

## **DOSSIÊ**

---

Annateresa Fabris

# Montagem, fotografia, espelho: Waldemar Cordeiro depois do concretismo

### **Resumo**

Em busca de novas possibilidades para o concretismo, Cordeiro interessa-se pelo "realismo brutal" da paisagem urbana, na qual detecta um princípio criativo enraizado no processo dialético da montagem. Os popcretos resultantes desse novo momento (1964-1965) caracterizam-se, não raro, pelo uso de imagens fotográficas, apresentadas como operações retóricas e ideológicas. Usada também em obras posteriores, a fotografia transforma-se num instrumento de contestação das ideias tradicionais sobre arte, tendo como horizonte as transformações advindas da presença dos meios de comunicação de massa.

### **Palavras-chave**

Fotografia. Montagem. Waldemar Cordeiro.

Em dezembro de 1963, Waldemar Cordeiro publica dois artigos nos quais lança um desafio à plataforma concreta: demonstrar a capacidade de passar do “momento pragmático”, marcado pela relação dos signos com o intérprete, para o “período semântico”, caracterizado pela relação dos signos com as coisas. Se os artistas não se identificassem com os aspectos novos e criativos da arte contemporânea, a partir da “natureza comunicativa, autônoma e direta, em contínuas transformações quantitativas e qualitativas” da proposta concreta, esta seria definitivamente superada, transformando-se numa manifestação do passado. O contraponto da arte concreta histórica residia na “nova figuração”, apresentada em termos de montagem como expressão de antidogmatismo e antiestilo; de obra aberta, ou seja, de objeto não unívoco, que usa signos não unívocos, ligados por relações não unívocas; de visão crítica da sociedade, na medida em que denuncia a coletivização forçada do indivíduo pelos meios de comunicação de massa, “a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro”<sup>1</sup>

O artista não deixa de sublinhar o elo existente entre as linguagens informais e a nova poética que estava se configurando no começo da década de 1960. Embora obsoleta como o concretismo, a arte informal havia feito um apelo para um “retorno às coisas”, à matéria e à mancha, significando “ambiguidade, indefinido, possibilidades de escolha e de direção de leitura, movimento, instabilidade e aleatório”<sup>2</sup> A ideia da arte informal como zona de transição para a emergência da nova figuração havia sido utilizada por Giulio Carlo Argan no texto de apresentação da representação da Itália na VII Bienal Internacional de São Paulo (1963). Nele, o historiador sintetizava a trajetória de Enrico Baj nos termos de uma transposição da experiência histórica do informal para o domínio da imagem. Sérgio Dangelo, por sua vez, era apresentado como um artista que, dentro da experiência informal, havia aberto “novas zonas do ser à exploração e à revelação da imagem”<sup>3</sup>

A coexistência da violência gestual com elementos figurais, quando não antropomórficos, é, com efeito, uma característica de inúmeras poéticas informais, como comprovam os exemplos do grupo Cobra e de artistas como Nicolas De Staël, Jean Dubuffet, Emilio Vedova, Wols e Jean Fautrier. A ideia de “representação sem lar”, cunhada por Clement Greenberg em 1962 para definir a série *Mulheres* (1952-1955), de Willem de Kooning, e algumas obras de Franz

1. CORDEIRO, 1986a, p. 119; 1986b, p. 123.

2. Id., 1986b, p. 123.

3. ARGAN, 1963, p. 288-289. Cordeiro pode ter encontrado também ecos dessa atitude em alguns participantes da mostra, como Pierre Alechinsky, em cuja linguagem se mesclavam sugestões surrealistas e uma gestualidade de derivação oriental, e Ivan Serpa e Flávio-Shiró, que se distinguiam pela coexistência em suas telas de estruturas abstratas com substratos figurativos.

Kline posteriores a 1953, também faz parte desse quadro de referências, já que designa um tipo de pintura que, embora aplicada a fins abstratos, não deixa de sugerir objetivos representacionais.<sup>4</sup>

Se tais experiências podem ser inseridas no âmbito da “nova figuração”, o termo, no entanto, é bastante ambíguo e complexo, pois abarca todas as tendências que reinstauraram a representação icônica. O conceito de “nova figuração” aplica-se, assim, a toda obra que postula a relação com a forma de um objeto, baseada numa relação de semelhança. Uma vez que esta varia de acordo com a percepção individual, é possível afirmar com Simón Marchán Fiz que o critério de semelhança é relativo, determinando a existência de diferentes graus de iconicidade.<sup>5</sup> Cabem dentro da etiqueta “nova figuração” nomes como os de Francis Bacon, Antonio Saura, Baj, Valerio Adami e de tendências como o neodadaísmo, a *pop art*, o novo realismo, a figuração fantástica, a arte psicodélica, o hiper-realismo, o *shocker pop*, a figuração narrativa e o realismo crítico da década de 1960.<sup>6</sup>

A ideia de montagem usada por Cordeiro para caracterizar a “nova figuração” presente na Bienal de 1963 merece algumas considerações, a começar pela definição dada por ele. Se a montagem se caracteriza pela introdução da “coisa”, convertida em informação, signo e mensagem construtiva na obra de arte,<sup>7</sup> o conceito não se aplica a boa parte dos trabalhos neofigurativos apresentados na mostra paulista. Não cabem dentro do conceito de montagem as composições simbólicas de Alan Davie, caracterizadas por uma figuração de cunho surrealista; as manifestações sígnico-gestuais de Dangelo, igualmente de derivação surrealista; as grafias livres e elegantes de Rodolfo Aricò; as estruturas geométricas banhadas por uma luz sombria e povoadas de presenças figurais ambíguas de Aldo Bergolli; as imagens de Concetto Pozzati, derivadas dos meios de comunicação de massa, mas elaboradas de maneira fantástica; as esculturas de Eduardo Paolozzi, que são apresentadas como fetiches mecânicos, apesar de se inspirarem na ordem racional da tecnologia.

No catálogo da Bienal, o termo “montagem” é usado por Michael Middleton para caracterizar as obras mais recentes de Paolozzi, entre as quais as duas versões de *Ídolo hermafrodita* (1962). Desde 1961, o artista britânico estava fazendo experiências com elementos novos, “concebidos e realizados para montagem direta em muitas combinações e permutações, por soldagem e métodos semelhantes de estruturação”.<sup>8</sup> Não se trata do significado de montagem utilizado por Cordeiro. O artista brasileiro está próximo da poética das *combine-paintings* de Robert Rauschenberg, enquanto Paolozzi, mesmo lançando mão de objetos achados, insistia em traduzi-los num material como o bronze, demonstrando os limites de sua abertura para o novo universo em que a arte estava ingressando.

4. GREENBERG, 1995, p. 124.

5. MARCHÁN FIZ, 1997, p. 19-23.

6. O termo “nova figuração” é também usado como título de uma mostra realizada em Florença em 1963. A manifestação, da qual participam Sergio Vacchi, Giannetto Fieschi e Giuseppe Guerreschi, entre outros, é considerada por Maurizio Fagiolo Dell’Arco (1966, p. 13) uma “corrente nascida velha”, por propor uma associação entre os últimos ecos da pintura informal e uma retomada do surrealismo. Argan (1963, p. 289), por sua vez, aplica o termo a artistas como Rodolfo Aricò, Aldo Bergolli e Concetto Pozzati.

7. CORDEIRO, 1986a, p. 119.

8. MIDDLETON, 1963, p. 241.

A ideia de montagem como interesse pela “coisa” pode ser aplicada às peças de George Segal, verdadeiros quadros escultóricos em que se fundem moldes fantasmáticos de gesso e objetos reais. É possível também considerar montagens as quatro colagens apresentadas por Paolozzi e as onze obras de Baj, o qual lança mão de materiais heterogêneos para propor uma figuração inusitada por meio de personagens monstruosos, mas profundamente expressivos. É o que demonstram as quatro obras dedicadas ao tema dos generais, apresentados como manequins grotescos e truculentos, cobertos de medalhas, franjas e divisas.

O artista que responde mais de perto à ideia de Cordeiro acerca da existência de um “realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem” é o italiano Mimmo Rotella, que apresenta cinco *décollages*, considerados por Argan “indícios” ou “documentos sociológicos”, nos quais era fixada “a imagem das mitologias efêmeras das cidades modernas”.<sup>9</sup> Artista residente na Universidade de Kansas City (1952), Rotella havia descoberto nos Estados Unidos “o valor do colóquio social com os homens por meio dos cartazes”, que o levará à prática da *décollage*, na esteira das experiências polimáticas de Enrico Prampolini e das composições merz de Kurt Schwitters.<sup>10</sup> Depois de um primeiro momento de caráter informal (1953-1958), em que o cartaz rasgado se impunha por seus valores cromáticos e matéricos, o artista passa a interessar-se pela imagem *ready-made*, presente nos muros dos ambientes urbanos (1958-1963). Moda, publicidade, ícones cinematográficos tornam-se parte de um universo no qual os valores da arte se encontram com os da indústria do entretenimento, dando vida a mitologias particulares pelo trâmite de uma técnica capaz de aglutinar diversos momentos temporais. O cartaz rasgado, do qual o artista se apropria, é posteriormente colado na tela e submetido a um novo processo de laceração, que traz à tona o valor do fragmento, além de propor uma cadeia de novos significados. Dessa operação resulta uma síntese que redimensiona o caráter efêmero da imagem, levando-a para o âmbito dos processos mnemônicos.

As referências ao livro de Umberto Eco, *Obra aberta* (1962), e à visão crítica inerente à “nova figuração” não podem deixar de suscitar uma interrogação sobre as intenções de Cordeiro ao configurar esse quadro de questões. O artista vai além das formulações de Eco sobre “significado” como sinônimo de uma mensagem baseada na ordem, no convencionalismo e na redundância, e “informação” como abertura para a improbabilidade, a ambiguidade e a imprevisibilidade. Ao reportar o primeiro ao “conteúdo” e a segunda à invenção de estruturas formais novas, Cordeiro acaba destituindo a “nova figuração” do valor positivo que parecia encerrar. Apresenta-a, de fato, como uma “arte de significado”, enquanto confia a missão de criar formas inéditas às novas tendências da arte concreta.<sup>11</sup>

9. CORDEIRO, 1986a, p. 119; ARGAN, 1963, p. 288.

10. MAURIZI, 1981, p. 17; VETTESE, 2002, p. 11.

11. ECO, 1967, p. 159-160; CORDEIRO, 1986b, p. 124.

No ano seguinte, embora ainda fale em “nova figuração”, relacionando-a com o conceito sartriano de “consciência intencionante”,<sup>12</sup> a fim de enfatizar a “objetivação de coisas” concebidas como “unidades semânticas”,<sup>13</sup> o artista evidencia a própria concepção do que deveria ser uma forma nova graças a um conjunto de obras, apresentadas como modalidades da “arte concreta semântica”<sup>14</sup>, que se tornaram mais conhecidas como “popcreto”, a partir da definição proposta por Augusto de Campos.<sup>15</sup> O termo “popcreto” designa um conjunto de obras datadas de 1964, concebidas como montagens de elementos heterogêneos apropriados da realidade e transformados em signos graças a alterações em sua estrutura originária e a novos agrupamentos, dispostos no quadro de acordo com os padrões geométricos da composição concreta.

Não deixa de ser significativo que, entre as “coisas” de que Cordeiro se apropria para realizar uma operação de “desintegração do espaço do objeto físico”, de “destruição de convencionalidades” para alcançar a “construção semântica”, a “construção de um novo significado”,<sup>16</sup> estejam imagens fotográficas encontradas na imprensa. Essa escolha traz em si a evidência de que para ele existe uma diferença fundamental entre pintura e fotografia. Enquanto a primeira se pauta pela representação da semelhança do objeto, a segunda tem como característica principal a apresentação do próprio objeto, destituída de toda forma de subjetivismo. Concebida desse modo, a fotografia responde de perto à busca de um “realismo construído dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea”, à defesa de uma arte alicerçada na apresentação da realidade e não mais em sua representação.<sup>17</sup>

Era o que postulava um de seus referenciais teóricos, Pierre Restany, defensor do “olhar objetivo”, do “olho da câmara fotográfica”. O crítico francês localizava a presença de uma figuração realmente nova apenas na “arte mecânica”, ou seja, no conjunto de pesquisas levadas a cabo por Rotella, Alain Jacquet, Gianni Bertini,<sup>18</sup> Pol Bury, Nikos, Serge Béguier, que tendiam à reestruturação da imagem bidimensional graças às técnicas mais modernas de transmissão e de comunicação de massa. Entre os novos procedimentos, que nada tinham a ver com os meios clássicos da pintura de cavalete, ganham destaque a fotografia de imprensa, a impressão sobre tecido, os enquadramentos e os transportes fotográficos, as ampliações de telefotos, as decalcomanias de clichês, entre outros. É às pesquisas da arte mecânica que Restany confia a tarefa de enraizar a consciência realista moderna numa iconografia original, “capaz de adaptar-se ao plano-suporte da tela, sem renunciar à revolução do olhar que ela encarna”.<sup>19</sup>

A hipótese de que Cordeiro concebe a fotografia como “coisa” ganha reforço quando se lembra a presença do volume *L’imaginaire* (1940), de Jean-Paul Sartre, em sua biblioteca. Ao referir-se ao retrato fotográfico, o filósofo

12. Cordeiro está se referindo à ideia da consciência como intencionalidade, ou seja, como movimento em direção ao mundo, às coisas e aos outros, que Sartre havia derivado de Edmund Husserl (SOUZA, 2010, s.p.).

13. CORDEIRO, 1964a, p. 56. Publicado em *Habitat* (maio-jun. 1964), o artigo *Novas tendências e nova figuração* é uma resposta a *O dilema figuração-abstração*, publicado por José Geraldo Vieira no número 75 da mesma revista. A extensa argumentação de Vieira desemboca na contraposição entre nova figuração e arte concreta. O crítico pergunta-se de que maneira a arte figurativa poderia coexistir com a vertente concreta, exortando os representantes desta a se interessarem não apenas pela pesquisa, mas igualmente pela busca de uma “solução perdurável”. Para subsistir, o figurativismo deveria “valer-se dos hormônios do magismo, do fluxo inconsciente, da inspiração, da intuição, do fetichismo, da mística, das forças arquerônicas”. O concretismo, por sua vez, deveria “abandonar o esquema e a trigonometria pelo aleatório” e inserir-se na contemporaneidade, “tomando-se prático e não teórico”. Cf. VIEIRA, 2012, p. 96-97.

14. Antes de chegar à “arte concreta semântica”, Cordeiro, no início da década de 1960, havia realizado experimentações com manchas e formas orgânicas “de matizada geometricidade”, denominadas de “arte concreta informal”. Cf. CAMPOS, 2015, p. 262.

15. De acordo com o poeta, as obras apresentadas por Cordeiro na mostra *Arte no IAB* (São Paulo, junho de 1964) tinham como característica principal uma estrutura concreta, que havia “deglutido crítica e antropofagicamente, à brasileira” a experiência da *pop art* norte-americana. Dessa percepção surgiu o termo “popcreto”, mas Campos reconhece que, talvez, fosse melhor usar a denominação “arte concreta popular” ou “arte concreta semântica”, como queria o próprio Cordeiro. Cf. PECCININI, 1999, p. 51.

16. CORDEIRO, 1964b, s.p.

17. CORDEIRO, 1986b, p. 56.

apresenta uma definição da fotografia como “coisa”, como um retângulo de papel dotado de uma qualidade e de uma cor específicas, com sombras e manchas claras distribuídas de um certo modo. Matéria que age como um *analogon* da percepção, a fotografia, como toda imagem, necessita de uma intenção para constituir-se, para tornar-se presente à consciência perceptiva.<sup>20</sup>

Ao apropriar-se de fotografias divulgadas pela imprensa em obras como *Liberdade* e *Jornal*, datadas de 1964, Cordeiro demonstra ser movido por um desígnio preciso: desconstruir a imagem e recompô-la de maneira desconexa a fim de dificultar sua apreensão imediata. Privilegiada pela indústria da comunicação por suas possibilidades objetivas de registro, que se confundem com o critério de autenticidade, a fotografia faz parte de um mecanismo e de uma rede de significados complexos que investem diretamente sua interpretação. Na qualidade de testemunha do acontecimento, cabe ao fotógrafo de imprensa trabalhar dentro das limitações impostas pelo jornal ao qual sua produção se destina, deixando de lado toda veleidade artística e dando destaque a aspectos como a captação da ação, determinados “simbolismos”, capazes de reforçar a carga informativa da imagem, a produção de “um efeito sobre um objeto”, entre outros. Criador de mentalidades, mitos e conhecimentos, o fotojornalismo contribui para a configuração de uma estética da imagem compartilhada por toda uma sociedade, para a interiorização e a aceitação inconsciente de determinados tipos de informação.<sup>21</sup>

Cordeiro desconstrói esse mecanismo retórico de significação com a transformação da notícia em fragmento descontextualizado e ambíguo, abrindo espaço para a participação imaginativa do observador. Em *Liberdade*, a imagem do ex-presidente Juscelino Kubitschek integra uma montagem em que se destacam uma panela cortada e uma calota de automóvel. Cortada em linhas sinuosas, a página na qual havia sido publicada a imagem perde sua carga informativa para adquirir um significado ambíguo, acrescido pela presença das palavras “presidente” e “Buñuel”. Fabrício Vaz Nunes, que percebeu tais termos na montagem, fala de associações imaginativas entre as figuras do ex-presidente e do cineasta espanhol, de uma lógica de estranhamento que transforma um objeto real numa forma abstrata, num elemento da composição.<sup>22</sup> A operação levada a cabo em *Jornal* é ainda mais radical. O artista apropria-se de uma primeira página da edição paulistana de *Última Hora* e a recorta em tiras verticais. A remontagem dos fragmentos de textos e imagens rege-se pela ilegibilidade e, logo, pela impossibilidade de dotá-los de um significado, pondo em xeque a ideia do jornal como um veículo objetivo, portador de informações precisas.

O elemento central das duas obras está, sem dúvida, na determinação de apresentar criticamente os mecanismos de conhecimento da realidade forjados

18. Jacquet e Bertini participam da exposição Opinião 65, organizada por Ceres Franco e Jean Boghici e apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965. Na apresentação da mostra, Franco (2015, p. 49-51) destaca a “socialização da obra de arte” levada a cabo por Jacquet graças ao processo fotográfico de reprodução, a “bertinização da mulher” nos guaches-colagens de Bertini, igualmente devedores da imagem técnica, e o “delírio barroco”, de Cordeiro, o qual “se apodera dos objetos cotidianos, transformando-os, cortando-os implacavelmente com o serrote, para nos revelar através da linha reta o segredo interno desses mesmos objetos”.

19. RESTANY, 1966, p. 53. Embora Restany se refira no artigo aos cartazes rasgados de Rotella, deve-se lembrar que, a partir de 1963, o artista passa a trabalhar com transportes de imagens fotográficas para telas emulsionadas, coloridas mecanicamente por um processo de viragem, baseado em banhos químicos. Depois de apropriar-se de um elemento do real – que Raffaella Perna (2009, p. 33-34) apresenta como o único momento de realização de uma atividade pessoal –, o artista registra mecanicamente as formas objetivas da realidade. É sobretudo por esse novo processo que o artista é citado no “Manifesto da mec-art”, lançado por Restany em outubro de 1965. O crítico destaca nele dois caminhos possíveis para a nova vertente: o *assemblage*, que corresponde a uma encenação da vida moderna; e a arte da “constatação”, na qual se inscreve Rotella, que propõe uma “paginação da própria realidade objetiva”.

20. SARTRE, 1940, p. 34, 72.

21. BOLTANSKI, 1979, p. 187, 193, 195, 200-201; D'AUTILIA, 2001, p. 61, 73.

22. NUNES, 2004, p. 170-171.

pelos meios de comunicação de massa e de propor uma contraleitura de seus recursos retóricos e ideológicos. Se nelas a ideia de obra aberta se apresenta sob a forma de um campo de possibilidades interpretativas,<sup>23</sup> outros dois trabalhos, que também se utilizam de imagens jornalísticas, vão além da colaboração mental do fruidor, por exigirem dele uma complementação produtiva. *Distorções ótico-intencionais* (1964) e *Rebolando* (1965) requerem, com efeito, a ação direta do espectador sobre a obra.

Uma fotografia da primeira obra e o texto *Arte concreta semântica* constituem a participação de Cordeiro na manifestação Novas tendências 3, realizada em Zagreb em 1965. Texto e obra apresentam uma relação de complementaridade. No texto, há uma crítica às “novas tendências” europeias, termo sob o qual se reuniam artistas ligados à tradição construtiva, cujas pesquisas visavam os valores essenciais da percepção visual, como comprovam os exemplos dos italianos Gruppo N e Gruppo T, do iugoslavo Nove Tendencije e do francês Groupe de Recherche d'Art Visuel. A crítica de Cordeiro tem como alvo sua adesão a um “novo naturalismo”, que concebe a participação do espectador em termos biológicos. A suas pesquisas ainda enraizadas na *gestalt*, na dimensão icônica, no estímulo “puro”, são contraposta as ideias de “apreensão”, derivada de Sartre, comunicação e estímulo “associado”.<sup>24</sup> *Distorções ótico-intencionais*, que será publicada junto com o texto programático no catálogo do evento, é um bom exemplo da nova atitude apregoadada pelo artista brasileiro.

Obra não mais existente, *Distorções ótico-intencionais* consistia numa espécie de caixa, de cujo topo pendiam garrafas cheias de água. Estas estavam colocadas diante de retalhos de jornal, um dos quais em forma de revólver; nele se lia uma notícia relativa a uma bomba russa de extermínio total. Para que a obra se completasse, era necessário que o espectador impulsione as garrafas a fim de provocar uma deformação de letras e imagens. Desse jogo emergiam imagens, assim descritas pela revista Casa e Jardim, de abril de 1965: “Uma corista que baila loucamente, Kruchev e uma estrela do cinema francês em esgares terríveis, [...] a figura do presidente Johnson, dos Estados Unidos”.<sup>25</sup> *Rebolando*, que não foi aceita pelo júri da VIII Bienal de São Paulo (1965), era composta por um garrafão cheio de água, apoiado sobre uma base que continha uma fotografia de Marilyn Monroe. A inscrição “agite neste sentido” era um convite à participação do espectador; se este realizasse a ação solicitada veria a estrela de Hollywood se movimentar de maneira sinuosa.<sup>26</sup>

Um dos exemplos mais claros das intenções de Cordeiro ao reunir num mesmo trabalho o princípio do *ready-made* e uma estrutura geométrica está em *Popcreto* para um *popcrítico* (1964). Formada por um plano vermelho sobre o qual está fincado um enxadão, a obra apresenta ainda imagens fotográficas fragmentadas de bocas, narizes e mechas de cabelo, que se oferecem e não



Figura 1. Waldemar Cordeiro, *Jornal*, 1964, colagem de jornal sobre papel, Coleção Família Cordeiro

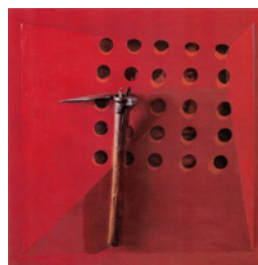


Figura 2. Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um popcrítico*, 1964, madeira pintada, colagem com enxadão, 82 X 82 cm, Coleção Saul Libman

23. ECO, 1970, p. 160-161,163.

24. CORDEIRO, 1964b, s.p.

25. *Gosto não se discute (você conhece a Pop Art?)*, 1965, p. 50.

26. Ao afirmar que na poética de Cordeiro “não interessava, contrariamente a Hélio Oiticica, uma participação corporal e vivencial do espectador”, Paulo Reis (2006, p. 37) não leva em conta as ações necessárias para a efetivação como obras de *Distorções ótico-intencionais* e *Rebolando*. Se é verdade que, nos “popcretos”, Cordeiro não supera a dimensão da “obra”, ao contrário dos parangolés de Oiticica, que dissolvem esse conceito e sua materialidade, *Distorções ótico-intencionais*, *Rebolando*, *Seio*, *Indivíduo s/ massa*, *Auto-retrato probabilístico*, além das composições com espelhos, mostram ser portadoras de uma ideia de abertura não apenas perceptiva.

## Dossiê

29. COSTA, 2002, p. 18.

27. A pecha de repercussão provinciana não é exclusiva da mostra de Cordeiro. Ferraz crítica também o “sintoma engraçado” do Prêmio Instituto Torcuato Di Tella daquele ano, organizado pelo Centro de Artes Visuais da instituição, cujo diretor era Jorge Romero Brest. O prêmio, outorgado entre 1960 e 1966 a artistas argentinos, quando é substituído pelas Experiências Visuais (1967-1969), tem um desdobramento internacional entre 1962 e 1967. Na edição de 1964, o prêmio nacional é concedido a Marta Minujín por *Revire-se e viva*, que consistia de uma tenda feita com diversos materiais (tecido, espuma de borracha e madeira), repleta de colchões multicoloridos, nos quais o público deveria deitar e remexer-se para realizar o objetivo perseguido pela artista: unir arte e vida. Como se isso não bastasse, havia um predomínio de tendências neofigurativas entre os artistas concorrentes ao prêmio internacional, ganho por um pintor geométrico, Kenneth Noland, com a obra *Ar*. A presença de nomes como Arman, Baj, Alberto Gironella, Jasper Johns, Rauschenberg, Luis Felipe Noé e Jose Tilson era um testemunho evidente do interesse por novas formas de figuração em franca expansão naquele momento. Cf. *Instituto Di Tella*, s.d.; *Instituto Torcuato Di Tella – Universidad Torcuato Di Tella*, s.d.; *Premio Nacional Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, s.d.; *Marta Minujin: “Todo es arte, arte, arte, arte”*, abr. 2014.

28. A premiação de Rauschenberg é polêmica, apesar dos esforços dos representantes dos Estados Unidos em caracterizá-lo como um artista próximo da sensibilidade europeia. Apoiado por Sam Hunter (Estados Unidos), Julius Starzinski (Polônia), Giuseppe Marchiori e Marco Valsecchi (Itália), Rauschenberg recebe os votos contrários de Franz Meyer (Suíça), Murilo Mendes (Brasil) e A. Hammacher (Holanda). Várias manifestações de desagrado pela premiação podem ser lembradas: a recusa do presidente italiano a participar da inauguração da mostra; o veto a visitá-la imposto aos eclesiásticos pelo patriarca de Veneza; a reação do jornal do Vaticano, *L'Osservatore Romano*,

se oferecem ao olhar do espectador. A ambiguidade das imagens é determinada não apenas pela impossibilidade de sua reconstituição, mas também pela presença de uma grade formada por pequenos círculos, que dificulta qualquer tentativa de determinar uma apreensão global. A presença de um olho bem aberto na parte superior da grade acentua a ambiguidade do conjunto, já que este poderia ser remetido a um controle centralizado – como sugere Helouise Costa<sup>27</sup> –, mas igualmente ao poder do olhar do crítico sobre o destino de uma obra de arte. Se esta hipótese for válida, a grade poderia ser considerada um símbolo do alheamento dos críticos de arte em relação ao universo da política, emblemado na cor escolhida, passível de sugerir o comunismo, e no enxadão, que poderia evocar a luta das Ligas Camponesas (1945-1964) pela reforma agrária e sua repressão pelo regime militar.

A mostra dos objetos popcretos é atacada com virulência por Geraldo Ferraz, para quem eles não passavam de um eco provinciano<sup>28</sup> da consagração que a *pop art* tivera na XXXII Bienal de Veneza (1964), com a premiação de Rauschenberg<sup>29</sup>, de uma modalidade requentada do *ready-made* e de “tudo o que se acha há bastante tempo fichado e catalogado na história da arte moderna”. Ferraz discorda vivamente do “casamento ambíguo” de concretismo e *pop art*, que define “confusão criada”. Pintor que não deu certo, Cordeiro tenta “passar a um naturalismo consequente”, “procura chegar à arte da tralha” com suas propostas semânticas em montagens “que nada oferecem, nem como surpresa, choque ou vulgaridade”. Não faltam farpas para Max Bense – autor da carta-prefácio publicada no catálogo –, definido “ilustre crítico biruta (aparelho indicador dos ventos de superfície)” de Stuttgart, e para Restany, denominado “caixeiro-viajante da Pop Art”.<sup>30</sup>

Uma leitura ambígua da proposta popcreta, a partir não das obras, mas do catálogo da mostra, é ensaiada por Jayme Maurício no jornal carioca *Correio da Manhã*. O começo do artigo é bastante agressivo, já que o crítico ironiza sobre as pretensões vanguardistas de São Paulo, ao afirmar que seus artistas “ainda não haviam negado ou superado a *pop*, nem dado ao movimento uma estrutura nova, mais dialética, filosófica ou poética, como fizeram com a *Arte Concreta*”. O Popcreto fizera isso, ao ligar os “princípios algo destruidores” da vertente norte-americana com o neogestaltismo ou arte programada. Cordeiro e Augusto de Campos são apresentados como os articuladores de “uma modalidade de realismo semântico, impregnado de elementos do cotidiano (recortes de jornais, móveis, utensílios domésticos, etc.), essa miscelânea que os americanos chamam de *folclore urbano* e os vanguardistas de há 50 anos chamavam de outros nomes”. Apesar das ressalvas, Jayme Maurício dá um voto de confiança à pesquisa de Cordeiro ao considerar “necessária, fecunda mesmo” a “onda paulista em torno da *pop-art*”, que compara com o desinteresse e a



desinformação dominantes no Rio de Janeiro, com a possível exceção dos comentários “não muito amplos e às vezes apenas especulativos” do Correio da Manhã.<sup>30</sup>

Vendo no crítico um possível aliado contra os ataques sofridos em São Paulo, Cordeiro envia-lhe uma carta em que rebate o requisitório de Ferraz, ao qual nega a condição de “opinião artística” em virtude “do tom pessoal e de sua evidente má-fé”. O que importa reter desse documento é o quadro traçado pelo artista a respeito do “longo processo de adequação internacional” vivido pela arte brasileira desde o último pós-guerra. O primeiro momento desse processo (fase sintática) tem como marco inaugural a mostra organizada por Léon Degand no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949), na qual a arte abstrata geométrica e a arte concreta desempenharam um papel muito importante. Se a abstração introduziu no país “a problemática atualizada da Escola de Paris”, a arte concreta “teve características mais autóctones”, tendo sido mais radical na criação de uma linguagem universal, além de oferecer contribuições teóricas e abarcar campos como a poesia, o design e a tipografia. A arte abstrata informal, que trouxe uma nova visão (fase pragmática) “mediante a prática da ‘opera aperta’, do *aleatório* e da estrutura ‘não unívoca’”, adquiriu no Brasil uma feição própria, já que serviu à reação, tendo como resultado “um retorno ao pictorismo paisagístico otocentescos e às receitas da culinária acadêmica”. Se é evidente a parcialidade da leitura de Cordeiro, não se pode esquecer que ela tinha como alvo Ferraz, um dos principais defensores da poética informal. Esta é contrastada com a própria proposta, apresentada como “uma atitude ético-estética, fundamentada nas contradições de uma nova realidade”. A concepção de cultura em termos apenas tecnológicos e abstratos, que dava sinais de crise naquele momento, tem como contraponto a emergência de um novo humanismo, oriundo da sociedade industrial urbana, o qual recebera diferentes denominações: *pop art* (Estados Unidos), novo realismo (França), arte popcreta ou arte concreta semântica<sup>32</sup> (Brasil). Esse novo realismo “longe está de ser um produto artificial da propaganda norte-americana (Bienal de Veneza), como ingenuamente acredita o sr. Geraldo Ferraz”. A má-fé deste em relação ao novo panorama abarca o “sintoma engraçado do Prêmio Di Tella”, que “nada tem de engraçado”, se for lembrado que Buenos Aires estava se tornando “um dos mais importantes centros artísticos do mundo”. A condição de marginalização e alienação da arte brasileira atual era fruto da concentração dos meios de divulgação cultural nas mãos de uma pequena cúpula, constituída por “indivíduos de mentalidade anacrônica, misonista”, que confundiam os próprios interesses pessoais com uma causa maior.<sup>33</sup>

A questão do novo humanismo será retomada em dois textos de 1965, nos quais este será associado a um novo realismo e não mais à ideia de nova

que condena, sem meias medidas, a confusão entre arte e não arte em nome da “sensibilidade moral”. No campo artístico, destacam-se a atitude da imprensa francesa, que manifesta temor perante o domínio de artistas que estetizavam os meios de comunicação de massa e imagens comerciais; a postura crítica de Argan, que chega a falar em morte da arte diante do processo de degradação e dissolução do objeto; a visão entusiasta de Renato Guttuso, o qual saúda na *pop art* a “primeira revolução verdadeira depois de Cézanne”, por detectar nela “o fim provável da parábola da abstração” e “a volta à realidade e às coisas concretas, o início de uma pesquisa de linguagem, mesmo que parcial e exclusiva, que não deixará de incidir na cultura”. Cf. MONAHAN, 1985, p. 80-104; ALLOWAY, 1969, p. 149-150; ZATTI, 1983, p. 13-14.

30. FERRAZ, 19 dez. 1964.

31. JAYME MAURÍCIO, 1 jan. 1965.

32. De certo modo, Cordeiro está próximo do pensamento do crítico argentino Oscar Masotta (1967, 15, 52, 66, 69), para quem a *pop art*, longe de ser uma manifestação alienada, era uma crítica à estética da imagem realista, já que seus representantes tomavam a si a tarefa de “informar sobre uma informação preexistente [...], representar o representado”, isto é, “os produtos das comunicações e da cultura de massa”. Nesse sentido, a vertente configura-se como uma “arte semântica”, já que busca “rebaixar” a estrutura da imagem ao “status” de signo semiológico; e isso com o objetivo de tornar problemática a relação da imagem com o objeto real ao qual toda imagem se refere”. A intenção da *pop art* é, pois, o “empreendimento de trazer para o primeiro plano a ‘estrutura’, pensada como relação lógica entre signos, para levar para o segundo plano a ‘forma’, entendida como tensão presente dos vetores e da dinâmica do campo”. Ela poderia ser definida como “uma arte não gestáltica de intenção semântica”, uma vez que em todos os artistas *pop* estão presentes “a ideia e a sensação de ‘que existem códigos’, [...] de que só existem linguagens”. Como lembra Ana Longoni (2005, p. 11-17), a *pop art* representa para Masotta o segundo grande movimento artístico

## Dossiê

do século XX, por demonstrar a existência de uma correlação histórica entre manifestações estéticas e áreas do saber. Se o surrealismo estivera associado à psicanálise, a *pop art* tem relações com a semântica, a semiologia e os estudos de linguagem. Se bem que um de seus referenciais teóricos seja a ideia de “obra aberta”, o crítico argentino se afasta de Eco (e de Cordeiro), ao denunciar sua associação com a poética informal, por ele rejeitada.

figuração. Essa mudança demonstra a proximidade de Cordeiro do pensamento de Restany, o qual havia definido o novo realismo como uma vontade de integrar a técnica industrial na metamorfose do cotidiano; como um resgate poético das linguagens visuais produzidas pela indústria cultural; como o “reconhecimento da autonomia expressiva do objeto”, do qual decorriam “sua projeção exterior” e “suas ressonâncias sobre a psicologia do artista que assume a responsabilidade de sua existência no mundo”. A partir de tais ideias, o artista brasileiro considera superada a “representação característica do figurativismo”, contrapondo-lhe a “apresentação direta das coisas da produção industrial em série”. O emprego de elementos banais, que pode confundir-se com o kitsch, quando o objeto é consumido de modo banal, alcança um nível superior, se na base da obra estiver “uma consciência profunda”. Dentro dessa perspectiva, o *ready-made* permite “ler a arte diretamente, no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas”. Abandonando a ideia defendida no momento concreto de que a arte deveria ser lida por seus próprios sinais, Cordeiro propõe um novo caminho: a leitura da arte pelos sinais da vida.<sup>34</sup>

A ideia de um novo humanismo reponta na ênfase dada a uma “pesquisa de significação”, capaz de detectar nas coisas reais não “meras formas abstratas”, e sim a evocação da “imagem dos que comumente a usam”, transitando da arte para o contexto social. Longe de limitar-se a apresentar a vida, o novo realismo é “uma tentativa para explicá-la e julgá-la”, já que a sociedade contemporânea se confronta com o fenômeno de uma indústria cultural, “cujo objetivo é a massificação a serviço de interesses venais ou paternalísticos”. A nova situação da arte – consumo<sup>35</sup> e não mais fruição – leva o artista a destacar um dado importante: a produção “não beneficia igual e simultaneamente a todos”, determinando características diferentes na “cultura por imagens”, que assume aspectos próprios em cada grupo. Disso decorre uma tensão entre universal e local: embora a arte seja planetária, o reconhecimento de especificidades evita “uma homogeneização cosmopolita”. Isso não implica a valorização de “regionalismos misoneísticos”, uma vez que as características nacionais e/ou continentais “só podem ser precisadas em função de uma arte mundial”.<sup>36</sup>

A passagem da nova figuração para o novo realismo faz com que Cordeiro comece a usar a imagem fotográfica de maneira mais direta. É o que evidencia o objeto *Seio* (c. 1966), em que uma fotografia sobre a qual é colocada uma lente de aumento convida o espectador a realizar uma ação voyeurística, alicerçada em algumas propriedades do ato fotográfico, como variações de enquadramento e de foco.<sup>37</sup> O mesmo princípio está na base de *Indivíduo s/ massa* (1966), em que a presença de uma lente de aumento, associada à movimentação do corpo do observador, confere destaque a determinados rostos, propondo uma reflexão sobre a relação entre indivíduo e anonimato na sociedade de

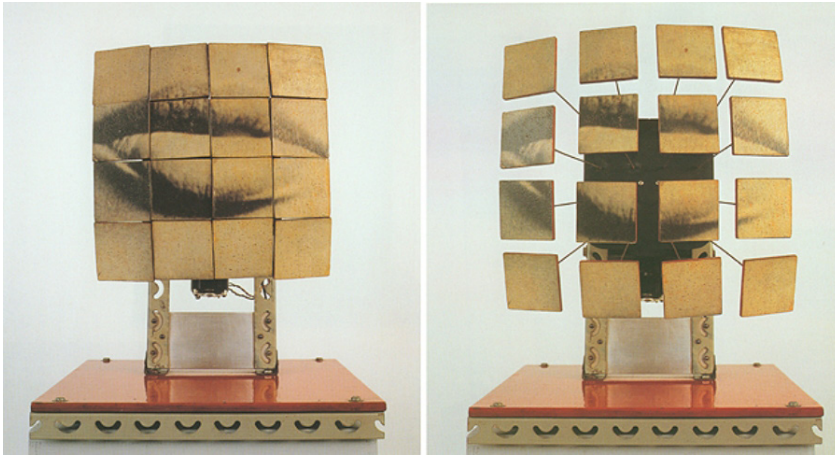
33. JAYME MAURÍCIO, 10 jan.1965. O crítico não publica a carta na íntegra, deixando de lado os trechos finais dedicados a Ferraz. Daisy Peccinini (1999, p. 55, 82) localizou o texto, intitulado “Da crítica em idade crítica”, no arquivo de Augusto de Campos.

34. RESTANY, 1979, p. 30, 89; CORDEIRO, 1986c, p. 131-132; 1986d, p. 143.

35. Segundo Paulo Reis (2006, p. 43), a incorporação das condições econômicas e estruturais do consumo representa um dado novo em relação ao novo realismo. O *ready-made* perde, assim, seu caráter neutro, já que Cordeiro propõe detectar a significação social e econômica dos materiais apropriados.

36. CORDEIRO, 1986c, p. 132; 1986d, p. 143.

37. COSTA, 2002, p. 23.



**Figura 3.** Waldemar Cordeiro, *O beijo*, 1967, objeto eletromecânico com foto, 50 x 45,2 x 50 cm, Coleção Família Cordeiro

massa. Uma operação semelhante já havia sido ensaiada em *Massa s/ indivíduo* (1964), graças à associação de uma lupa e de imagens de comícios. De acordo com Helouise Costa, ao incorporar o princípio da lente de aumento e ao dar destaque a um rosto, o artista estaria propondo uma reflexão sobre a importância do indivíduo na coletividade e o papel histórico das massas, tendo como possível fonte o pensamento de Antonio Gramsci.<sup>38</sup>

Poder-se-ia também pensar que em tais obras é mobilizado outro princípio fotográfico: a visão monocular inerente à lente da câmara. Isso estaria evidente sobretudo na montagem de 1964, em que as imagens contidas na lupa apresentam diferentes graus de ampliação. Outra hipótese pode ser aventada a partir da associação entre fotografia e lentes de aumento: o artista poderia estar colocando em pauta a ficção de uma transparência inerente à imagem fotográfica, ou seja, à impossibilidade de estabelecer qualquer distinção entre ela e a coisa captada. Máquina de visão, a fotografia foi frequentemente associada à lupa pelos cientistas do século XIX, os quais acreditavam estar não diante de uma imagem, mas do próprio objeto, duplicando as coisas do mundo, confundindo-se com elas, tomando seu lugar. Perfeitamente idêntica à coisa, a imagem deixava de ser percebida como imagem, pondo em dúvida o conceito de representação, enraizado na duplicação do modelo e na diferença em relação a ele.<sup>39</sup> Consideradas a partir dessa perspectiva, *Seio*, *Indivíduo s/ massa* e *Massa s/ indivíduo* integrariam a reflexão do artista sobre a construção da imagem pelos meios de comunicação de massa e sua suposta transparência informativa, se forem lembrados os diferentes graus de aproximação proporcionados por lupas e lentes de aumento.

Em 1967, com *O beijo* e *Autorretrato probabilístico*, Cordeiro interroga a imagem fotográfica de maneira a problematizá-la e destitui-la de sua aparente

38. *Ibidem*, p. 18.

39. ROUILLÉ, 2005, p. 81-83.

naturalidade. Dialogando com as máquinas, ora trocistas, ora trágicas, de Jean Tinguely, o artista brasileiro concebe um mecanismo monstruoso, que desconstrói a sedução associada ao ato de beijar. Quando parada, a obra dá a ver uma boca fragmentada fixada em placas de madeira, cujas bordas são pintadas de vermelho. Quando em movimento, a boca se estilhaça, evocando uma imagem grotesca e indefinida, cujo efeito é realçado pelo uso da ampliação fotográfica que altera a percepção do espectador. Além disso, a ideia de sedução se esvai com a evidenciação do mecanismo da máquina, cujo funcionamento é posto a nu. Como observa Fabrício Vaz Nunes, as bordas vermelhas dos quadrados de madeira intensificam o efeito de desintegração da imagem. Ao atraírem o olhar do observador, transformam os vários segmentos em objetos independentes, tendo como consequência o recuo da imagem para um segundo plano.<sup>40</sup> A hipótese de Helouise Costa de que a obra se inspiraria na boca de Brigitte Bardot pode encontrar respaldo na fama de que a atriz gozava no Brasil depois das duas viagens a Búzios, realizadas em 1964, na companhia do namorado Bob Zaguri. Graças à presença da atriz, a cidadezinha litorânea, que tinha a fama de lugar paradisíaco, populariza-se e suas imagens correm o mundo. Se a associação entre a diva e Búzios poderia explicar a escolha de Cordeiro, esta deverá ser analisada por um viés corrosivo, já que a transformação grotesca da boca seria índice de um olhar irônico sobre o fenômeno da Bardotmania, que se espalhara pelo mundo, a partir dos Estados Unidos, como resultado do filme de Roger Vadim, *E Deus criou a mulher* (1956).

*Autorretrato probabilístico* convoca outro tipo de problematização da imagem fotográfica. Como o próprio título indica, o artista poderia estar jogando com duas possibilidades de significação para o termo “probabilístico”. Poderia aludir ao campo da matemática e ao conceito de cálculo de probabilidades, voltado para o estudo dos eventos aleatórios e das leis que os regem. Poderia evocar o conceito de “campo de possibilidades”, aplicado por Eco a obras dotadas de uma espécie de mobilidade, de uma capacidade de repropor-se continuamente como novas, como portadoras de perspectivas diferentes.<sup>41</sup> Esse conceito poderia interessar de perto Cordeiro, pois a noção de “campo” traz em si a dimensão de uma regra a partir da qual se organizam as relações internas da obra, que se abre para múltiplas interpretações sem pôr em risco a estrutura desejada pelo autor. A obra presta-se a duas possibilidades de visualização. Se o observador descobrir o ponto de vista a partir do qual foi composta, a imagem poderá ser reconstituída e fruída em sua integridade.<sup>42</sup> No segundo caso, os três planos sucessivos nos quais são apostos os fragmentos do retrato do artista, acompanhados pelas palavras “sim” e “não” em diversas combinações, não permitem a percepção imediata de uma imagem única. Cabe ao observador buscar um tipo provisório de completude a partir dos movimentos do próprio

40. NUNES, 2004, p. 197; COSTA, 2002, p. 24.

41. ECO, 1970, p. 159-161; 1967, p. 38, 50-51.

42. COSTA, 2002, p. 25.

corpo e de um esforço perceptivo, capaz de converter a fragmentação num campo quase unitário, haja vista os espaçamentos entre os diversos planos.

Com esse tipo de dispositivo, que será aplicado também ao *Estudo de retrato probabilístico de Helena* (c. 1967), Cordeiro demonstra, mais uma vez, sua proximidade do pensamento de Sartre sobre a fotografia. A fragmentação a que sujeita a própria imagem parece confirmar a assertiva sartriana de que o retrato fotográfico carece de vida e, logo, de expressão, mesmo dando a ver todos os detalhes de um rosto.<sup>43</sup> O uso de uma imagem fotográfica não afasta outra possibilidade de análise, que aponta para a busca de uma representação autorreflexiva. Desse modo, Cordeiro manifestaria a própria vontade de fazer parte de uma longa tradição artística, caracterizada pela inserção da autoimagem do pintor dentro de um contexto simbólico que define seu papel. Aparentemente, esse contexto faz falta no autorretrato do artista brasileiro; ele, no entanto, está presente de maneira peculiar, quando se atenta para os traços definidores de sua poética, claramente visíveis na obra: espírito geométrico como elemento articulador dos diferentes fragmentos e opção por uma autoimagem instável e fugidia. Exercício de corrosão dos parâmetros do retrato fotográfico, a obra de 1967 nega a ideia de que este possa fornecer informações sobre o modelo, ao remetê-lo para uma zona incerta e fluida, antes próxima da representação mental do que da ilusão especular.

Uma análise das relações de Cordeiro com a fotografia não seria completa se nela não fossem incluídas algumas obras que a evocam pelo uso de espelhos em suas superfícies. Partindo do pressuposto de Arlindo Machado de que “a vocação ideológica da fotografia é a produção do reflexo especular”<sup>44</sup>, não será abusivo ver em *Opera aperta* (1963), *Aleatório* (1963), *Ambiguidade* (1963) e *Luz semântica* (1966) um diálogo tenso com a imagem técnica, por envolver as ideias de mimese e representação. O uso de fragmentos de espelhos nas três primeiras e de um espelho associado a holofotes na última confronta o observador com imagens que se convertem em signos no momento em que o reflexo de uma realidade exterior penetra no interior do quadro. Mesmo agindo como a lente de uma câmara, o espelho trafega, porém, na contramão do princípio fotográfico: em vez de apresentar imagens estáticas, propõe uma sucessão de signos dinâmicos gerados pelos deslocamentos do observador. Os títulos *Opera aperta*, *Aleatório* e *Ambiguidade* remetem explicitamente ao pensamento de Eco, sobretudo à ideia de informação como estrutura improvável, ambígua e imprevisível, capaz de multiplicar os significados possíveis e de pôr em crise as convenções da linguagem em prol de uma lógica não habitual das imagens.<sup>45</sup> *Luz semântica*, por sua vez, convoca questões suplementares, já que o uso de holofotes transforma os possíveis referentes em sombras indistintas e deformadas, sem pôr, contudo em xeque as ideias de espacialidade recíproca e temporalidade

43. SARTRE, 1940, p. 30.

44. MACHADO, 1984, p. 87.

45. ECO, 1967, p. 160-161.

compartilhada entre obra e observador.<sup>46</sup> Motivo onipresente na pintura e na fotografia, a sombra traz em si o tema da ausência/presença: ausência do corpo, presença de sua projeção. Com *Luz semântica*, Cordeiro parece querer aludir à ilusão mimética gerada pela fotografia, apresentando seu reverso: uma imagem indistinta, que não é pura ausência, mas, antes, o eclipse da dimensão icônica, a impossibilidade de atingir a representação em virtude de um acidente técnico que problematiza os diferentes graus de realidade produzidos pelos reflexos.<sup>47</sup>

Uma operação mais complexa, na qual o espelho é apresentado como um “instrumento semiótico”,<sup>48</sup> está na base de *Uma cadeira é uma cadeira* (1964). Nessa montagem, constituída de uma cadeira serrada ao meio em ângulo oblíquo, um espelho que reflete uma parte dela e uma colagem com motivos geométricos, o artista propõe ao espectador outro tipo de experiência especular. Ao repetir um pedaço da cadeira, o espelho exclui a participação do observador, já que não remete a algo exterior ao espaço da representação. Oferece, ao contrário, a possibilidade de ver um fragmento do objeto a partir de outro ponto de vista, que gera um signo automático, próximo da lógica do reflexo especular. Mais uma vez, Cordeiro coloca em pauta a problemática da imitação, mas não toma o partido da pintura como interpretação a ser oposta à imagem técnica como cópia fiel. Jogando com os dados da percepção, faz do fragmento refletido, que poderia evocar a produção de uma imagem sem câmara, um momento de indagação sobre o papel da fotografia na sociedade contemporânea. Uma vez que, em virtude da angulação do objeto, o espelho não cria nenhuma ilusão de continuidade,<sup>49</sup> a tautologia do título se desfaz, introduzindo a dimensão do estranhamento e, com ela, a constatação de que a significação não é um processo unívoco e que o “espelho da sociedade” oferece imagens parciais e/ou distorcidas.

Ao apropriar-se de imagens fotográficas preexistentes ou ao mobilizar o mecanismo do reflexo especular, Cordeiro realiza uma dupla operação: confronta o espectador com estímulos visuais conhecidos de sobejo e tomados como naturais; propõe uma reflexão sobre o significado de tais estímulos, a fim de desnaturalizá-los e reconduzi-los a sua exata dimensão ideológica. Graças à fotografia, o artista se apropria de fragmentos da realidade urbana não para exaltá-la e sim para submetê-la a um exame atento, capaz de fazer vir à tona o significado profundo da “máquina de visão” e de suas repercussões na configuração de uma determinada percepção do mundo. Signo artificial, a fotografia transforma-se num poderoso instrumento de contestação das ideias tradicionais a respeito da representação e da imitação, sendo parte integrante daquelas montagens às quais Cordeiro havia confiado a tarefa de configurar novos significados artísticos e ideológicos numa sociedade que começava a experimentar o impacto dos meios de comunicação de massa.

46. Estou aplicando à obra de Cordeiro a reflexão de Alberto Boatto (1969, p. 8) sobre o uso de espelhos por Michelangelo Pistoletto.

47. Esta leitura inspira-se nas considerações de Victor I. Stoichita (2011, p. 7, 189, 192) a respeito da sombra.

48. STOICHITA, 1999, p. 250.

49. NUNES, 2004, p. 179.

## REFERÊNCIAS

- ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*. London: Faber and Faber, 1969.
- ARGAN, Giulio Carlo. Itália. In: *VII Bienal de São Paulo*: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963. p. 288-289.
- BOLTANSKI, Luc. La retórica de la figura. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *La fotografia: un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979. p. 185-212.
- BOATTO, Alberto. *Pistoletto: dentro/fuori lo specchio*. Roma: Fantini Editrice, 1969.
- CAMPOS, Augusto de. Waldemar Cordeiro: pontos de partida e de chegada. In: *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 278-286.
- CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. In: *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Atrium, 1964b, s.p.
- CORDEIRO, Waldemar. VII Bienal: "Nova Figuração" denuncia a alienação do indivíduo. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986a. p. 119.
- CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986b. p. 123-124.
- CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. *Habitat*, São Paulo, n. 77, maio-jun. 1964a, p. 56.
- CORDEIRO, Waldemar. Realismo: "musa da vingança e da tristeza". In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986c. p. 129-132.
- CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986d. p. 142-143.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- D'AUTILIA, Gabriele. *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Milano: La Nuova Italia, 2001.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1967.
- ECO, Umberto. El problema de la obra abierta. In: \_\_\_\_\_. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970. p. 157-164.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*. Roma: Bulzoni, 1966.
- FERRAZ, Geraldo. Entre o "Baboeil" e a "arte de arte". *O Estado de S. Paulo*, 19 dez. 1964.
- FRANCO, Ceres. Opinião 65. In: PERLINGEIRO, Max (Org.). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2015. p. 49-51.
- GOSTO não se discute (você conhece a Pop art?). *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 123, abr. 1965, p. 50.
- GREENBERG, Clement. After abstract expressionism. In: \_\_\_\_\_. *The collected essays and criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1995, v. 4, p. 121-134.
- INSTITUTO Di Tella. Disponível em: <es.wikipedia.org/wiki/Instituto\_Di\_Tella>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- INSTITUTO Torcuato Di Tella – Universidad Torcuato Di Tella. Disponível em: <www.utdt.edu/listado\_contenido\_php?id\_item>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- JAYME MAURÍCIO. Cordeiro e o Popcreto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1965.
- JAYME MAURÍCIO. A pauliceia vanguardista: Popcreto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1965.
- LONGONI, Ana. *Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta (2005, p. 1-35)*. Disponível em: <www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2015.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetivo al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- MASOTTA, Oscar. *El "pop-art"*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- MAURIZI, Elverio. *Pop art e ricerca oggettuale a Roma negli anni sessanta*. Macerata: Coopedit Macerata, 1981.
- MIDDLETON, Michael. Eduardo Paolozzi. In: *VII Bienal de São Paulo*: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963, p. 240-242.
- MINUJIN, Marta. *Todo es arte, arte, arte, arte*. Disponível em: <perspectivasesteticas.blogspot.com.br/2015/04/marta-minujin-todo-es-artearte-arte-arte.html>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- MONAHAN, Laurie Jean. *The new frontier goes to Venice: Robert Rauschenberg and the XXXII Venice Biennale*. Vancouver: The University of British Columbia, 1985.
- NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

## Dossiê

- PERNA, Raffaella. *In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*. Roma: DeriveApprodi, 2009.
- PREMIO Nacional Internacional Instituto Torcuato Di Tella.  
Disponível em: <arsomnibus.blogspot.com.br/2008/06/premio-nacional-internacional.html>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RESTANY, Pierre. Verso l'arte del duemila. *Le Arti*, Milano, n. 10, out. 1966, p. 49-54.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.
- SOUZA, Thana Mara. *Ética e estética no pensamento de Sartre*. Disponível em: <www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4-pdf>. Acesso em: 19 set. 2014.
- STOICHITA, Victor I. *L'instauration du tableau*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books, 2011.
- VETTESE, Angela. *Rotella e il cinema*. Milano: Skira, 2002.
- VIEIRA, José Geraldo. O dilema figuração-abstração. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de arte na revista Habitat*. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 87-97.
- ZATTI, Susanna. Il pop art e l'Italia. In: BOSSAGLIA, Rossana; ZATTI, Susanna. *Il pop art e l'Italia*. Milano: Mazzotta, 1983, p. 13-22.

---

**Annateresa Fabris**

Professora aposentada da ECA/USP. Autora, entre outros, de *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (v. 1: 2011; v. 2: 2013) e *A fotografia e a crise da modernidade* (2015).