de Sameer Makarius de página inteira da obra. Próxima à fotografia do artista ainda se lê: “O problema é o velho problema de misturar a arte com a política”. Cf.: BREST, Jorge Romero (Org.). **Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1965**. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 1965. Catálogo de exposição, 1º set.-23 set. 1965, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, p. 24.

⁹ KING, John. **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**. 2. ed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007, p. 169.

publicado logo depois como uma carta na revista *Propósitos* e marcou o debate da época em torno do abandono dos valores tradicionais artísticos, pois dizia o artista:

Ignoro o valor formal dessas peças. Só o que peço à arte é que me ajude a dizer o que penso com a maior clareza possível, a inventar os signos plásticos e críticos que me permitam com a maior eficiência condenar a barbárie do Ocidente; é possível que alguém me demonstre que isso não é arte; não teria nenhum problema, não mudaria de caminho, me limitaria a mudar-lhe o nome: riscaria arte e chamaria de política, crítica corrosiva, qualquer coisa.¹⁰

Além disso, o objeto marcaria o início de uma poderosa, incessante e não menos polêmica produção crítica à violência perpetrada em nome da religião. Deste modo, em 1967, León Ferrari publicaria *Palabras ajenas*, livro composto por trechos da bíblia, fragmentos de declarações do Papa, do presidente dos Estados Unidos Lyndon Johnson sobre a Guerra do Vietnã, de Adolf Hitler, entre outros, retirados de jornais e revistas da época, acompanhado de instruções para adaptá-lo ao teatro. Tanto na capa do livro quanto nas montagens teatrais aparece *La civilización occidental y cristiana*.

Décadas depois, em 2004, o artista seria forçado a encerrar antecipadamente sua retrospectiva no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, por questões de segurança dos visitantes e dos trabalhos expostos. Houve naquele momento uma grande movimentação de setores da Igreja Católica com o intuito de fechar a exposição, pois ela teria ofendido a moral de seus professantes. Além de vigílias e manifestações (contra e favor da interdição da retrospectiva) realizadas em frente ao Centro Cultural Recoleta, o próprio arcebispo da capital argentina naquele momento, Jorge Bergoglio, atualmente Papa Francisco, condenou *La civilización occidental y cristiana* em um de seus sermões na Catedral Metropolitana de Buenos Aires.

Todavia, apesar desse caminho turbulento, a obra adquiriu um estatuto de centralidade na trajetória artística de Ferrari e passou a ser analisada como um dos exemplares mais contundentes de posicionamento político no campo da arte contemporânea. Em 2007, o artista foi agraciado com o Leão de Ouro na 52ª Bienal de Veneza, a mais importante bienal internacional de arte do mundo, e, em 2008, participou da 16ª Bienal de Sydney, a qual teve as revoluções como tema. Portanto, desde sua primeira até suas mais recentes exposições, essa obra seria marcada pelos comentários, depreciativos ou elogiosos, em torno da questão política e da crítica institucional.

Mais recentemente, a polêmica peça integrou a seção intitulada “Argentina: The Instituto Torcuato Di Tella & Pop-Lunfardo” da exposição itinerante *International Pop*, organizada pelo Walker Art

¹⁰ FERRARI, León. La respuesta del artista. *Propósitos*, Buenos Aires, 7 out. 1965.

Center, de Minneapolis (EUA), e apresentada nesta mesma instituição, no Dallas Museum of Art e no Philadelphia Museum of Art de abril de 2015 a maio de 2016. Em um primeiro momento, pode nos parecer incomum que uma grande instituição artística do centro-oeste estadunidense promova um trabalho corrosivamente crítico à guerra operada pelos Estados Unidos em território vietnamita. Contudo, há duas questões que devemos ter em mente.

Primeiramente, cabe lembrar que o Walker, mesmo não estando localizado em uma grande metrópole, transformou-se a partir da gestão de Martin Friedman, diretor do museu de 1961 a 1990, em um polo catalisador e propagador de cenas artísticas contemporâneas internacionais e destinou parte considerável de seu orçamento e programação à realização de grandes levantamentos da arte, como as já citadas coletivas *New Art of Argentina* (1964) e *London: The New Scene* (1965). Além disso, em 1993, sob a direção de Kathy Halbreich, o museu apresentou duas importantes retrospectivas: a primeira, intitulada *In the Spirit of Fluxus* e impulsionada pela aquisição realizada quatro anos antes de mais de 500 objetos Fluxus, traçou um extenso panorama da multifacetada produção de artistas participantes desse movimento internacional; já a segunda foi a primeira exposição abrangente a nível internacional da obra do artista brasileiro Hélio Oiticica, a qual foi organizada com o centro de arte contemporânea holandês Witte de With (atualmente Kunstinstituut Melly) e itinerou por vários museus nos Estados Unidos, Europa e Brasil.¹¹ Portanto, esse histórico repercute diretamente no esforço investigativo da equipe envolvida na produção de *International Pop* e, aliás, está em consonância com a missão do museu que se apresenta como

um catalisador para a expressão criativa de artistas e o engajamento ativo do público. Focando nas artes visuais, performáticas e de novas mídias de nossa época, o Walker toma uma abordagem global, multidisciplinar e diversa para a criação, apresentação, interpretação, coleção e preservação da arte. Os programas do Walker examinam as questões que nos moldam e inspiram como indivíduos, culturas e comunidades.¹²

Nesta via, a década de 1990 foi de extrema importância para a reconfiguração do discurso sobre a arte latino-americana, sua inserção em um panorama histórico mundial da produção artística e no circuito internacional de exposições e do mercado de arte.¹³ Cabe ressaltar que é também nessa década

¹¹ MADISON, Cathy. **Walker Art Center**. London: Scala, 2005.

¹² ABOUT the Walker Art Center. **Walker Art Center**, 2021. Disponível em: <https://walkerart.org/about/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

¹³ BARRIENDOS, Joaquín. **La idea del arte latino-americano**. 2013. Tese (Doutorado em Estudios Globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos) - Universitat de Barcelona. Barcelona, 2013. Disponível em: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/JBR_TESIS.pdf?sequence=1. Acesso em: 22 de fev. de 2022.

que se estabelece um novo paradigma de exposições, marcado pela autoria/autoridade do curador e seu posicionamento estratégico como agente global da arte, o que nos remete ao fato de que

A constituição dos valores artísticos é o resultado da articulação do campo artístico e o mercado. No campo artístico se produzem e se revisam as avaliações estéticas. No mercado se realizam as transações e se elaboram os preços. Se bem que ambos tenham seu próprio sistema para o estabelecimento do valor, estes dois circuitos mantêm uma estreita interdependência em suas relações.¹⁴

Em seguida, especificamente abordando *International Pop*, é possível afirmar que Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, curadores da mostra, compartilham da mesma vontade revisionista crítica de alguns historiadores da arte, como Bradford Collins¹⁵ e Thomas Crow¹⁶, que têm apontado para um caráter politicamente crítico de alguns trabalhos de artistas do pop canônico. Neste sentido, vale ressaltar que *La civilización occidental y cristiana* é contemporânea de *F-111* (1964-5), o gigantesco trabalho do artista estadunidense James Rosenquist com 26 metros de comprimento montado a partir de 51 painéis. Ambas as obras foram realizadas em um momento de intensificação do movimento antiguerra, logo após o bombardeio do Vietnã do Norte em fevereiro de 1965. Segundo Collins, em 17 de abril deste mesmo ano, uma marcha em Washington organizada pelo grupo de estudantes para uma sociedade democrática reuniu 20 mil pessoas. Quatro anos depois, uma manifestação de mesmo teor reuniu em torno de 500 mil pessoas.¹⁷ Os dois trabalhos estão enredados pelo imaginário da Guerra Fria, destacam a figura de aviões caças-bombardeiros estadunidenses, o F-107 e o F-111, e operam com a justaposição de elementos pretensamente opostos a fim de construir sua proposta semântica.

Enquanto Ferrari justapõe uma imagem de Cristo a um modelo em miniatura de um F-107 com intuito de criticar a hipocrisia cristã da doutrina da guerra justa e a barbárie promovida em prol da “civilização ocidental”, Rosenquist produziu uma composição monumental atravessada pelo temor de uma iminente catástrofe:

Pintado em rosa, azul e amarelo berrantes e hiper-reais, o trabalho apresenta um avião de combate F-111 pontuado por uma mistura de imagens díspares, incluindo papel de parede decorativo, um pneu Firestone, um bolo dos anjos, um ovo quebrado, lâmpadas, uma criança sorridente sob um secador de cabelo, uma combinação de explosão atômica e guarda-sol, um nadador subaquático e espaguete franco-

¹⁴ MOULIN, Raymonde. *El mercado del arte*. Buenos Aires: la marca editora, 2012, p. 13.

¹⁵ COLLINS, Bradford R. *Pop Art: The Independent Group to Neo Pop, 1952-90*. London: Phaidon, 2012.

¹⁶ CROW, Thomas. *The long march of pop: art, music, and design, 1930-1995*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.

¹⁷ COLLINS, op. cit., p. 184.

americano enlatado. Como sugere o espaguete, o tema da pintura é outro produto franco-americano intragável: a Guerra do Vietnã.¹⁸

Assim como o artista argentino, o estadunidense havia se dado conta da escalada da interferência militar de seu país no Vietnã através de jornais, um meio de comunicação de massa. No outono de 1964 ele percebeu, através da leitura de diversas reportagens, os efeitos devastadores da campanha de “bombardeio de tapete” promovida pela gestão do presidente Lyndon Johnson e, a partir desse momento, decidiu produzir *F-111*.¹⁹

Por outro lado, Alexander e Ryan almejavam que sua mostra poderia ocupar uma posição estratégica enquanto evento de revisão do cânone da arte pop. Contudo, no que se refere à arte, comparando com experiências expositivas semelhantes, como *The World Goes Pop*²⁰ e *Other Primary Structures*²¹, seus curadores parecem estar reféns de, ao abrir a caixa de Pandora do cânone, revisá-lo, reescrevê-lo e expandi-lo através da (re)inscrição de objetos e experiências ditas periféricas. Problematizar um cânone não deveria significar apenas redescobrir o trabalho de alguns artistas com o objetivo de incluí-los em alguma lista localizável em compêndios de história da arte – ou em grandes leilões de arte –, mas deveria passar pela suspensão dos pressupostos discriminatórios da própria estrutura canônica, de sua configuração essencial, isto é, questionando-o enquanto um valor fixo.

Sendo assim, é sintomática e ao mesmo tempo paradoxal a problematização levantada por Darsie Alexander e Bartholomew Ryan sobre a aplicação do termo pop para as obras exibidas em *International Pop* e a, decorrente disso, necessidade de reconsiderar tudo aquilo que em arte atende por esse nome: “se o que esses artistas estão fazendo é Pop, e pretendemos que sim, então é um Pop amplo (*capacious Pop*), que deve permanecer uma definição mutável, não moldada e não resolvida”²². Tal projeto de um pop expandido, global ou internacional acaba encontrando sua fragilidade na seleção de “outras” obras, pois a referência permanece sendo a genealogia canônica e, por conseguinte, isso reforça a manutenção daquele cânone que se pretendia revisar. Concomitantemente, isso embaralha algumas posições, pois ambos os trabalhos passam a ser apreciados uns sob a ótica dos outros, o que acarreta a revalorização das obras canônicas e na inserção das “outras” no fluxo das grandes exposições e do mercado de arte.

¹⁸ Ibid., p. 193.

¹⁹ Ibid., loc. cit.

²⁰ Exposição realizada na Tate Modern, Londres, Reino Unido, 17 set. 2015 – 24 jan. 2016, com curadoria de Jessica Morgan e Flavia Frigeri.

²¹ Exposição realizada no Jewish Museum, Nova York, Estados Unidos, 14 mar. – 3 ago. 2014, com curadoria de Jens Hoffmann.

²² ALEXANDER, Darsie; RYAN, Bartholomew (Curs.). **International Pop**. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Catálogo de exposição, 11 abr.-29 ago. 2015, Walker Art Center, Minneapolis; 11 out. 2015-17 jan. 2016, Dallas Museum of Art; 18 fev.-15 mai. 2016, Philadelphia Museum of Art, p. 8.

Desafortunadamente, *International Pop* não promoveu o encontro entre *La civilización occidental y cristiana* e *F-111*, o que realmente poderia nos dar um vislumbre do projeto de pop amplo promovido por seus curadores. Ao invés disso, a obra de León Ferrari esteve isolada em uma sala escura na montagem realizada em Minneapolis (Figura 2) ou descontextualizada pairando sobre as obras dos *nouveaux réalistes* em Dallas (Figura 3). Entretanto, a montagem realizada na Philadelphia proporcionou o que poderíamos designar de encontro Sul-Sul, estabelecido entre trabalhos, e com ele foram reverberadas questões relativas ao próprio escopo da exposição. Neste sentido, o encontro das obras *A subida do foguete* (1969), de Claudio Tozzi, e *La civilización occidental y cristiana* (1965), de León Ferrari (Figura 4), aponta para um debate contaminado por essas formas fálicas, uma ascendente (o foguete) e outra descendente (o avião-caça), assim como, as questões da corrida espacial e da invasão estadunidense no Vietnã que marcaram a circulação de imagens na década de 1960.

Deste modo, os trabalhos passam a dizer um sobre o outro e a habitar uma zona de contaminação mútua. Por isso, falar de uma obra é também falar das condições do encontro com ela, porque “a partir do momento em que ela foi exposta –, ela foi progressivamente distanciada e perdeu sua transparência”²³. Assim, passa a vigorar a primazia do ambiente expositivo enquanto campo de circulação e produção de sentido entre as obras e, com isso, instaura-se uma opacidade construída quando nossa compreensão em uma mostra é guiada para um território semântico onde elas estão atravessadas por uma complexa rede discursiva, na qual estão incluídos artistas, curadores, colecionadores, museus, patrocinadores.

Ao mesmo tempo, a justaposição entre as duas peças nos permite presenciar a emergência do trabalho de Tozzi não como uma saudação, de modo heroico, aos avanços tecnológicos conquistados durante o período da Guerra Fria, mas como uma amostra do excesso extravagante da economia capitalista traduzido em signos visuais. Observadas em conjunto, as duas obras testemunham um compromisso de ambos os artistas com o presente imediato e com uma crítica aos avanços tecnológicos, assim, percebidos em sua ambivalência, tanto como ferramentas para a expansão do conhecimento humano quanto como instrumentos de subordinação e extermínio de populações.

Cabe ressaltar ainda que, ao analisarmos os materiais relativos ao processo de pesquisa dos curadores e os textos produzidos para a exposição, observamos que a opção de tratar todas as obras a partir de um mesmo nome, isto é, pop, por um lado reverberou uma estratégia curatorial institucionalmente lastreada, mas, por outro, postergou o reconhecimento das diferenças fundamentais entre elas e as acabou privando de uma história contada a partir de seus próprios ambientes.

²³ GLICENSTEIN, op. cit., p. 10.



Figura 2:
Vista da exposição *International Pop*,
Walker Art Center, 2015.



Figura 3:
Vista da exposição *International Pop*,
Dallas Museum of Art, 2015.



Figura 4:

Claudio Tozzi, **A subida do foguete**, 1969, e León Ferrari, **La civilización occidental y cristiana**, 1965.
Vista da exposição *International Pop*, Philadelphia Museum of Art, 2016.

Nesse sentido, nossa hipótese foi confirmada através de diversos documentos coletados no arquivo do Walker. Parte desses materiais engloba uma pesquisa bibliográfica de fôlego que inclui desde manuais canônicos sobre a arte pop norte-americana e britânica, mas também cópias de livros e de artigos sobre a produção de artistas alemães, italianos, japoneses, brasileiros, argentinos, entre outros, que viriam a participar da mostra, o que revela uma preocupação dos curadores em garantir que a exposição não se tornaria uma forma de inspeção de “outros pops” pelo pop canônico.

Ao mesmo tempo, grande parte do volume de textos fichados são revisões realizadas a partir da década de 1990 sobre a arte pop canônica, principalmente publicados em revistas participantes do complexo que James Elkins tem chamado de “história da arte norte-atlântica”²⁴, como a *October* e o *Oxford Art Journal*. A certa altura encontramos inclusive uma anotação realizada à mão de uma citação do livro *In the Shadow of Yalta*, do historiador da arte polonês Piotr Piotrowski, na qual ele se pergunta se artistas do

²⁴ ELKINS, James. **The End of Diversity in Art Historical Writing**: North Atlantic Art History and Its Alternatives. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2021.

Leste Europeu, através da adoção de procedimentos da arte pop, não tinham premeditadamente aceitado os aspectos autocolonizadores como uma estratégia de participar da cena global da arte.²⁵

Considerações finais

Nesse sentido, Michael Asbury tem examinado a tradução, amparada na noção de transferência cultural, 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.²⁶

Portanto, quando resolvemos falar de uma pop latino-americana / brasileira / argentina, dado que estamos traindo as múltiplas vozes que na verdade constituem um mundo heterogêneo simplesmente para inscrevê-las em um panorama global 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 ou León Ferrari são mediados (traduzidos) através da pop, o que é estabelecido é a primazia do monolinguismo em uma perspectiva global.

Tais questões lançam luz sobre como essas obras têm sido arregimentadas por uma agenda internacional que pretende revisar o cânone a partir dos centros hegemônicos mundiais de produção e distribuição do conhecimento sobre a arte, a qual, por sua vez, instiga a revisitação de agendas internas em instituições que não estão localizadas nesses centros. Sendo assim, temos em mente que precisamos lidar com esse cenário na problematização de *International Pop*. Como poderá ser observado, os curadores dessas exposições privilegiaram automaticamente o enfoque nos aspectos políticos de trabalhos de artistas do Sul Global²⁷.

²⁵ PIOTROWSKI, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009, p. 167.

²⁶ 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, p. 188-201.

²⁷ Ao usarmos o termo Sul Global estamos cientes de suas idiosincrasias e limites. Em nosso trabalho, Sul Global se refere às regiões do planeta que não estão na Europa e na América do Norte. Essa noção tem geralmente sido adotada “para se referir às hierarquias culturais, econômicas e geopolíticas que estruturam o mundo e que impregnam as relações culturais internacionais e políticas culturais”. Cf.: MOLHO, Jérémie Molho; LEVITT, Peggy; DINES, Nick; TRIANDAFYLIDOU, Anna. *Cultural policies in cities of the ‘global South’: a multi-scalar approach*. *International Journal of Cultural Policy*, Warwick, v. 26, issue 6, p. 712. Ao mesmo tempo se faz necessário pontuar não apenas o viés intrínseco do termo, muitas vezes apropriado como um substituto das antigas noções pejorativas de subdesenvolvimento ou Terceiro Mundo, mas também seu poder subversivo de questionar genealogias e estruturas de entendimento do mundo canônicas.