

ABSTRACT: Interested in the intersecções between different artistic disciplines and its implications, I found in Mário Röhnelt's work an intricate game involving the picture, the reproduction and the painting. In this article, I analyze the passage of the graph for the pictorial and the relationship of the same ones with the reason of the rococo architecture, chosen by the artist in this series (1991-1996). Appropriation, displacement, projection, reduction and pomp constitute the protocol of the artist's action and they determine a speculative field involving the original at that time of the reprodutibilidade.

KEY WORDS: Mário Röhnelt, photographic, reproduction and representation, displacement, projection, mechanical device.

RESUMO: Interessada nas intersecções entre diferentes disciplinas artísticas e suas implicações, encontrei na obra de Mário Röhnelt um intrincado jogo envolvendo a fotografia, a reprodução e a pintura. Neste artigo, analiso a passagem do gráfico para o pictórico e a relação dos mesmos com o motivo da arquitetura rococó, escolhidos pelo artista nesta série (1991-1996). Apropriação, deslocamento, projeção, redução e pompa constituem o protocolo de ação do artista e determinam um campo especulativo envolvendo o original na época da reprodutibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Röhnelt, fotográfico, reprodução e representação, deslocamento, projeção, dispositivo maquinal.

MARIA IVONE
DOS SANTOS

Intersecções: fotografia e pintura



Desde a sua origem, no século XIX, a fotografia interessou à arte, vindo influenciar não somente a pintura como toda a prática artística do século XX. Se os meios gráficos contribuíram para a expansão das imagens fotográficas, o *mass media* passou a gerar imagens que a arte reciclou (pop art). Interessada nestas *intersecções* que marcaram também a produção plástica aqui do Sul a partir dos anos 60-70,¹ encontrei na obra de Mário Röhnelt um exemplo que atualiza e renova estas questões através de um apurado princípio de economia.

MÁRIO RÖHNELT: A PINTURA E SEUS DUPLOS

Il ne s'agit plus de coller une photo au milieu d'une peinture, comme l'on fait les cubistes et les surréalistes, mais de peindre avec les yeux de la camera.

GISELE FREUND²

Este texto nasceu do contato com a obra recente de Mário Röhnelt (1991-96). Estas pinturas reproduzem imagens da arquitetura *palaciana* (séc. 19). Figuram *Salões, Lustres, Escadarias*, espaços mobiliados e animados pela luz sugerida pelas aberturas (janelas) ou indicada pela presença dos suntuosos lustres de cristal. A luz modela o espa-

ço, revelando o luxo de perspectivas internas.

Se as imagens falam de forma econômica de uma pompa d'*autrefois*, elas parecem expor igualmente através da pintura, a gravura, a fotografia, juntamente com este outro tempo-espaço que é a arquitetura. Obra de abismos que sem dúvida nos defronta com importantes questões envolvendo a representação (cópias de cópia de...).

Como toda aventura, mesmo a da contemplação, nos convida a um deslocamento, trataremos aqui de seguir algumas pistas lançadas por esta obra, percorrendo assim o que parece ser um intrincado campo de trabalho.

PINTURA E FOTOGRAFIA

Nestas pinturas, a profusão de volumes e matérias captadas pelo dispositivo fotográfico é reduzida a uma técnica de alto contraste. O tridimensional é levado ao seu mínimo, num diálogo em branco e preto. Coexistem na obra final muitas etapas, que cabe aqui citar: apropriação da imagem fotográfica impressa (tirada por outra pessoa e reproduzida por meios mecânicos), desgaste desta imagem por passagens sucessivas numa copiadora, parada sobre os resultados, projeção, enquadramento, *sombras* e, enfim, pintura.

Talvez seja através da *luz* que possamos tecer algumas considerações



entre esta pintura e a *fotografia*, questionando-nos igualmente sobre a presença de diferentes *maquinações* (xerox, retro-projetor). Se a imagem como modelo a ser projetado e pintado elimina parcialmente o problema da composição e do arranjo internos de toda composição, ela coloca na pintura pela noção de reprodução (reduplicação do semelhante), questões envolvendo as noções de originalidade e de invenção.

Observamos nesta série a reprodutibilidade também como possibilidade de retorno do *motivo*. As mesmas imagens voltam como réplicas reenquadradas e redimensionadas de uma imagem matriz. O corte serve para isolar o assunto dentro de um enquadramento anteriormente feito pela tomada fotográfica. Pelo enquadramento, o artista delimita a zona a ser trabalhada.

Olhando esta pintura sob os diferentes aspectos que a constituem, parece-nos importante, agora, parar um pouco sobre a dimensão artesanal repetitiva e *officinal* do *métier* de pintor, que obedece ao que poderíamos chamar de “Protocolo de ação” que o artista preestabelece para uma série: branco e preto, uniformidade da fatura, variação de escala obtida através da utilização de um retroprojetor.

O artista recobre a tela com tinta acrílica branca sobre a qual ele pinta zonas em preto. Se a primeira mão cobre indistintamente o suporte, a segunda mão pinta em preto as manchas

(somas) projetadas. Esta proximidade obrigatória entre o gesto que pinta e a tela impossibilita ao artista reconhecer o assunto neste *toque*. Mas estas manchas de contornos indefinidos que se espalham pela tela formam *figura* quando o artista (e o espectador) se coloca à distância do motivo. Mário *projeta* e executa estes preenchimentos, levando a pintura a uma dimensão de pura mediação (gesto). À medida que ele aumenta mais e mais estas imagens, os contornos vão ficando menos definidos. A figura (motivo) parece ao mesmo tempo ser progressivamente tragada pela luz (branco) cada vez mais intensa que se traduz na pintura pela subtração de áreas pintadas em preto.

O “alto contraste” é usado para reduzir o tridimensional ao plano. Preenchendo desta maneira o *vazio* da tela branca, com estas *reproduções*, o artista nos faz pensar que em parte da tradição pictural que envolve a *mimesis*, a luz teve como tradução ou foi representada, pelo uso do branco. Observamos aqui um *chiaroscuro* radicalizado em branco e preto. Lembremos, outrossim, que estas manchas, por ele pintadas, são na sua origem os vestígios desta gravura de luz fixada sob a película fotográfica reapropriada e ampliada pelo pintor. Chama-se também ampliação o procedimento técnico que permite a uma imagem em *negativo*, sob a luz de um projetor, seja gravada e fixada em um papel sensível.



Será que, desmontando intelectualmente este dispositivo enriquecido de outras contribuições como reprodução mecânica (imagem impressa), o artista não estaria ao mesmo tempo circunscrevendo os limites da representação, pintando *silhuetas* da luz e da sombra?

A ironia atravessa este gesto pictórico (que não traz consigo a marca do gênio ou do autor) literalmente *monótono* cuja execução fica mais próxima de um trabalho anônimo e artesanal. Este gesto *maquinal*, faz-nos lembrar a polêmica inaugurada

pela obra de Marcel Duchamp no que diz respeito à noção de *readymade*.³ A pop art vai desenvolver e ampliar

A linguagem gráfica fascina transformando-se ao mesmo tempo em meio e mensagem.

esta noção, apropriando-se de imagens reproduzidas pela mídia, onde o conteúdo parece secundário. A linguagem gráfica fascina transformando-se ao mesmo tempo em meio e mensagem (Wharol, Lichenstein). Quando por exemplo, Lichenstein⁴ apropria-se de reproduções de obras de arte na sua pintura, ele não pinta apenas para reproduzir sobre a tela um objeto funcionando como modelo, mas ele pinta *sobre* estas imagens prontas para produzir uma tela que vai questionar a relação entre o modelo e a cópia. Se por um lado, a fotografia e os meios de reprodução gráficos foram um modo particularmente eficaz de difundir obras de arte, o que dizer quando esta reprodu-

ção contamina a arte ao ponto de tornar-se seu modelo?

Na pintura de Mário, vemos o motivo (interiores) transposto na tela, tendo como modelo a reprodução gráfica sendo, porém, o *dispositivo fotográfico*, modelo operatório. Por outro lado, mais além do estatuto de vestígio luminoso, estas imagens fotográficas trazem consigo uma *perspectiva*. Noção ampla, que pode ser entendida do ponto de vista técnico (equipamento utilizado, iluminação, etc.) e pelo enquadramento (ideológico) do motivo fotografado. Quando evocamos este aspecto lembramos que a imagem fotográfica, refle-

tendo o social, participou de uma vulgarização de modos de vida.⁵ Em se tratando de imagens de interiores burgueses, pensamos que provavelmente estas reproduções *revelaram* a um público maior estes salões suntuosos⁶ antes reservados ao uso particular. Esta visão do *privé* dada pela reprodução em *mass media* pode suscitar muitas outras questões. Todavia, no que diz respeito às pinturas, o artista não menciona títulos e não localiza estes espaços no tempo, deixando de alguma forma aberta a porta a interpretações múltiplas, que encontrarão ressonância em cada espectador.

Quando observamos nesta série de pinturas ora tensionadas sobre um



quadro ou diretamente sobre a tela no nível da parede, temos a impressão que estes motivos foram extraídos de uma tela impressa. Elas adquirem o aspecto de fragmento, retirado de um *continuum*. Elas são corte e intervalo.

O aspecto gráfico evocado ao longo deste caminho, está presente também quando, a partir de um mesmo enquadramento, a imagem projetada é rebatida, obtendo-se assim um espelhamento da mesma (*Escadarias*). Assim, num estranho jogo, a imagem se duplica e o gesto manual *tenta* coincidir exatamente com a repetição mecânica. Pinturas de dimensões monumentais (200 x 400cm), que nos fazem lembrar estes panoramas utilizados na decoração de interiores - *trompe l'œil* - para ampliar espaços. A questão envolvendo

a escala dos trabalhos, abre outra perspectiva de análise, no que tange à inscrição desta pintura e sua relação com a arquitetura, assunto que gostaríamos de discorrer em outro contexto.

Finalizando este percurso, ficamos ainda com algumas suposições: sendo o gráfico modelo, não seriam estas pinturas *provas de estado* (utilizando uma expressão da gravura) pois este conjunto traz à tona, num jogo de esconde-esconde, variações e diferenças na repetição do mesmo? Conceitual e sensível, esta obra dialetiza a relação entre a fotografia e a pintura através desta passagem pelos meios de reprodução mecânica, dando à pintura - dimensão manual de gestos intelectuais - o estatuto de única materialidade. A pintura é ao mesmo tempo *redução e pompa*.

**MÁRIO RÖHNELT**

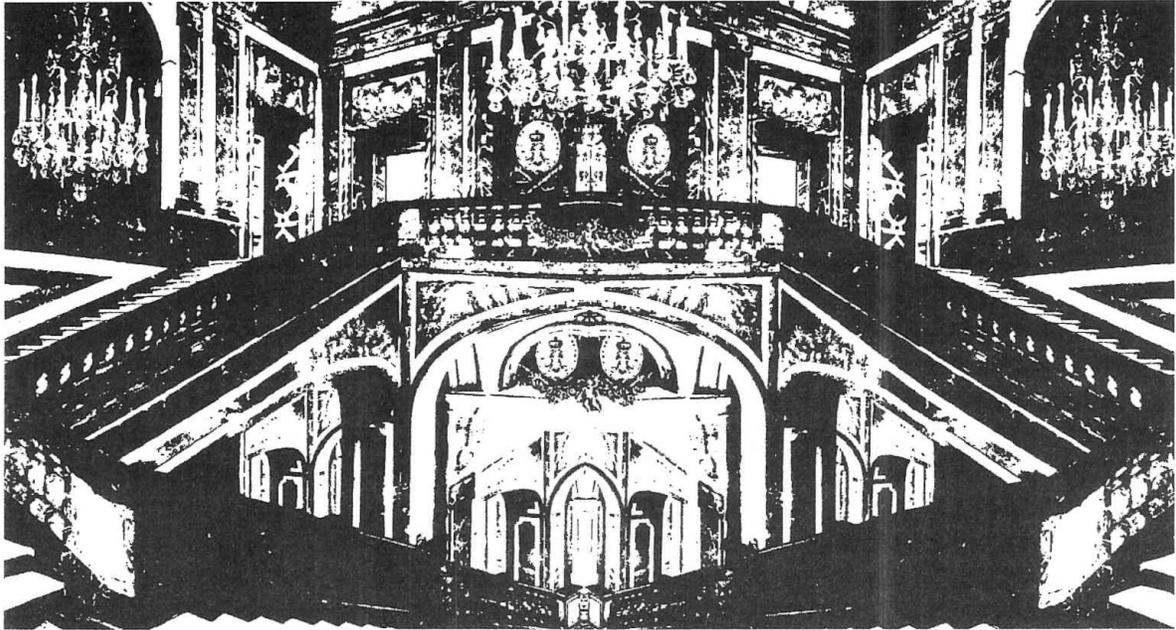
(Pelotas, 1950)

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

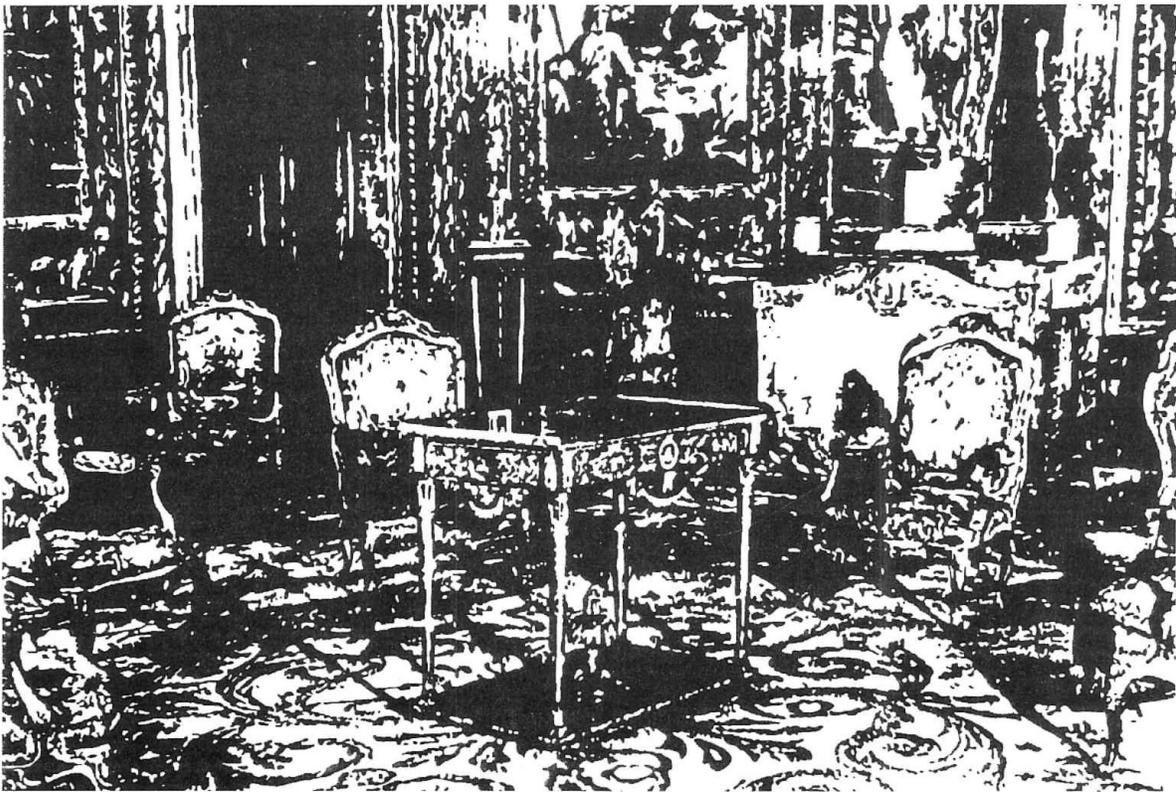
- 1983 - Galeria Tina Presser, Porto Alegre, RS.
 1984 - Galeria Macunaíma, FUNARTE, Rio de Janeiro.
 1985 - Galeria de Arte da FUNDAPEL, Pelotas, RS.
 1986 - Sobrado Galeria de Arte, Alegrete, RS.
 - Desenhos e pinturas - Arte Maior Galeria, Rio de Janeiro.
 1987 - Desenhos e pinturas - Larré da Silva Galeria de Arte, Pelotas, RS.
 - Kraft Escritório de Arte, Porto Alegre, RS.
 1988 - Galeria de Arte da Casa da Cultura, Bagé, RS.
 - Desenhos e pinturas - Gestual Galeria de Arte, São Leopoldo, RS.
 1989 - Espaço Oficina, Rio Grande, RS.
 - Arte & Fato, Porto Alegre, RS.
 - Sala Theodoro de Bona, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR.
 1990 - Galeria de Arte Vincent Van Gogh, Pelotas, RS.
 - Sala Especial - Delphus Galeria de Arte, Porto Alegre, RS.
 1992 - Espaço Cultural Yázig/Sonilton Alves, Porto Alegre, RS.
 1993 - Galeria 1 do Atelier Livre Municipal Professora Eluiza de Bem Vidal, Cachoeira do Sul, RS.
 1995 - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS.
 - Espaço Oficina, Rio Grande, RS.
 - Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria, RS.
- 1978 - 2º Salão de Arte de Pelotas - Pelotas, RS, Menção Honrosa.
 1980 - 4º Salão de Arte de Pelotas - Pelotas, RS, Menção Honrosa.
 - 12º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte - Belo Horizonte, MG, Prêmio Intervenção Urbana para o Projeto "ANDARILHA" realizado por sete artistas associados no Espaço NO.
 1981 - 1º Jovem Arte Sul-América - Curitiba, PR, Prêmio Aquisição.
 - 3ª Mostra do Desenho Brasileiro - Curitiba, PR, artista convidado.
 - 5º Salão de Arte de Pelotas - Pelotas, RS, Referência Especial do Júri.
 1984 - I Bienal De La Habana - Havana, Cuba, representação brasileira.
 1985 - II Salão do Artista de Pelotas - Pelotas, RS, Grande Prêmio Leopoldo Gotuzzo.
 1993 - IV Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria - Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria, RS, Primeiro Lugar Pintura
 - 17º Salão Carioca de Arte - Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, Prêmio Participação.
 - 13º Salão Nacional de Artes Plásticas - Prêmio Aquisição.
 - Prêmio Chico Lisboa, Categoria Pintura - Teatro Renascença, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS.
 1995 - Salão de Artes de Novo Hamburgo (9ª edição) - Novo Hamburgo, RS, destaque em pintura.
 - V Bienal Nacional de Santos - Artes Visuais - Santos, SP.
 - XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba - Mostra América - Curitiba, PR, artista convidado.
 - XV Salão Nacional de Artes Plásticas - Rio de Janeiro, RJ, Prêmio Aquisição.

SALÕES E PRÊMIOS

- 1976 - 5º Salão do Jovem Artista/RBS - Porto Alegre, RS, Menção Honrosa.
 1977 - 6º Salão do Jovem Artista/RBS - Porto Alegre, RS, Menção Honrosa.



Mário Röhnelt, s/ título, 1997, 70 x 130cm, impressão s/ lona vinílica.



Mário Röhnelt, s/ título, 1995, 100 x 150cm, tinta acrílica s/ lona.



Mário Röhnelt, s/ título, 1993, 228 x 155cm, tinta acrílica s/ algodão.



NOTAS

¹A fim de inscrever a obra de Mário Röhnelt (Pelotas, RS, 1950) num contexto mais abrangente, consultar o catálogo da exposição: GOMES, Paulo, *O Espírito Pop - influências na arte atual do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Ed. do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 1993. Por outro lado, vale salientar que em Porto Alegre existiu um importante pólo difusor de pesquisas envolvendo questões mais experimentais na arte, nos anos 70-80 (Vera Chaves Barcelos, Telmo Lanes, Ana Torrano, Cris Vigiano, Milton Kurtz, Mário Röhnelt, entre outros). Este período é tratado na monografia de Mestrado de Ana Albani de Carvalho, "Nervo Óptico e Espaço N.O.: A Diversidade no Campo Artístico Portoalegrense durante os Anos 70", Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 1993.

²FREUND, Gisele. *Photografie et Société*. Paris, Seuil, 1974. Tradução nossa: "Não se trata mais de incluir uma foto no meio de uma pintura como fizeram os cubistas e os surrealistas, mas de pintar com os olhos da câmara".

³MINK, Janis. *Marcel Duchamp - A Arte como Contra Arte*. Colônia, Taschen, 1996: "Readymade. Tu sabes suficientemente inglês para perceberes o significado de *já acabado* que eu atribuí a estes objetos". Em uma carta de Marcel Duchamp à sua irmã Suzanne, ele diz que não se deveria buscar o entendimento desta noção de forma demasiadamente romântica, pois tentava eliminar toda a qualidade manual e individual da arte.

⁴OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Colônia, Taschen, 1992. *Femme d'Alger*, óleo sobre tela, 200,3 x 172,7cm, 1963. Feita a partir de uma obra de Picasso. "Utilizo aspectos de nosso entorno social como um *material* mas o que realmente interessa-me é a pintura." Da mesma forma que Cézanne, ele busca temas predeterminados.

⁵BOURDIEU, Pierre. *Un Art Moyen, Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

⁶PIFANO, Raquel Quinet. *Rococó: A Expressão do Instante*. Gávea nº 13, Rio de Janeiro, Ed. PUC, 1995. Encontra-se presente em meio àquela sociedade para qual a arte rococó é produzida, ou seja, a aristocracia e a alta burguesia. O salão como um teatro...

MARIA IVONE DOS SANTOS (Vacaria, RS, 1958): Mestre em Artes pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Artista Plástica. Professora no Curso de Bacharelado em Artes da Federação de Ensino Superior, em Novo Hamburgo de 1995 a 1997; Professora Substituta das Disciplinas de Introdução à Gravura, Gravura e Metal I e II, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997).