

A Pintura como Fotocópia

NIURA APARECIDA LEGRAMANTE RIBEIRO

■ 424

Niura Aparecida Legramante Ribeiro é Doutora em História, Teoria e Crítica da Arte, pelo PPGVI de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Mestre em Artes, ECA-USP; Graduação em Artes Plásticas, UFSM, RS. Estágio de Doutorado Sanduíche, Université Paris-I, Panthéon Sorbonne, Paris, com o Prof. Dr. Michel Poivert. Professora de História, Teoria e Crítica da Arte, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais e no Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Tem pesquisas na área de crítica de arte, com ênfase em Fotografia e Artes Visuais com publicações especializadas na área; participação em seminários, congressos e encontros na área de História da Arte, como CBHA, ANPAP. É membro da ABCA.

▪ RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a pintura e suas interfaces com o meio fotográfico na produção plástica do artista Mário Röhnelt. Investigam-se as fontes visuais utilizadas no seu processo de criação, de que forma uma linguagem pode reverberar em outra e como a fotografia transformou o conceito de obra e de artista ao modificar a relação deste com o real. Trata-se de analisar as convenções pictofotográficas que são intencionalmente incorporadas nos trabalhos do artista, como a evidência da fatura da fotocópia que acaba por desafiar o sentido artesanal da pintura. Neste sentido, são consideradas as contribuições de autores como Laura Flores, Michel Frizot e Vilém Flusser, dentre outros, por abordarem determinadas questões sobre as convenções fotográficas.

▪ PALAVRAS- CHAVE

Pintura; fotocópia; fatura gráfica.

▪ ABSTRACT

This article aims to analyze the painting and its interfaces with the photographic field in plastic production of artist Mario Röhnelt. Visual sources used in the creation process are investigated, focusing on how one language can reverberate in another and how photography has transformed the concept of artwork and of artist when modifying its relationship with reality. It is about analyzing the pictophotographics conventions that are intentionally incorporated into the artist's work, as evidence of the photocopy's surface that ends up defying the craft meaning of painting. In this sense, the contributions of authors such as Laura Flores, Michel Frizot and Flusser are considered, among others, by addressing certain issues about photographic conventions.

425 ■

▪ KEY WORDS

Painting; photocopying ; graphic surface.

Parecer-se o máximo possível com a fatura gráfica em alto contraste de uma fotocópia, é o que propõe a pintura do artista Mário Röhnelt, ao evidenciar o determinismo mecânico das imagens fontes. O artista realiza pinturas a partir de reproduções fotográficas, oriundas de reproduções dos interiores arquitetônicas Barrocos e Rococós. Quando a ótica passou a mediar a relação entre o olho do artista e o real, novos paradigmas passaram a ser introduzidos na percepção – não mais a interpretação direta desse real pela visão humana, mas um olhar filtrado pelos códigos da máquina.

Os portfólios e arquivos como documentos de trabalhos de Röhnelt, estão armazenados em pastas físicas e digitalmente: as fotografias que subsidiaram suas pinturas, originárias de livros ou que foram captadas por ele próprio e as fotocópias utilizadas em seu processo. Sua produção abrange trabalhos em desenhos, serigrafias, fotografias, pinturas e livro de artista.

Ele começou a prática fotográfica em torno de 1974-1975 e passou a utilizá-la como fonte para elaborar seus desenhos, como relata: “a fotografia era uma maneira mais espontânea de obter imagens, de pensar e refletir sobre imagens, então, eu fotografava todo tipo de coisas.”¹

Além disso, utilizava reproduções fotográficas de obras de arte, entre outras imagens apropriadas. Os desenhos já vinham impregnados de características fotográficas antes mesmo do uso da fotografia como fonte visual pictórica: as passagens dos tons cinza de grafite eram de aparências fotográficas, assim como o ponto de vista, o modelado da imagem – tudo tinha uma forte conexão com um sentido realista que encontrava em imagens. Röhnelt passou a valorizar imagens de reproduções vistas na “Enciclopédia Larousse”, ainda em seu aprendizado na adolescência. As fotografias que usava para seus desenhos interessavam-lhe pelo detalhamento mimético. Depois, vieram ilustrações diversificadas, histórias em quadrinhos, cinema, revistas, reproduções de arte. A partir de meados dos anos 1970, o artista começou a fazer uso de reproduções de obras de arte, de turismo e indústria, utilizando para isso imagens apropriadas ou que ele mesmo fotografava.

■ 426

A ausência de uma formação que o conduzisse à exploração do gesto expressivo, autográfico, foi determinante para as suas escolhas plásticas:

Fiz dois anos de arquitetura e, como não fiz escola de arte, não tive o treino intelectual que é desenvolvido na escola de arte, exercícios de observação e valorização do traço do artista individual.²

Desde 1974, Röhnelt trabalha com artes gráficas e isso se reverbera na sua linguagem marcada por uma fatura publicitária. Os desenhos do artista na década de 1980 apresentavam um preciosismo de técnica, um rigor construtivo moldado nos padrões clássicos figurativos – figuras masculinas e esculturas gregas e egípcias³ em grafite –, mas com fundos abstrato-geométricos muito coloridos. Assim, contrapunha dois regimes de representação: o figurativo e o abstrato. A questão da reprodutibilidade da imagem, da repetição e de sistemas de transferência de imagens para as pinturas já aparece nesses trabalhos em desenhos. O desenho clássico das figuras também surge com linhas de contornos brancos, que são decalcados do papel

¹ Mário Röhnelt entrevista concedida à autora em 10 de junho de 2011.

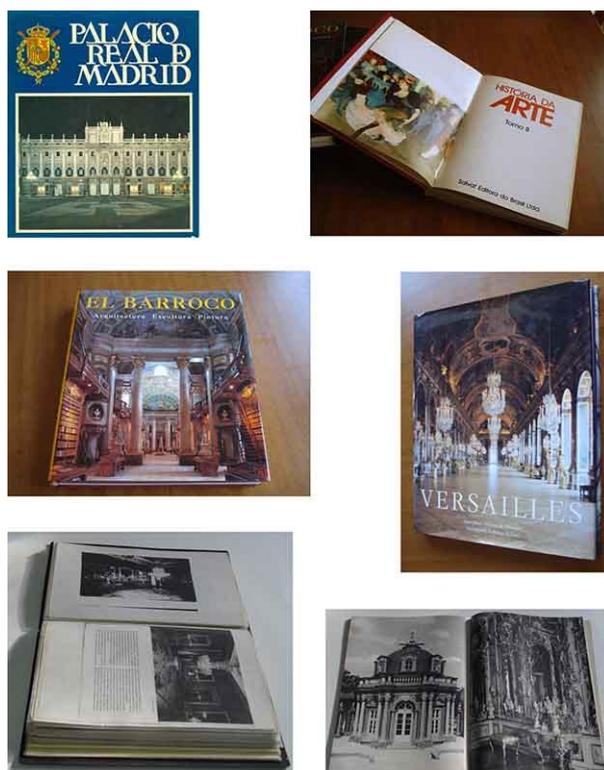
² RÖHNELT apud RIBEIRO, 2004, p. 67.

³ Ele também utiliza imagens de esculturas realizadas por Michelangelo, Rodin e Maillol. Por vezes, repete a mesma estatueta em vários desenhos.

vegetal sobre fundos coloridos com formas planares e abstratas em suporte de papel. Tais fundos configuram-se mais como pintura do que como desenho. Por vezes, o artista repete o contorno da mesma figura sobre diferentes fundos abstratos. Esse procedimento também realizou sobre fundos fotográficos. Suas escolhas do desenho já prenunciam o uso que fez, posteriormente, de reproduções arquitetônicas, por interessar-se pelo estatismo das formas, pela ausência de movimento:

não me interessa olhares exagerados, pontos de fuga vertiginosos no espaço (...). O modelado dos objetos é mais importante que a ação nos espaços. Prefiro o modelado de uma estátua a elementos pelo espaço.⁴

A relação de fotografias com suas pinturas envolve três etapas: seleção da fotografia, realização de várias fotocópias da fotografia escolhida e pintura a partir da imagem fotocopiada.



427 ■

Figura 1 - Mário Röhnelt. Fontes visuais para suas obras. Arquivo do artista. Fotografia Niura Ribeiro.

Os motivos de suas pinturas decorrem de reproduções fotográficas de salas de palácios barrocos e rococós, (figura 1) bem como objetos desses cenários: lustres, vasos e cadeiras. O artista justifica seu interesse pela estética desses dois estilos,

⁴ Idem, 2004, p. 69.

pelo excesso decorativo e pelo esforço de percepção do olhar do espectador. O espectador pode ser seduzido, e a sedução te afasta criticamente da imagem, e tu não percebes mais o que é a imagem, tu só te agradas dela. É essencial, para o Barroco e o Rococó, esse poder de convencimento que torna a imagem acrítica.⁵

As fotografias que Röhnelt escolhe como premissas para realizar suas pinturas, na sua maioria, são coloridas. Enquanto pintor, se poderia supor que ele se interessasse pela cor, mas, ao contrário disso, opta por realizar pinturas em preto e branco. A razão disso está ligada à sua intenção de que a pintura resultante esteja diretamente relacionada aos códigos de superfície gráfica da fotocópia, utilizada como procedimento para intermediar a passagem da fotografia colorida à pintura. Para o artista “a fotografia soluciona o olhar, simplifica o trabalho do olho.” É esta escolha programada que Röhnelt privilegia em suas pinturas. Neste sentido, pode-se lembrar das considerações de Vilém Flusser (2002, p. 86) que vê a fotografia “como uma automação da percepção, uma visão artificial, uma máquina de análise da realidade objetiva e uma industrialização da visão”. O teórico alerta para o fato de que o aparelho fotográfico já vem com uma determinada programação de fábrica:

■ 428

Pode-se perfeitamente supor que todos os traços possíveis dos aparelhos já estão prefigurados no aparelho fotográfico (...). As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (programadas, pré-inscritas) por aqueles que produziram o aparelho. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado (FLUSSER, 2002, p. 19 e p. 23).

Por meio da fotografia, o mundo converteu-se no produto de um programa que é dotado de códigos de leitura. Em que medida tais procedimentos determinaram a configuração plástica de algumas obras de arte?

A fotografias coloridas que o artista escolheu foram transformadas em xerox preto e branco, sendo realizadas várias fotocópias a fim de eliminar os meios tons e transformar a imagem em alto contraste, o que é visível na pintura “Cristais 2” (1992) (figuras 2, 3, 4 e 5). Como utilizava uma loja comercial de cópias sem que tivesse acesso à máquina, Röhnelt não podia controlar a qualidade, e muitas vezes a imagem degradava-se, perdendo vários detalhes, como sombras, que são perceptíveis comparando-se o xerox inicial com o último. O artista não recuperava tais perdas na pintura, desde que a imagem fosse minimamente compreensível. Às vezes, a fotocópia

⁵ Ibidem, RÖHNELT, entrevista, 2011.

era tão ruim que se tornava impossível resultar numa pintura razoável, mas somente em caso extremo o artista mudava de loja. Ele conservava, na pintura final, o que era obtido com a cópia e somente passou a preocupar-se mais com as definições quando começou a trabalhar digitalmente.

Quando atingia o contraste desejado com a fotocópia, o artista reduzia o tamanho da imagem de forma que coubesse no visor do episcópio, aparelho que, embora muito pequeno, utilizava para projeção em grande escala da composição da imagem sobre a tela.⁶

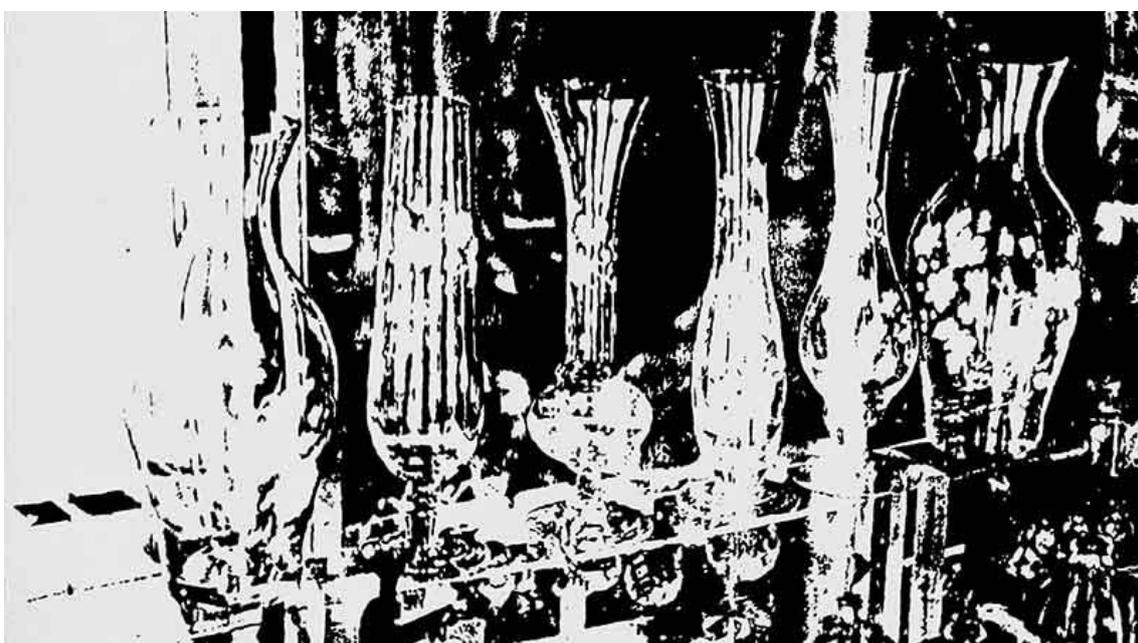


Figura 2 - Mário Röhne, 1992, Cristais 2, pintura acrílica, 92,5x165cm. Fotografia do artista.

Na verdade, o que o artista copiava sobre a tela eram linhas de contorno de espaços fragmentados que, como desenho, mais pareciam formas de abstratas. Sobre uma base acrílica branca, o artista pintava as formas planares em preto, deixando espaços em branco, como se fosse um negativo em preto e branco e em alto contraste. Porém, não somente no desenho, mas também durante a pintura, continuava olhando para o xerox e marcava com um “x” a zona a ser pintada em preto, porque, do seu ponto de vista, tão próximo da tela, não tinha noção do sentido

⁶ Desde 1976-1977, o artista utilizou três técnicas de transposição da imagem para seus trabalhos de desenho e pintura: inicialmente, usava a técnica do quadriculado da imagem e fazia um quadriculado proporcional maior no suporte. Depois, passou a usar um instrumento técnico de madeira chamado pantógrafo. Por último, passou a usar um episcópio, tanto ele quanto o Milton Kutz, só que era pequeno, não era esse instrumento maior, que é o conhecido.

volumétrico das formas, e tudo parecia uma abstração. Por isso, não podia haver erro nas zonas que deviam ser em preto, para que o efeito de tridimensionalidade funcionasse quando toda a tela estivesse pintada.



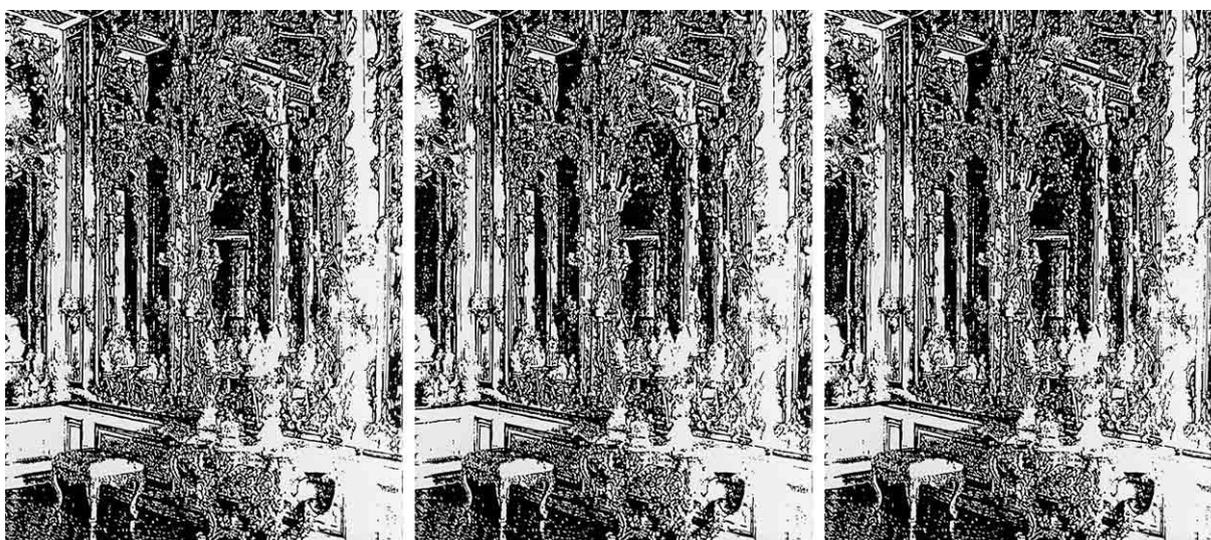
Figuras 3, 4 e 5 - Mário Röhnelt, fotografia e fotocópias para obra *Cristais 2*. Arquivo do artista.

■ 430

Quando suas pinturas são observadas de uma distância muito próxima, parecem reforçar o que Frizot constata em relação à fotografia: levar ao extremo a condição redutora do regime da reprodutibilidade da imagem mecânica: redução de profundidade espacial à planaridade da superfície, redução da cor a um valor, redução de toda outra referência a valores luminosos (FRIZOT, 2009, p. 408). A pintura em alto contraste é decorrência do resultado proposto pela fotocópia, que, por ser planar, exige do observador um distanciamento no espaço para que o olho consiga recompor a tridimensionalidade do assunto representado.

Pode-se lembrar o que disse Michel Frizot (2009, pp. 395-398), que a reprodutibilidade, segundo Benjamin, “seria a produção reiterada do mesmo, reprodução idêntica ou duplicação”. A geração de cópias, como se sabe, é da natureza fotográfica, tão anunciada como uma grande vantagem do idêntico pelos primeiros defensores da fotografia. Röhnelt parece desafiar o caráter de artesanidade e de unicidade da pintura. Ele realizou três pinturas iguais – “Sem Título, ago-out. (tríptico)” (1995) (figura 6) – com o mesmo enquadramento, com pinceladas planas em preto e branco, a partir da reprodução de uma fotografia do “Gabinete dos Espelhos da Residência de Ansbach”. Ao repetir a fatura gráfica da fotocópia, ele acaba por fazer

uma pintura como fotocópia. Com tal gesto, ele impõe à pintura a condição da reprodução mecânica da imagem. Dessa forma, faz a pintura passar por reprodução. Ele justifica essa estratégia como “um exercício de preciosismo e de brincadeira visual com o espectador. É uma reprodução artesanal.”⁷ Ao expor as três obras, ele as coloca lado a lado, numa distância de três a cinco centímetros, como se fosse um tríptico. Porém, diferentemente de um tríptico, as obras são completamente iguais, e o observador pode ficar tentando procurar as diferenças. Essa disposição espacial acentua ainda mais a noção de reprodutibilidade e faz com que a obra se pareça com três grandes fotografias em preto e branco.



431 ■

Figura 6 - Mário Röhnelt, *Sem título (cantos)*, ago out 1995, Pintura acrílica, 160 x 380 cm. Fotografia do artista.

Cabe lembrar que o procedimento de Mário Röhnelt de reproduzir em pintura a fatura da impressão mecânica, foi muito empregado por artistas que utilizavam fotografias dos meios de comunicação de massa como fontes picturais, a exemplo do que fizeram artistas como Alain Jacquet, “Le Déjeuner sur l’Herbe” (1964) e Roy Lichtenstein, “Nu com pirâmide” (1994); ou ainda, em obras do artista alemão Sigmar Polke, “Interior” (1965). Todas essas pinturas são construídas com pontos das retículas que são comuns na fatura da reprodução impressa da imagem.

Röhnelt realizava sua pintura manualmente com efeito da fatura da fotocópia, sem priorizar a evidência do gesto. Roy Lichtenstein, pintor americano, cuja obra

⁷ Ibidem, Röhnelt, entrevista 2011.

Röhnelt se identifica nessa questão, também dissimulava a intervenção manual em prol de um efeito mecânico:

ele sempre elaborou métodos de trabalho complexos, manuais e utilitários e que, paradoxalmente, seu objetivo era de dissimular a intervenção manual e o conjunto do processo de criação. O artista se esforçava, de fato, em dar a sua obra uma aparência mecânica semelhante à imagem impressa (DEPASQUALE, 2007, p. 7).

Embora diferente em estilo arquitetônico dos interiores pintados por Mário, Roy tem também uma série de representações de interiores, que foram decorrentes de fotografias, como ele recorda: “tive a ideia olhando os interiores de casas publicadas nas páginas amarelas do anuário telefônico” (LICHTENSTEIN, 2007, p. 132). O efeito publicitário de sua fatura era tão importante que Charlene Meeker (2007, p. 133), comenta que o artista não desejava ser visto pelo assunto de sua obra, por exemplo, uma mulher nua, mas pelo estilo que ele tinha elaborado para pintar a partir de representações publicitárias. Em seu ateliê ele trabalhava a partir de pilhas de revistas e de histórias em quadrinhos.

Se, por um lado, Röhnelt preserva a superfície gráfica tal qual a fotocópia, por outro, ele retrabalha a imagem da fotografia original, realizando cortes, reenquadramentos, inversões de perspectivas, espelhamentos da imagem. O artista esclarece que, quando começou a realizar as pinturas em preto e branco, preservava o corte da imagem original, mas, com o desenvolvimento do trabalho, diz ele: “percebi que as imagens permitiam cortes de zonas de que eu precisava e que achava mais interessantes que as outras.”⁸

Outra estratégia de suas operações plásticas é repetir uma mesma imagem em formatos diferentes, de 70 x 100 cm e de 100 x 1,50 cm, ou também produzir reenquadramentos, não de novas tomadas de ângulos, mas de novos cortes, considerando a imagem de forma mais ampla ou mais aproximada, como se estivesse repetindo enquadramentos do assunto pela câmera fotográfica em zoom. Uma série de pinturas derivadas de fotografias e fotocópias do “Salão dos Tapetes”, do Palácio Real de Madrid, apresenta cortes diferenciados (figuras 7, 8, 9 e 10). Embora o xerox conserve tudo o que está na fotografia, o corte é realizado na projeção. Uma dessas pinturas data de setembro de 1992 (100 x 120 cm), com a mesa da sala centralizada, e a outra é de outubro (50 x 70 cm) desse mesmo ano, com a mesma mesa cortada à

⁸ Idem, entrevista, 2011.

esquerda. Por vezes, as diferenças de cortes entre duas imagens do mesmo motivo são apenas de alguns centímetros, o que pode evocar os pequenos deslocamentos de enquadramentos entre essas duas imagens, como se fazia com as fotografias estereoscópicas. Tais procedimentos reverberam condutas de natureza fotográfica. Com essas séries de pintura, o artista parece colocar a pintura a serviço de funções fotográficas, discutindo as possibilidades de cortes e ampliações da imagem que a técnica fotográfica permite.



Figura 7 - Mário Röhnelt, *Sem título*, ago-set 1993, Pintura acrílica, 117 x 155 cm. Fotografia do artista
 Figura 8 - Mário Röhnelt, *Sem título*, mai 1994, Pintura acrílica, 70 x 100 cm. Fotografia do artista.

433 ■



Figuras 9 e 10 - Mário Röhnelt, Fotografia e Fotocópia do *Salão dos Tapetes* do Palácio Real de Madrid. Arquivo do artista.

Ao projetar as imagens com o episcopio, às vezes Röhnelt produzia pequenas distorções de perspectivas por meio de projeções oblíquas em relação à tela. Um olhar mais atento pode perceber algumas dessas deformações nas paredes que não ficam retas.

Outra questão comum na linguagem da reprodutibilidade mecânica da imagem também é colocada por suas pinturas: a simetria por espelhamentos. O espelhamento também foi uma forma de ampliar as suas pinturas de imagens

arquitetônicas, como em “Salacqua” (1996), que chega a medir 118 x 320 cm (figura 11). Para realizar as simetrias, projetou as fotocópias por meio do episcópio sobre o papel manteiga,⁹ porque o papel translúcido permitia fazer inversões e obter uma imagem simétrica. A seguir, decalcava uma face da imagem projetada sobre a tela e depois rebatia a outra face pelo avesso do papel.



Figura 11 - Mário Röhnelt, *Salacqua*, 1996, Pintura acrílica, 118 x 320 cm, Col. Jorge Furtado. Fotografia do artista.

Os espelhamentos criavam inversões de perspectivas e, dessa forma, apresentavam estranhamentos espaciais, como na pintura “Sem Título” (1998), derivada da fotografia “A Escada da Rainha” (1679-81), realizada pelo arquiteto Jules Hardouin-Mansart no Palácio de Versailles. Nas duas pinturas “Sem Título” (1996) (figuras 12 e 13), os rebatimentos das escadas criam situações espaciais inusitadas, e as pinturas clássicas representadas nas paredes do palácio acabam por perder suas identidades volumétricas, de configurações físicas e de coloridos.

O artista explica o uso das repetições e das simetrias:

A ideia desse trabalho em preto e branco era de que a obra já estivesse pronta no momento em que a imagem fosse escolhida. Todos os passos seguintes já estavam predeterminados. Uma vez escolhida a imagem, era simplesmente projetada sobre o suporte, e eu comecei a me preocupar em transformar isso em linguagem de uma maleabilidade dessas técnicas, de maneira que eu conseguisse outros tipos de imagens, e aí eu comecei a trabalhar com simetrias e repetições. Para isso, passei a projetar imagens sobre papéis translúcidos.¹⁰

⁹ Utilizava também papel vegetal ou papel sintético. Às vezes, projetava no papel para depois decalcar; outras vezes, projetava a fotocópia diretamente na tela.

¹⁰ Ibidem, RÖHNELT, entrevista 2011.

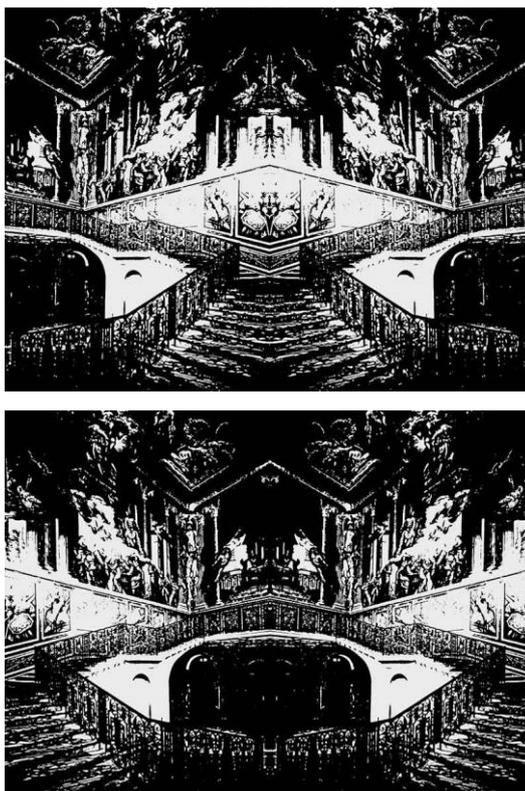


Figura 12 - Mário Röhnelt, *Sem título (símile 1)*, 1996, Pintura acrílica, 120 x 160 cm. Fotografia do artista
 Figura 13 - Mário Röhnelt, *Sem título (símile 2)*, 1996, Pintura acrílica, 120 x 160 cm. Fotografia do artista

435 ■

Röhnelt tem também um grande interesse por objetos translúcidos e requintados, e a série de lustres que pintou foi retirada de espaços arquitetônicos de salas de palácios (figura 14).

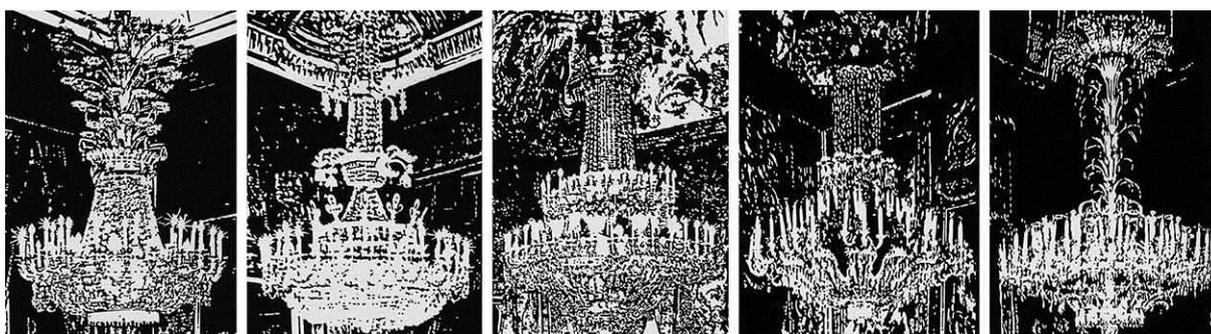
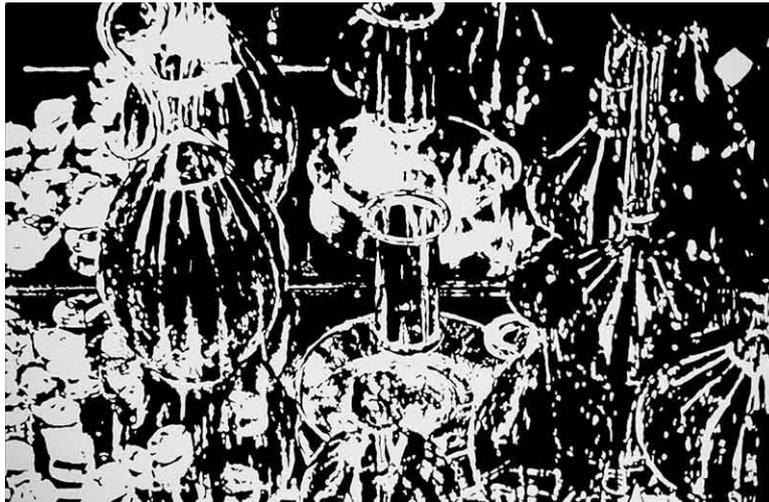


Figura 14 - Mário Röhnelt, *Lustres*, 1993, Pintura acrílica sobre lona, sobre painel, 50 x 35 cm cada. Fotografia do artista.

Outros trabalhos, que se podem chamar de natureza-morta, são decorrentes de fotografias que ele mesmo realizou em 1991 e que, primeiramente, foram utilizadas como fontes para suas pinturas. São objetos de vidro, como potes e vasos expostos em

vitruines de lojas, que têm um grande apelo de transparências cromáticas, intensificadas pela exuberante iluminação, propositadamente colocada para atrair o desejo de consumo desses objetos. Há um sentido paradoxal na escolha de objetos com tais características; quando transpostos para a pintura em preto e branco de alto contraste, eles perdem o colorido e a transparência (figuras. 15 e 16). Essa obra dialoga de maneira muito evidente com técnicas de xilogravura, pelos espaços cheios e vazios.



■ 436

Figura 15 - Mário Röhnelt, *Sem Título (vidros)*, ago dez 1991, Pintura acrílica, 100 x 150 cm, col., MARGS. Fotografia do artista.



Figura 16 - Mário Röhnelt, Fotografia colorida como referência para a obra *Sem Título (vidros)*. Fotografia do autor.

O artista reconhece, na reprodução mecânica, a composição pronta:

a fotografia soluciona o olhar, simplifica o trabalho do olho. A composição já se encontra resolvida ainda na imagem em xerox, porque este já contém em si todo o trabalho a ser pintado.¹¹

¹¹ Ibidem RÖHNELT apud RIBEIRO, 2004, p. 67.

Assim, Röhnelts transpõe literalmente a superfície gráfica da fotocópia para a pintura, pois em se tratando de fotografia, “a sintaxe da impressão inclui todas as decisões que o fotógrafo toma para passar a informação do negativo a um determinado suporte” (FLORES, 2005, p. 179).

A sua proposição de obra segue na contramão do que fizeram os pictorialistas, que, pincelavam sobre a matéria fotográfica para que se parecesse com pintura e pudesse adquirir o estatuto artístico. Röhnelts, ao contrário, quer que a pintura adquira um efeito de impressão mecânica. O que o artista faz é testar os limites da própria pintura, indagar até que ponto uma pintura é capaz de imitar fielmente a matéria de uma fotocópia. O fato de fazer a pintura passar-se por uma fotocópia vai contra a “vontade de auratizar”, proposta por Dominique Baqué que algumas fotografias contemporâneas procuram explorar.

Se a origem da imagem é mecânica, o processo da pintura é artesanal, mas um artesanal que desafia a ideia de gesto expressionista e autográfico. O artista usa o fazer manual como um gesto irônico em relação à tendência expressionista do modernismo, uma vez que não deixa marcas de pinceladas na superfície pictórica e usa a repetição da mesma imagem em várias telas. O sentido de atribuir à pintura a característica de representação fotomecânica não deixa de ecoar um sentido de fatura pop, como fazia Warhol com suas serigrafias em determinado período de sua produção. O determinismo da imagem mecânica é absorvido nas pinturas e, no caso de Warhol, nas serigrafias. Röhnelts parte da fotografia e passa pelo método da fotocópia como uma forma de racionalizar a sensação e de governar a percepção em direção a uma pintura desprovida de gesto autográfico ou de qualquer marca de pincelada expressionista:

eu me envolvi com essa ideia de impessoalidade da arte, de ser uma atividade sobre a qual o artista tem poder, em contraposição a uma arte de expressão pessoal em que o artista cede às suas tensões mais íntimas.¹²

A fotocópia, como uma imagem mecânica, substitui a sua percepção sensorial nos parâmetros tratados por Jonathan Crary que vê na câmara escura uma função crucial:

¹² Ibidem, RÖHNELT, entrevista, 2011.

separar o ato de percepção do corpo físico do observador, descorporalizar a visão. Ela (...) substitui a sua experiência física e sensorial das relações entre um dispositivo mecânico e um modo objetivamente verdadeiro dado antecipadamente (CRARY, p. 71).

As fotografias como fontes para desenhos e pinturas também foram utilizadas por Milton Kurtz, um artista atuante em Porto Alegre, muito próximo das pesquisas plásticas e da mesma geração de Röhnelt. A partir de 1979, suas obras começam a incorporar referenciais fotográficos tanto de imagens por ele capturadas quanto de imagens apropriadas de outros fotógrafos. Marcelo Guimarães Alves (2009, p. 103), comenta sobre os arquivos fotográficos de Kurtz, afirmando que este tinha “um apreço pela sensualidade do corpo humano”. No seu “livro de referências”, há uma infinidade de recortes retirados de revistas e jornais, cenas de esporte com jogadores de futebol, atletismo, natação, fisiculturismo, imagens publicitárias, artistas de cinema, teatro e televisão, músicos e modelos de anúncios, explorando o corpo masculino. Esse arquivo de imagens foi constituído com base nos “Cadernos de Referência” de Hudinilson Jr., segundo informa Alves (2009, p. 103). A escolha de tais iconografias que utilizou como modelo pictórico denuncia seu apreço pela linguagem dos meios de comunicação de massa. Ele utiliza fotografias de cinema de Marlene Dietrich, Bette Davis, Katherine Hepburn, Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, entre outros, nos seus trabalhos de desenho, que são ao mesmo tempo pinturas sobre papel. Sua poética identifica-se com os meios de comunicação de massa, e seus fundos gráficos e figuras de volumes e contornos precisos encontram-se à margem das manifestações de linguagem expressionista que caracterizou a geração brasileira dos anos de 1980.

■ 438

Assim como Röhnelt, o método de transferência das imagens fotográficas para seus desenhos e pinturas também foi o pantógrafo e, posteriormente, o episcópio. A fotografia era um ponto de identificação entre os artistas, e eles se alternavam ora como modelo, ora como fotógrafo: “era recíproco, ele fazer fotos para mim e eu fazer fotos para ele”, afirma Röhnelt.¹³ Uma fotografia de um retrato de Röhnelt foi utilizada para a obra “Desnuda-me Jones” (1984), de Milton Kurtz. Em “Nihil” (1985), a fotografia de Kurtz de costas foi realizada por Mário Röhnelt.

Além disso, há diálogos entre as obras dos dois artistas em relação ao esmero técnico do desenho da figura humana em grafite, a partir de fotografias sobre fundos

¹³ Idem.

planares coloridos, e à ausência de gesto autográfico nas obras. O rigor técnico nos trabalhos dos artistas decorre, possivelmente, de suas experiências com a precisão de projetos e a qualidade dos acabamentos que são exigidos num curso de Arquitetura. A diferença é que Kurtz explora as poses encenadas das figuras. Ao sentido volumétrico das figuras, ele contrapõe fundos de superfícies planificadas. Esse sentido planar identifica-se com a fatura da linguagem da *Pop Art*, mas tal aproximação deve-se ao caráter de origem das imagens fotográficas e de configurações plásticas; porém, ao contrário daquela manifestação norte-americana, a obra de Kurtz não tem interesse em comentar os meios de comunicação de massa. As suas questões tratam da abordagem do corpo humano, como, por exemplo, a sexualidade: “a figuração do corpo em sua obra está carregada de sentido autorreferencial e de narrativas ambivalentes que oscilam entre o ficcional e o autobiográfico”, afirma Alexandre Santos (2012, p. 123).

A partir de 1981, aumentam as áreas de cores, mas continua a economia em relação ao uso de poucas cores e ausência de matizes cromáticos na obra de Kurtz. Sobre as particularidades da fotografia na obra de Kurtz, Alves (2009, p. 58) comenta que “luz e sombra, o registro dos mínimos detalhes e a busca do instante são decorrentes do uso da fotografia.” “Angels” (1980) foi realizada a partir do perfil de uma nadadora, e “Nas Coxas 1 e 2 (díptico)” (1982) foca as pernas de jogadores numa jogada de bola. Ambas as obras valem-se das volumetrias das passagens de luzes dos corpos vindas das fotografias.

Algumas das fotografias que eram utilizadas como fontes pictóricas, se transformaram em obras na produção de Röhnelt, gerando o que Olivier Corpet chama de “arquivo-obra”. Para uma exposição na Galeria Gestual, em Porto Alegre, o artista mostrou uma série de fotografias em cores realizadas no período de 1991-2001. Numa viagem ao exterior em 1991, percebeu uma grande quantidade de lojas com vitrines de objetos aparentemente antigos, como vasos, potes e copos, que imitavam aqueles do Barroco e Rococó, mas que eram de fabricação recente. Sobre essas fotografias, declara:

Em sua maioria, são objetos artesanalmente requintados e têm, digamos, um caráter barroco. Os comerciantes os exploram em suas vitrines, acentuando-lhes as características de objetos preciosos, multiplicando os seus efeitos através de colocação de luzes estudadas. Mesmo sendo objetos industrializados ou de produção de um artesanato

massivo, a eles é emprestada uma aura de raridade e preciosidade. A tradição me interessa muito e está sempre, de alguma maneira, presente no meu trabalho.¹⁴

Escolher objetos para fotografar não lhe era um assunto novo, pois, nos seus primeiros desenhos, já aparecem muitos objetos utilitários, provenientes de reproduções fotográficas. Mesmo nos interiores arquitetônicos dos palácios que reproduziu em pinturas, existem muitos objetos decorativos, como lustres e vasos. Algumas dessas fotografias foram também utilizadas como fontes para trabalhos picturais, conforme já mencionado.

As fotografias de Röhnelts podem evocar uma pintura, como “Silverware V for S” (1977), do artista fotorrealista americano Don Eddy,¹⁵ que mostra objetos de mesa, mesmo que essa obra seja em monocromatismos de azuis. Eddy também gostava de pintar transparências de objetos de vidro, bem como outras tipologias de produtos expostos em vitrines. Seus trabalhos, assim como determinadas pinturas de Mário, guardam uma evidência de fatura fotográfica que desafia a natureza artesanal da pintura.

■ 440

A experiência de Röhnelts com artes gráficas levou-o ao projeto de produzir um livro de artista, mas apenas dois exemplares foram realizados em formato pequeno, para melhor visualizar seu projeto. Por meio de recursos digitais, o artista apropriou-se de imagens de salas de exposições de museus e galerias americanas, italianas, francesas alemãs e inglesas, reproduzidas em revistas como *Art Forum*, e introduziu nas paredes seus trabalhos de pintura, alguns dos quais já existentes e outros inventados, que só existem digitalmente. Ele distorcia os espaços expositivos, mudando o comprimento das paredes e provocando rebatimentos. Como em suas pinturas, as imagens são de interiores arquitetônicos ou de padrões decorrentes de molduras pictóricas dos tetos dos palácios, mas o artista também recorreu a retratos da história da pintura. Pela primeira vez, ele introduziu personagens da história da

¹⁴ Ibidem, RÖHNELT apud RIBEIRO, 2004, p. 71.

¹⁵ Ele utiliza a fotografia como fonte para suas pinturas desde 1967. Estudou na Universidade do Havaí e se formou como fotógrafo, o que lhe deu experiência com a reprodução mecânica para utilizar em suas pinturas. Por isso, a maioria das fotos que utiliza é feita por ele (EDDY apud LEBENSZTEHN, 2003, pp.187-188).

pintura barroca, encontrados no livro *El Barroco*, como, por exemplo, obras de Frans Hals e Van Dyck. Depois de escanear os retratos, ele provocava espelhamentos e deformações que deixavam a figura com um aspecto monstruoso, num claro sentido paródico.

Mário Röhnehl trabalha com um dispositivo contemporâneo como aparência da fatura de fotocópia materializada em pintura e associada a iconografias do passado com imagens que referenciam o Barroco e Rococó. Assim, tradição e contemporaneidade parecem caminhar lado a lado em suas produções. Ao apresentar uma linguagem como outra, a pintura como fotocópia, o artista enfatiza o que Régis Durand denominou de “territórios partilhados”, que produzem incessantes diálogos de técnicas e de linguagens.

Referências

ALVES, Marcelo Guimarães. **Milton Kurtz: aproximações ao espírito Pop**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

CRARY, Jonahtan. **L'art de L'observateur, Visione et modernité au XIX siècle**. (traduit de l'anglais par Frederic Maurin). Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

DEPASQUALE; MEEKER, Charlene; RAMÍREZ Juan Antonio. **Roy Lichtenstein, Évolution**. Madrid: Foundation Juan March de Madrid, 2 février – 20 mai, 2007; Paris: Pinacothèque de Paris, 15 juin – 23 septembre 2007.

DURAND, Régis. **Territoires Partagés: peinture et photographie aujourd'hui**. Vence: Skira, 2007.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura: dos medios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.

FRIZOT, Michel. “La notion de reproduction et le régime photographique.” In MOLDERINGS, Herbert; WEDEKIND, Gregor (direction). **L'evidence Photographique, la conception positiviste de la photographie en question**. Paris: Édition de la Maison des Sciences de l'homme, 2009, pp, 395-410.

Mário Röhnehl. Entrevista concedida à Niura Legramante Ribeiro, em 10 de junho de 2011.

RIBEIRO, Niura Legramante. “Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais contemporâneas.” In SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A**

Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade/UFRGS, 2004, pp. 61-79.

SANTOS, Alexandre (orgs.). **Imagens: arte e cultura.** Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2012, pp. 103-114.