

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
História Teoria e Crítica de Arte

**MILTON KURTZ:
APROXIMAÇÕES AO ESPÍRITO POP**

Marcelo Guimarães Alves

Dissertação de mestrado
apresentada como requisito
parcial para obtenção do
título de Mestre em História,
Teoria e Crítica de Arte.

Porto Alegre, 2009

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Instituto de Artes – UFRGS

A comissão organizadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação **Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop**, elaborada por Marcelo Guimarães Alves, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte.

Comissão examinadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto (IA/UNICAMP)

Profa. Dra. Blanca Brites (IA/UFRGS)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (IA/UFRGS)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões (IA/UFRGS)

Agradecimentos

- À Maria Amélia Bulhões Garcia, pela orientação segura, objetiva e eficiente, além da paciência e hospitalidade;
- À professora Maria Helena Bernardes, pelo profissionalismo e dedicação na preparação do pré-projeto e para as provas de ingresso no programa;
- Aos professores, colegas da turma 15, funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pelas valiosas contribuições, apoio técnico e teórico.
- Em especial aos professores Alexandre Santos, pelas contribuições na banca de qualificação e a Ana Maria Albani de Carvalho, pelas críticas e correções durante a pesquisa do KVHR;
- Ao Ministério de Ciência e Tecnologia - CNPQ, pelo apoio financeiro concedido através da bolsa de mestrado;
- Aos artistas entrevistados, pela cedência do material que se constituiu em matéria-prima para a concretização desta pesquisa, em especial a Paulo Haeser e Julio Viegas;
- A Mário Röhnelt, pela paciência, disponibilidade e hospitalidade nas várias entrevistas e pelas numerosas contribuições;
- A Estêvão da Fontoura Haeser, pelas idéias iniciais, essenciais contribuições desde o início deste projeto, além da amizade e parceria musical e etílica;
- À minha família, irmãos, amigos, pelo suporte afetivo, principalmente a meus pais, que continuam a iluminar o caminho;

Palavras Chave: Milton Kurtz, KVHR, Desenho, Arte Pop, Arte Rio Grande do Sul, Anos 70 e 80.

Dedicado à memória e obra de Milton Kurtz.

SUMÁRIO:

| | |
|--|-------------|
| AGRADECIMENTOS | III |
| RESUMO | V |
| ABSTRACT | VI |
| LISTA DE IMAGENS | VIII |
| | |
| INTRODUÇÃO | 01 |
| | |
| CAPITULO 1: O Artista e seu Tempo | 12 |
| 1.1 - Diálogos entre Milton Kurtz e a Pop Art | 15 |
| 1.2 - A Pop Art Internacional | 16 |
| 1.3 - Aproximações ao Espírito Pop no Brasil | 23 |
| 1.4 – Um Contexto Local | 26 |
| 1.5 - Grupo KVHR, uma história escrita a quatro mãos | 29 |
| 1.6 – Kurtz, na Década de Oitenta | 42 |
| | |
| CAPITULO 2: Procedimentos: precisão e experimentação | 46 |
| 2.1 - Introdução: documentos de trabalho | 46 |
| 2.1.1 – Fotografia, Recortes, Livro de Referencias | 49 |
| 2.2 – Heranças do KVHR | 58 |
| 2.3 - Conflitos na bidimensionalidade | 67 |
| 2.3.1 - Das Linhas ao Plano Chapado | 67 |
| 2.3.2 – Grafite e Cor | 71 |
| 2.3.3 - O Predomínio das Cores | 77 |
| 2.4 – Silhuetas: a figura como matéria | 83 |
| 2.5 – O Tecido como suporte | 90 |
| | |
| CAPITULO 3: Corpo: dualidades e ambiguidades | 99 |
| 3.1 – Memória Globo - 1988 | 103 |
| 3.2 – Homoerotismo e a fotografia | 107 |
| 3.3 – Homoerotismo na Arte Pop | 112 |
| 3.4 – Fuhro, Nicolaiewsky, Röhnelt: corpos sem individualidade | 121 |
| 3.5 – Bierotismo e as dualidades do corpo no espaço | 127 |

RESUMO

Esta pesquisa propõe um levantamento e estudo da obra de Milton Kurtz (1951 - 1996), arquiteto e artista que desenvolveu sua técnica basicamente calcada no desenho, participando de grupos de artistas que promoveram um debate e uma efervescência cultural no Rio Grande do Sul no final dos anos 70 e início dos 80. O recorte principal está vinculado à presença de uma visualidade que denota sintonia com sua contemporaneidade e com a mídia de massa. Com referenciais nas histórias em quadrinhos, revistas, jornais, anúncios publicitários, cinema e televisão, que compõem sua coleção pessoal, Kurtz constrói uma obra com intensas aproximações ao espírito característico da Pop Art.

A pesquisa propõe um levantamento destas aproximações, bem como o estudo de sua poética que apresenta forte viés erótico, explorando questões do corpo e revelando ambiguidades e dualidades ligadas tanto à bidimensionalidade quanto às questões de gênero.

O presente estudo visa ainda, contribuir para o devido registro na história da arte no estado, não apenas da obra de Milton Kurtz, mas também do KVHR, grupo de artistas do qual participou ativamente desde novembro de 1977 a maio de 1980, junto com Julio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhneit.

ABTRACT

This research proposes a survey and study the works of Milton Kurtz (1951 - 1996), architect and artist who developed his technique essentially based on drawing, participating in groups of artists that promoted a discussion and a cultural effervescence in state of Rio Grande do Sul in the final of the 70's and beginning of the 80's. The main bias is linked to the presence of a visuality that shows a link with his contemporary and the mass media. With references in comics, magazines, newspapers, advertisements, movies and television, making up his personal collection, Kurtz produced an intense work with verifiable approaches to the spirit characteristic of Pop Art.

The research proposes a survey of these approaches, and the study of his poetic feature that shows a strong bias erotic, exploring issues of body and revealing ambiguities and dualities related to the bi-dimensionality and to the gender issues.

This study also aims to contribute to the proper record in the history of art in the state, not just the work of Milton Kurtz, but also the KVHR, group of artists which participated actively since November 1977 to May 1980, with Julio Viega, Paulo Haeser and Mário Röhnelt.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| 1 KURTZ, Equilibrista 6 | 01 |
| 2 KURTZ, Zapatos Errados 3 | 04 |
| 3 LICHTENSTEIN, Yellow-Brush-Stroke | 06 |
| 4 KURTZ, Perna Mão Cigarro | 07 |
| 5 Bowie - Ziggy Stardust / Lou Reed Transformer / Ney, Secos & Molhados | 15 |
| 6 JONES, Figurino | 16 |
| 7 JONES, The Magician Suite VI | 16 |
| 8 JONES, Concerning Marriages 2 | 20 |
| 9 JONES, Printed Object | 20 |
| 10 JONES, Dance with the Head and the Legs | 22 |
| 11 JONES, from Ways and Means, No tittle IV | 22 |
| 12 HOCKNEY, Man Taking Shower in Beverly Hills | 23 |
| 13 Psique Pictorial | 24 |
| 14 Waltemar Cordeiro, Bicicletas | 26 |
| 15 Antonio Dias , A luta diária | 26 |
| 16 Duke lee Serie Ligas | 27 |
| 17 Nelson Leiner Adoração ou Altar de Roberto Carlos | 27 |
| 19 Fuhro, Homenagem a Paco Rabane | 29 |
| 20 Fuhro, Música na Lagoa | 29 |
| 21 KVHR, Convite, Centro Comercial J. Pessoa | 31 |
| 22 Revista Cinco por Infinitus | 39 |
| 23 Julio Viega | 40 |
| 24 Paulo Haeser | 40 |
| 25 Alphonse Mucha | 52 |
| 26 KURTZ, História em Quadrinhos | 61 |
| 27 KURTZ, 2 Personagens Escada | 62 |
| 28 KURTZ, Personagens | 63 |
| 29 KURTZ, Obstáculo 2 | 70 |
| 30 KURTZ, Grupo Noturno | 70 |
| 31 KURTZ, A Janela | 70 |
| 32 KURTZ, Condão | 71 |
| 33 KURTZ, Corredor | 71 |
| 34 KURTZ, Pernas, Salto Alto | 71 |
| 35 KURTZ, Auto-Retrato com Sombra | 72 |
| 36 KURTZ, Perna com pé | 72 |
| 37 KURTZ, Camisa Listrada | 73 |
| 38 a 41 KURTZ, Série "Angels" | 75 |
| 42 KURTZ, Angels – fotografia | 76 |
| 43 KURTZ, Bailarinas – fotografia | 76 |
| 44 KURTZ, Diálogo Surdo – fotografia | 76 |
| 45 KURTZ, Nas Coxas – diptico / recortes e esboços | 77 |
| 46 KURTZ, Nas Coxas 5 | 78 |
| 47 KURTZ, Parceiros Y – fotografia | 79 |
| 48 KURTZ, Parceiros XY – fotografia | 79 |
| 49 KURTZ, Guarita | 82 |
| 50 KURTZ, Cadillac | 83 |
| 51 KURTZ, Cada Cabeça uma Sentença – recorte | 84 |
| 52 KURTZ, A Sombra da Mão | 86 |
| 53 KURTZ, Pêndulo | 87 |
| 54 KURTZ, Tensão Superficial | 87 |
| 55 KURTZ, Ondas | 88 |
| 56 e 57 KURTZ, Quase Contacto | 89 |
| 58 Rilley, Arrest | 88 |
| 59 KURTZ, Madeira | 90 |
| 60 KURTZ, Piscina | 91 |
| 61 KURTZ, Nihil | 92 |
| 62 KURTZ, Vertigem, Anéis | 93 |
| 63 KURTZ, Espiral Rosas | 93 |
| 64 KURTZ, Vertigem | 93 |
| 65 KURTZ, Nuvem | 94 |
| 66 KURTZ, Pavão | 95 |
| 67 KURTZ, Araras | 95 |
| 68 KURTZ, Colunas | 96 |
| 69 KURTZ, Lagarto, Salamandra | 97 |
| 70 KURTZ, Bola | 98 |

| | |
|---|-----|
| 71 i-pod | 99 |
| 72 KURTZ, Interferência Diphere | 100 |
| 73 KURTZ, Dois Jogadores de Futebol | 107 |
| 74 Pin-up Girl | 115 |
| 75 Physique Pictorial | 116 |
| 76 Paollozi, Bunk / I was a Richman Plaything | 117 |
| 77 Hamilton, What is it that makes art rankings so appealing? | 117 |
| 78 Hamilton, Hommage a Chrisler Corp | 118 |
| 79 Jones, cabide, mesa e cadeira | 119 |
| 80 Hockney, modelo com auto-retrato inacabado | 121 |
| 81 Warhol, Querelle..... | 122 |
| 82 Warhol, Self-Portrait | 122 |
| 83 Warhol, Exposures Bianca & Lisa | 122 |
| 84 Mapplethorpe, Ajito | 122 |
| 85 Fuhro, Sem Título | 124 |
| 86 Nicolaiewsky, Sem Título | 125 |
| 86 Nicolaiewsky, Sem Título | 125 |
| 88 a 90 Röhneilt, desenhos | 127 |
| 91 Nery, Figura | 129 |
| 92 Nery, Fuguras Sobrepostas | 129 |
| 93 Nery, Auto-retrato | 129 |
| 94 KURTZ, Well | 130 |
| 95 KURTZ, A Punheta | 131 |
| 96 KURTZ, Tênis | 131 |
| 97 KURTZ, Sem Título | 132 |
| 98 KURTZ, Lust | 133 |
| 99 KURTZ, Cacete | 133 |
| 100 KURTZ, Dois Homens – recorte | 134 |
| 101 KURTZ, Sombras A | 134 |
| 102 KURTZ, Sombras B | 135 |
| 103 KURTZ, Modelo n 548 | 135 |
| 104 KURTZ, Desnuda-me Jones – fotografia | 137 |

Anexo A – Os 12 Impressos do KVHR

KVHR nº1 05-1979
KVHR nº2 06-1979
KVHR nº3 07-1979
KVHR nº4 08-1979
KVHR nº5 09-1979
KVHR nº6 10-1979
KVHR nº7 11-1979
KVHR nº8 12-1979
KVHR nº9 01-1980
KVHR nº10 02-1980
KVHR nº11 03-1980
KVHR nº12 04-1980

Anexo B – Camisa Listrada

1980 Camisa Listrada, 35x50cm
1980 Camisa Listrada 01-12 (12 testes) xerox acril lápis cor 31,4x21,7cm

Anexo C – Livro de Referências

Anexo D – Fotografias de Kurtz (e Röhneilt)

Anexo E – CD ROM (com imagens coloridas)

- Lista de Figuras (75 arquivos);
- Milton Kurtz, obra completa cedida (434 arquivos);
- Entrevistas e currículo completo de Kurtz (5 arquivos).

INTRODUÇÃO



FIG. 1 – O Equilibrista 6, *des. grafite e acrílico s/papel, 70x100cm, 1983*

Milton Kurtz (Santa Maria, 1951, Porto Alegre, 1996) foi um artista que desenvolveu sua obra predominantemente em desenho com fortes referenciais oriundos da mídia de massa, explorando temas próprios de sua contemporaneidade. Inseriu sua obra no circuito das artes do Rio Grande do Sul e do Brasil através da convivência com artistas e grupos que promoveram o debate e uma efervescência cultural responsável por tornar a capital gaúcha um importante pólo das artes no país no final dos anos 70 e início dos 80. No Grupo KVHR (Novembro, 1977 – Maio, 1980), junto com Julio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt, Kurtz deu início à sua obra, desenvolvendo uma série de desenhos com referenciais no cinema, televisão, revistas, jornais, anúncios publicitários e nas histórias em quadrinhos, promovendo exposições na capital e no interior do estado. No Espaço N.O., (Outubro, 1979 - Abril, 1982), ele e Röhnelt participaram ativamente dos debates que questionavam os rumos das artes no estado, arejando o ambiente cultural com as novas tendências da arte contemporânea, arte postal e arte conceitual e ainda, chamando a atenção do mercado para estes artistas.

Toda esta informação e participação cultural ativa construíram em Kurtz – junto com sua incontestável habilidade para o desenho desenvolvida no curso de arquitetura - as condições ideais para a formação de um artista singular. Sua obra trouxe novas visualidades para o desenho clássico hiperrealista que dirige seu olhar para o corpo humano, inserindo um diálogo com cores vivas e vibrantes em um clima próximo da Pop Art. Kurtz construiu uma poética visual bastante particular e auto-referencial, em que traz para a materialidade do desenho um intenso jogo entre o corpo e suas relações com o espaço, os conflitos humanos e os desejos mais íntimos.

Conforme destaca José Luiz do Amaral Neto¹, o equilíbrio das composições de Kurtz aparece ameaçado por fortes elementos de tensão *criando a imagem de uma ordem constantemente contestada. A própria eleição da figura fotográfica se torna, nesse conjunto, um dado descontextualizado, estabelecedor de tensão e, portanto crítico. É como se o desenho se constituísse justamente para romper a organização que lhe é imposta a partir do mundo que retrata.* Conflitos marcados por corpos em grafite *versus* chapadas de cores primárias que reforçam a bidimensionalidade, colocadas em planos a delimitar áreas específicas do desenho e criando relações com a própria natureza humana.

As técnicas utilizadas ao marcar o papel com áreas de cor, se visualizadas as obras originais, denotam uma qualidade gráfica que se aproxima do resultado conseguido através da impressão industrial. As chapadas de cor são uniformes, sem imperfeições e, portanto, desprovidas de expressão gestual. Ao confrontarmos a técnica utilizada - estritamente manual - com o resultado final, surge o questionamento dos porquês destas escolhas e se abre outro conflito de dualidades presente em sua obra: o processo de fatura manual *versus* o aspecto de impressão mecânica. Trata-se de uma forte característica que remete a uma aproximação com a postura utilizada pelos artistas *pop*. Ou seria um desvio que o distancia do movimento? A meu ver, esta questão que discute a *pop* relativa à obra de Kurtz, cria a problemática ideal para uma abordagem abrangente e enriquecedora do trabalho do artista.

Para investigar estas aproximações ou desvios, desde o processo de fatura em que se destaca a habilidade manual na precisão do traço, é necessário estudar os artistas que mais caracterizam este “espírito *pop*”, ao utilizarem técnicas como a serigrafia e a colagem, presentes no processo de trabalho de Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg, para citar apenas os de Nova York. Qual seria a intenção de Milton Kurtz ao pintar suas chapadas de cor de forma que o observador desavisado se

¹ NETO, Catálogo Sala de Exposições UFSM, Santa Maria – RS, 1982; A obra “Equilibrista 6”, de 1983 (Fig. 1) ilustra alguns destes momentos de desequilíbrio e tensão descritos por Neto.

perguntasse “isto aqui foi pintado, colado ou foi impresso? E esse outro aqui é desenho mesmo ou é xerox de uma foto?”. Ou, formulando uma questão pertinente: “Qual a intenção da fatura manual em contraponto às técnicas industriais da Arte Pop?” A Pop Art aparece na obra de Milton Kurtz como resultado de sua sintonia com a contemporaneidade e como guia de uma busca consciente de auto-referência? Investigar estas hipóteses, confrontando com um estudo aprofundado do movimento, sob o referencial teórico de Lucy Lippard, é um dos principais objetivos deste trabalho.

Meu interesse pela obra de Milton Kurtz se justifica pela relação visual com a Pop Art e pela sua trajetória como arquiteto, artista gráfico e desenhista. Assim como ele, minha formação em Arquitetura e Urbanismo foi o caminho acadêmico encontrado para o estudo e aprimoramento da vivência natural com o mundo das artes e das técnicas de desenho, que mais tarde se especificaram na atividade profissional efetiva na publicidade e no design gráfico. Apesar de não me dedicar à criação artística, meu cotidiano de trabalho é povoado pelos referenciais da Arte Pop, do citacionismo e da semiótica. Além disso, aspectos relativos aos procedimentos utilizados por Milton Kurtz guardam estreita relação com a fatura comum ao meio publicitário do final dos anos 70, numa época pré-digital em que as peças gráficas eram finalizadas com exímio acabamento, sendo ainda fundamental a habilidade manual para atingir bons resultados. Uma época que fez parte da minha formação anterior à entrada na faculdade, através de cursos de desenho publicitário, em que todos os trabalhos eram produzidos estritamente por meio do contato da mão com o papel, o lápis e a tinta. Este aspecto é evidente ao nos depararmos com as obras originais de Milton Kurtz, como foi destacado por Ana Maria Albani de Carvalho no catálogo da exposição mais recente do artista: *“E não se trata de mero virtuosismo técnico. Trata-se de saber fazer, um dom que se merece pelo exercício, mas não se reduz a uma habilidade (...). Vejo a produção de Milton Kurtz assim: ele desenhava e tinha uma boa mão”*. (CARVALHO, 1987). Mais que um dom, um virtuosismo calcado pela



FIG. 2: Zapatos Errados 3, des graf acril, 1982

evidente habilidade manual, Kurtz foi além, questionando e colocando constantemente à prova a sua habilidade para o desenho. Revelou a cada obra um universo complexo de relações entre os planos, as ilusões que enganam habilmente nossos olhos, trazendo à tona questionamentos que raramente ficam reduzidos à visualidade, transpondo os limites da imagem.

Investigar o processo que conduziu ao preciosismo no acabamento é tarefa desta pesquisa, trazendo reflexões em relação à cultura atual marcada pelas facilidades proporcionadas pelas novas mídias.

O filósofo Arthur Danto, auxilia na abordagem e na visualização dos diálogos de Kurtz com a arte *pop*, quando desenvolve uma série de reflexões em “A Transfiguração do Lugar Comum”, em que apresenta comparações entre obras aparentemente semelhantes, e às vezes idênticas, mas que se diferem totalmente, sobretudo, na intenção do artista. Danto chega à *pop* com o exemplo de Lichtenstein “Brushstroke Series” (Fig. 3), destacando que a presença da técnica do *dripping*, (gotejamento) descoberta por Pollock, aparece em suas pinturas junto com as pinceladas tradicionais, assinalando que elas não possuem nenhuma das propriedades associadas ao tema que tratam. O tema da pintura é a pintura. Segundo Danto, *estas pinceladas que são o tema dessas pinturas não se confinavam em limites preexistentes, eram aplicadas densamente sobre a tela, num único gesto impulsivo, definindo elas seus próprios limites. Em contraste com a liberdade e o espírito libertário, as pinceladas de Lichtenstein parecem ter um caráter mecânico, como se fossem impressas no suporte do tecido. Aliás, o artista usou os pontos de reticulado do tipo benday dos processos gráficos. Assim, as telas de Lichtenstein parecem ser representações mecânicas de gestos vitais.* (DANTO, 2005 – p. 170). Danto destaca o profundo simbolismo nesta utilização dos pontos de *benday*, muito característico da cultura massificada, dos telejornais da época, dos impressos serigráficos, dos jornais impressos, como parte da forma como percebemos as notícias que nos chegam e o nosso próprio cotidiano. Destaco a presença destas áreas hachuradas na obra

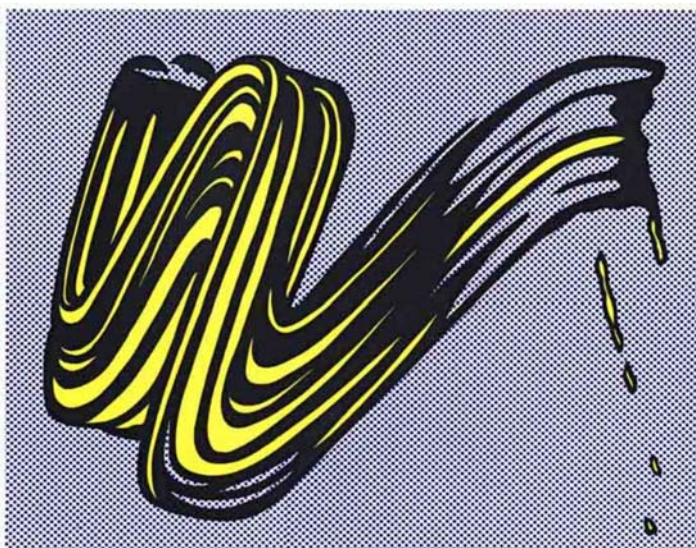


Fig. 3: Roy Lichtenstein - Yellow Brush #1, 1965 - Litografia

Series” (Fig. 3), destacando que a presença da técnica do *dripping*, (gotejamento) descoberta por Pollock, aparece em suas pinturas junto com as pinceladas tradicionais, assinalando que elas não possuem nenhuma das propriedades associadas ao tema que tratam. O tema da pintura é a pintura. Segundo Danto, *estas pinceladas que são o tema dessas pinturas não se confinavam em limites preexistentes, eram aplicadas densamente sobre a tela, num único gesto impulsivo, definindo elas seus próprios limites. Em contraste com a liberdade e o espírito libertário, as pinceladas de Lichtenstein parecem ter um caráter mecânico, como se fossem impressas no suporte do tecido. Aliás, o artista usou os pontos de reticulado do tipo benday dos processos gráficos. Assim, as telas de Lichtenstein parecem ser representações mecânicas de gestos vitais.* (DANTO, 2005 – p. 170). Danto destaca o profundo simbolismo nesta utilização dos pontos de *benday*, muito característico da cultura massificada, dos telejornais da época, dos impressos serigráficos, dos jornais impressos, como parte da forma como percebemos as notícias que nos chegam e o nosso próprio cotidiano. Destaco a presença destas áreas hachuradas na obra

de Milton Kurtz, as escalas de *benday* cujos pontos ou quadriculados eram pintados um a um, com extrema precisão e rigor, propondo uma reflexão entre o impresso mecânico da cultura industrial massificada e o desenho clássico à mão². Segundo Danto, algumas obras de Lichtenstein são profundamente teóricas, tão conscientes de si mesmas que é difícil saber quantos elementos do seu material correlato devem ser levados em conta como parte da obra. A reflexão ajuda a deliberar a respeito do caráter auto-referencial de Kurtz, reforçando sua intenção pessoal e suas escolhas que compõem as particularidades do seu processo de trabalho.

Além de Danto, considero importante referencial teórico, as reflexões de Lucy Lippard, principalmente na fase de descrição dos procedimentos *pop* em que serão comparados com os processos e técnicas de Milton Kurtz. O estudo é ainda enriquecido pela análise de autores e obras mais recentes relativas ao movimento, como John Wilmerding, Tilman Osterwold, David MacCarthy e a brasileira Annateresa Fabris, já que a obra de Lucy Lippard foi organizada “no calor” da Pop Art exatamente na época em que estava em pleno vigor e vigência. “Pop Art”, publicado pela primeira vez em

1966 e reeditado várias vezes em diferentes épocas, auxilia principalmente na identificação dos pormenores que caracterizam as obras, os procedimentos e mesmo os artistas realmente *pop*. Lippard chega a apontar aqueles que reconhece como genuínos – os quais ela denomina como “pop ortodoxos” - diferenciando daqueles que apenas tiveram parte da obra influenciada, ou simplesmente adotaram o clima *pop*. Além das reflexões da autora, o livro contém capítulo de Lawrence Alloway, envolvido com a *pop* nos começos do



Fig. 4: KURTZ, *Perna Mão Cigarro*, des. grafite e acrílico s/papel, 49,7x49,8cm, 1979

movimento e quem primeiro utilizou o termo “Arte Pop” para designar a nova figuração. Alloway traz um definitivo panorama das manifestações britânicas do movimento. Com estes referenciais, é possível ter um apanhado organizado e palpável que permite apontar as

² A Fig. 4 “Perna, mão, cigarro”, 1979 – é exemplo de uma série de obras que usam os hachurados pintados um a um, sem portanto, recursos próprios da *pop*, como a serigrafia.

aproximações e também os desvios presentes na obra de Kurtz. Importante também abordar as influências absorvidas em seu traço e em suas composições, por outras referências além da *pop*, como a *Op Art* de Bridget Riley, a *Art Nouveau*, de Alphonse Mucha, que, segundo Röhnel, inspirou “*não apenas no traço nítido, inequívoco e preciso como na atmosfera decadentista e perversa*”, (RÖHNELT, outubro 2007).

Em uma análise mais aprofundada de sua obra, investigando aspectos mais subjetivos, verificamos que o artista faz surgir uma interessante problematização ao trazer para os desenhos as situações de conflito presentes nas relações humanas, momentos carregados de sentimentos como paixão, desejo, ironia e mistério. A paixão revelada através de figuras masculinas e femininas em manifestações de afeto e desejo. O desejo manifesto pelo toque entre corpos, que trocam carícias e afetos. A ironia revelada através da recombinação dos referenciais colecionados por Kurtz aparentemente inocentes a criar novas relações afetivas, por vezes veladas por um manto de mistério que não deixam que todas estas situações sejam completamente evidentes. Mesmo a relação entre os corpos em grafite e os campos de cor, denota possíveis implicações que ultrapassam a bidimensionalidade.

Kurtz dialogava constantemente entre as significações evidentes na visualidade e as significações veladas. Talvez a questão mais importante do seu íntimo criativo estava relacionada com as possibilidades de convivência entre duas ou mais significações na mesma figura, no mesmo desenho. A possibilidade de se produzir imagens que pudessem conviver no mesmo espaço do papel produzem um novo conflito que enriquece as obras, conferindo a consistência ideal para análises teóricas. Kurtz aparentava partir do mesmo desafio que o acompanhou em toda a sua trajetória artística: “*onde existe um corpo não existe outro*”, conforme suas palavras.

Porém, antes de trazer esta questão à pesquisa, é necessário levantar um outro ponto que traz à tona a personalidade do artista: a presença de imagens que apresentam ou insinuam relações íntimas entre indivíduos do mesmo gênero. É evidente que algumas imagens transparecem um sentimento de desejo erótico e afetivo entre corpos masculinos, realistas ao apresentar luz, sombra, volumes, texturas, perspectivas, colocados em choque com planos de cores chapadas, intensas e vivas. Seriam estas cores chapadas uma analogia à sociedade que limita as relações humanas? Seriam as obras de Kurtz a recriação no espaço bidimensional, das relações existentes na realidade, a transparecer inclusive aquelas vividas pelo artista de paixão, desejo, ironia, dúvida e mistério?

A análise do corpo apresentado por Kurtz, os diferentes embates visuais travados na

superfície do papel, bem como o aparato simbólico que ele representa, constitui-se importante aspecto a ser levantado para uma minha leitura da obra do artista. Proponho analisar estas questões referentes ao corpo através dos referenciais da própria Arte Pop e das evidências aparentes na fotografia brasileira dos anos 70 e 80, carregados de conceitos políticos, sociais e eróticos. O caminho percorrido pelo corpo representado na arte ao longo da história, os diferentes pontos de vista em relação à nudez, e às manifestações explícitas de desejo entre os gêneros.

Escrever sobre o estudo do corpo na arte de Milton Kurtz, assim como na própria história do corpo na arte, não é uma tarefa fácil de concretizar, porque tudo o que se relaciona ao assunto é, de um modo geral, remetido a zonas mais obscuras da conduta humana. O corpo é o lugar onde se esconde o olhar, do que se furta à promiscuidade, é o espaço da intimidade e dissimulação dos subentendidos, do que não se diz ou vê de imediato. Explorado por temporalidade, contingência e instabilidade, historicamente, o corpo sempre foi alvo temático dos artistas, desde uma abordagem clássica, ou para além da *performance*. Nesse percurso de possibilidades, a noção de corpo privilegia-se do estado da arte e adentra no universo da subjetividade, em que surgem variantes poéticas do próprio processo de criação da obra. Nesse caso, a poética aqui deve ser lida e vista como uma estrutura aberta em constante transformação, assim como ao longo de uma trajetória, desde os primeiros desenhos são importantes as mudanças de percurso e os caminhos por onde a obra caminha e se desenvolve.

O corpo, inserido no contexto *pop*, é comercializado, sexualizado e percebido como um produto, distante das ninfas e pastoras da arte clássica, ou dos nus castos da pintura renascentista. O ideal feminino que surge na *pop* é fruto da fantasia sexual masculina e também crítica – através da visão do *Independent Group* inglês sobre os Estados Unidos, como a exótica terra de plenitude e liberdade sexual dos tempos modernos. Embora o tratamento *pop* da revolução sexual fosse basicamente masculino e “hetero”, havia outras vozes do desejo no movimento, abrigando artistas gays e feministas. Claro que o hedonismo não era um tema novo naquele momento em que a *pop* começa a surgir como movimento. Segundo MacCarthy (2002), era velho e venerado como a própria arte ocidental. O que era novo era a atenção dada ao assunto, e o dinheiro que as pessoas gastavam para senti-lo no cinema, na literatura, nas revistas masculinas, nos discos ou nas obras de arte. Assim, a arte de Milton Kurtz passa pela absorção das influências *pop*, na sua essência definidora, não apenas pela presença do corpo feminino, das divas do cinema, as *pin-ups*, mas também pelos corpos

masculinos que podem revelar um desejo além do heterossexual, em uma tentativa talvez, de libertar este desejo das opressões promovidas pela sociedade.

Sob este aspecto que investiga um olhar *homoerótico* na obra de Milton Kurtz, utilizo o mesmo termo – homoarte - cunhado por Wilton Garcia em *Homoerotismo & imagem no Brasil* (São Paulo, 2004), utilizado por Alexandre Santos na análise da obra de Alair Gomes em sua tese de doutorado (SANTOS, 2006), na qual emprega o conceito de arte homoerótica toda a poética que inspire ou revele uma temática comprometida com o amor homoerótico ou com sensibilidade homoerótica. A tese de Santos enriquece o estudo do corpo sob este aspecto, trazendo um importante grupo de autores e teóricos sobre o tema, ligado à fotografia na arte e ao corpo manifesto em diferentes movimentos da história. O próprio termo "homoerotismo" será abordado sob sua aplicabilidade às reflexões sobre a obra de Kurtz.

Um referencial teórico importante a dar rumo para estas investigações sobre o papel do corpo na obra do artista, passa obrigatoriamente pelo estudo organizado por Maria Lúcia Kern no livro "Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)", em que realiza uma abordagem direta da obra de Milton Kurtz, Mário Röhnelt e Alfredo Nicolaiewsky, além do estudo de outros artistas do circuito de artes gaúcho, ativos na década de 70 e 80, promovido pelas autoras Mônica Zielinsky e Icléia Cattani, e dos diversos autores que elas utilizam como referencial para o estudo. Em especial, a abordagem da obra de Milton Kurtz sob os aspectos do corpo serve não apenas como referencial teórico, mas como roteiro de trabalho para uma reflexão ainda mais aprofundada em busca das questões relativas ao universo pessoal que perpassa para a obra. Conforme dito adiante no capítulo 3 desta pesquisa, não há na obra de Milton Kurtz, a preocupação com a representação física do corpo como simulação da realidade visível, mas como um aparato simbólico construído através da fotografia e do "livro de referência" que muniam o artista de imagens já possuidoras de um significado inicial, mas que ele recombina através de "colagens", possibilitando novas significações e interpretações. Investigar estes significados é tarefa que pode lançar luz à obra de Kurtz, ao seu imaginário psicológico, seus desejos e paixões.

Importante para empreender este estudo é trazer à tona os documentos de trabalho garimpados no atelier de Mário Röhnelt, com quem Milton Kurtz dividia espaço de sua vida profissional e também pessoal. Os documentos são provas vivas que descrevem a obra do artista passo a passo, revelando detalhes íntimos do seu processo de fatura. Para que o estudo fosse organizado de forma teórica, utilizo a abordagem de Flávio Gonçalves a respeito dos documentos de trabalho, inserido no Ciclo de palestras e exposição – Grupo de Pesquisa

“Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte”, promovido no Instituto de Artes da UFRGS em novembro de 2008. Nele, Gonçalves desfila uma série de teóricos e filósofos para discutir as relações dos documentos de trabalho durante o percurso de elaboração das obras conferindo luz a conceitos possíveis referentes à importância das fotografias colecionadas por Kurtz. Desde os recortes de jornais e revistas, passando pelas registradas por ele próprio em exercício do olhar fotográfico *vouyer* ou na construção de situações propositais a criar imagens a serem exploradas nas obras. Também são importantes os rascunhos e decalques guardados como síntese dos elementos e traços gráficos mais atraentes para o artista dentro de sua visão particular na construção do desenho. O grande número destes documentos, em poder de Paulo Haeser e Mário Röhnelt, traz importante oportunidade de visualização do processo criativo do artista, como reconstituição das etapas e enriquecendo as leituras das obras do acervo disponibilizado por Röhnelt para a pesquisa.

Assim, os objetivos deste trabalho passam por investigar como os diálogos de Milton Kurtz com a Pop Art influenciaram seus procedimentos e sua temática e serviram como meio de exploração dos espaços bidimensionais, em que se evidenciam as dualidades gráficas como reflexo de seus desejos e sua visão pessoal do corpo. Verificar como sua coerência caminhou independente do engajamento junto ao meio artístico local, alimentando-se dos ecos remanescentes da cultura *pop*, e do seu diálogo com os artistas do seu meio. Analisar a produção das obras de Milton Kurtz e do grupo KVHR, realizando um levantamento histórico, estabelecendo relações com a Arte Pop em suas manifestações regionais e nacionais, refletindo sobre os conceitos estéticos operados, na ótica organizadora de Lucy Lippard. Contribuir para atualização da documentação da obra de Milton Kurtz e do KVHR, reunindo trabalhos e documentos, inéditos e desconhecidos do público e do contexto das artes do Rio Grande do Sul, utilizando o acesso a acervos particulares.

Saliento a importância desta pesquisa junto aos registros já existentes da arte no Rio Grande do Sul na década de 70, em especial os livros que abordam pesquisas sobre a arte em nosso estado “Memória em Caleidoscópio”, “A Roda da Fortuna” e o que resultou das *Pesquisas sobre artes Plásticas no Rio Grande do Sul*³, organizados por Maria Amélia Bulhões. Também a dissertação de Ana Maria Albani de Carvalho abordando o Nervo Óptico e o Espaço N.O, sob orientação de Bulhões, ganham um importante complemento com a realização de mais este estudo, dedicado à obra de Milton Kurtz e do grupo KVHR. Um levantamento

³ Seminário organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

histórico da trajetória do grupo, os diferentes aspectos da obra produzida, bem como as particularidades de cada artista, suas contribuições para o coletivo e a forma como cada um possivelmente influenciou na formação de Milton Kurtz como artista, constitui-se em uma das bases desta dissertação: fazer uma abordagem não apenas teórica e crítica, mas preponderantemente histórica.

Este trabalho reúne uma série de depoimentos de artistas – em especial, as entrevistas com Röhnelt e Haeser – como fonte importante de teorização da arte enquanto levantamento do contexto vivido pelo artista. O exame desses depoimentos pode contribuir para elucidar as relações entre a obra e os grupos e vertentes estéticas contemporâneas a ele.

Além dos depoimentos e entrevistas, foram importantes referências os artigos que encorpam o livro organizado por Paulo Gomes, *“Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica”* especificamente os de Maria Amélia Bulhões, que se fixa nos anos 60 e 70, período de definitiva maturidade da arte local e o de Blanca Brites, que analisa o *boom* do mercado das artes e as novas linguagens da década de 80.

A pesquisa está organizada em três capítulos em que procuro fazer minha abordagem utilizando como norteadora a questão sempre presente a respeito dos possíveis diálogos entre Kurtz e a Pop Art. No Capítulo 1, relaciono os aspectos históricos que contribuíram para a sua formação como artista, em especial atenção para a trajetória do Grupo KVHR, trazendo depoimentos dos integrantes e delineando os primeiros passos, as circunstâncias que levaram a trabalhar juntos e a formar este grupo de exploração do desenho como ferramenta de expressão coletiva. A organização destes fatos, em ordem cronológica é enriquecida com as análises de críticos que empreenderam estudos na época ou posteriores. Desdobram-se também no Capítulo 1, os acontecimentos históricos que registram a Arte Pop desde sua origem internacional, até suas influências na construção de uma “Pop Brasileira”, além dos ecos regionais que influenciaram de alguma forma Milton Kurtz a manifestar em sua obra os resquícios vivos da *pop* através de imagens da cultura de massa abrigadas por cores primárias de intensa vivacidade. O capítulo encerra com a investigação do terreno no qual o artista insere sua obra nos anos 80 e 90.

No Capítulo 2, os aspectos mais evidentes em que se abre todo o campo da visualidade presente nos documentos de trabalho, seus croquis, rascunhos, decalques, fotografias, livros de recortes referenciais, esquemas construtivos e os registros destes documentos identificáveis diretamente nas obras. No referido capítulo, ofereço a possibilidade de classificação da obra completa de Milton Kurtz em fases marcadas por

características distintas e mudanças de percurso significativas, procurando organizar também em ordem cronológica. Assim, a obra de Kurtz foi estudada desde as origens da construção de suas habilidades, seus desenhos primeiros e sua formação em arquitetura que o levou a participar do KVHR, passando pelos trabalhos depois da dissolução do grupo em que transparecem o uso da fotografia como referencial. Passa ainda pelo abandono gradativo dos corpos em grafite substituídos pelo corpo como campo de cor, chegando às experimentações das técnicas de pintura acrílica sobre tela e sobre tecidos estampados.

No Capítulo 3, a abordagem investiga aspectos das escolhas promovidas por Kurtz referentes ao corpo. O corpo na arte, o corpo na fotografia, o desejo íntimo manifestado ao longo da história da arte, bem como na ótica de artistas locais sob contato mais próximo com Kurtz. Revelações através do olhar fotográfico, o hedonismo presente nas escolhas dos modelos para o desenho e como estes passam a representar algo além da busca clássica por referenciais, deixando transparecer implicações que vão além do desejo íntimo que o artista criador desejaria transparecer. O corpo na arte de Milton Kurtz permite reflexões importantes a partir das suas manifestações na Arte Pop; o corpo erótico, transgressor, desafiador dos limites impostos pela sociedade, o olhar desejante do artista revelado nas imagens de corpos masculinos e femininos e as implicações visíveis ou não, de um olhar homoerótico. A investigação do artista a respeito do corpo no espaço através de subjetividades referentes à vida e sua visão particular, fiel às questões internas que perpassam o corpo da obra e se mesclam com o corpo do artista, seu íntimo criativo, seu íntimo desejante. A criatividade colocada à prova através da questão “onde existe um corpo não existe outro” e forma como estabelece o diálogo entre obra e personalidade.

O presente trabalho visa contribuir para o estudo das manifestações tardias de movimentos internacionais em terras gaúchas especificamente as do período fértil dos anos 70 e 80, identificando sua trajetória dentro de uma forma didática e cronológica, respeitando os momentos que se permeiam, as escolhas indefinidas e os percursos e dúvidas naturais decorrentes.

Contribuir para a visão do corpo na arte, na fotografia e no desenho, abordando abertamente as questões de gênero que podem também trazer reflexões teóricas relativas a outras áreas do conhecimento. Este levantamento de dados e a apresentação de uma visão abrangente da obra de Milton Kurtz visam deixar uma contribuição que faça jus à importância e complexidade do seu trabalho.

CAPÍTULO UM

O Artista e seu Tempo

Apesar do caráter evidentemente complexo que é analisar as diversas influências que possam ter contribuído para a construção da personalidade artística e do posicionamento crítico adotado por Milton Kurtz ao longo de sua carreira, é necessária a visualização do cenário em que o artista atuou, verificando os detalhes que estavam lá presentes e sua atitude em relação a cada um destes universos que compunham o contexto vivido em sua contemporaneidade.

Em um contexto global, estava o universo da mídia, a propaganda, a influência cada vez maior da televisão, das telenovelas, do cinema, da literatura e das artes visuais aplicadas em obras cada vez mais pensadas no espectador como um consumidor em potencial da mais variada miríade de ofertas de produtos e ideais de consumo.

Iniciava-se em 1973, com a chegada das primeiras transmissões em cores e ao vivo, a globalização da cultura de massa consumida em tempo real vivida nos tempos atuais e com isso, os produtos, os ideais de beleza, de consumo, começavam a se tornar cada vez mais coletivos. Estavam literalmente “no ar”, as facilidades que a mídia podia vender, antes limitados às cores das revistas impressas, das embalagens nas gôndolas, dos cartazes, mas agora com movimento, colorido e com efeitos sonoros, tudo isso ao alcance do seletor de canais.

No Brasil, porém, existiu um paradoxo entre a livre informação e a repressão política vivida nos tempos da ditadura militar. Se esta condição não foi suficiente para reprimir a criatividade artística, contribuiu para gerar este ar de mistério em relação a certos assuntos “proibidos”, conferindo um ar de ingenuidade na postura do telespectador, que freqüentemente acreditava que o que se apresentava nas telas era a absoluta realidade, corroborando para o poder da mídia.

É de se salientar, seguindo a linha que tenta traçar o contexto brasileiro, que a televisão a cabo já existia e era muito comum nos Estados Unidos, nesta época em que a televisão brasileira dava os primeiros passos na transmissão de imagens coloridas, via satélite e ao vivo. Talvez por isso, os ecos da explosão causada nos anos sessenta pela Pop Art no mundo das artes, tenham chegado aqui com tanto “*delay*”, apesar de muitos artistas de herança concretista tenham incorporado o espírito *pop* desde o início dos anos 60.

No campo da sexualidade, vivia-se a época do amor livre, a liberação total, a mulher como um ser atuante e com personalidade capaz de escolher seus parceiros e o momento de

engravadar, podendo trabalhar, divorciar-se e cuidar sozinha dos filhos. Assuntos relacionados ao feminino e às relações heterossexuais eram o centro das atenções da mídia como um todo, ficando a homossexualidade obscurecida, dissimulada e raramente comentada, muito menos manifestada nas ruas ou em locais públicos. Era mais um daqueles assuntos “proibidos e de atitude suspeita e reprimível”. Talvez na música possamos citar dois exemplos de transgressão: David Bowie, que, junto com Lou Reed e a turma remanescente do Velvet Underground vivia a sua fase “glam rock” andrógono, e Ney Matogrosso no Brasil (Fig. 5), que estourava em 73 e 74 com enorme sucesso, à frente da banda Secos & Molhados. Os dois são exemplos *pop*, principalmente o primeiro, já que recebeu influência ativa de Andy Warhol, mas habitam a região do *glamour*, da popularidade, e, no caso de Ney Matogrosso, seu visual andrógono e extremamente sensual, servia de atrativo principalmente ao público feminino. Suas fantasias e maquiagens estavam presentes também na televisão, na abertura do programa Fantástico de 1973, uma das atrações televisivas mais populares da época.

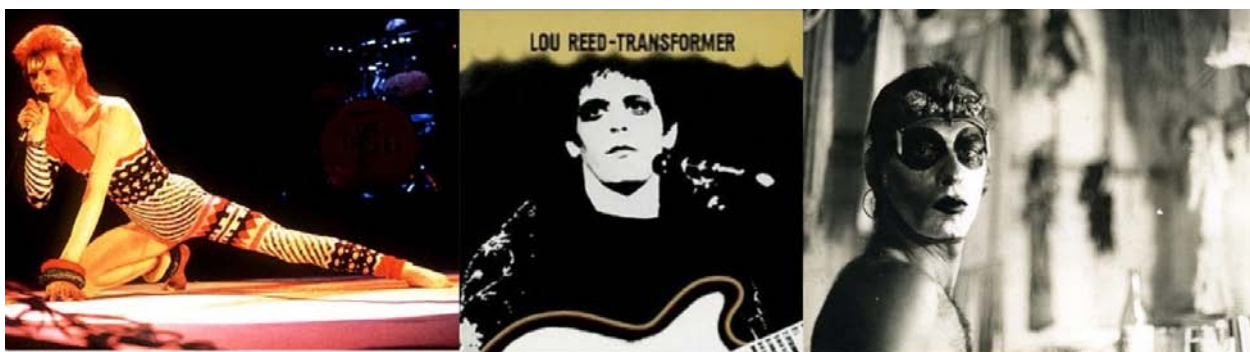


Fig. 5: David Bowie, Lou Reed e Ney Matogrosso.

Toda esta cultura de massa já estava, como foi dito, “no ar”, desde os anos 60 na eclosão da Pop Art e na revolução que ela causou no mundo das artes visuais, abrindo caminho para a arte conceitual e ao pluralismo, ligada mais à ideia do que à produção de obras através das técnicas tradicionais. Com a *pop*, os elementos do *mass media*, ganharam o *status* de obra de arte, mas foram rejeitados pelos mais ortodoxos, entre eles o célebre Clement Greenberg, que a considerava apenas “uma escola e uma moda” e não poderia ser considerada um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea. “Por mais

divertida que seja a pop art”, afirmou ele em 1960, “*não a considero realmente original. A Pop Art desafia o gosto apenas superficialmente*” (COUTO, 2003, p. 51)⁴.

Entre os artistas *pop* mais significativos além de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, que contribuíram não apenas produzindo obras, mas abrindo o debate filosófico sobre o fim da história da arte referido por Arthur Danto, figura o nome de Allen Jones, que se tornou conhecido mundialmente por seus cenários, objetos e figurinos criados para o filme *Laranja Mecânica* (Fig. 8), carregados de erotismo e fetiche, características marcantes também em suas pinturas e esculturas. Jones é citado por Mario Röhnelt como um dos artistas que mais chamaram a atenção de Kurtz, e realmente, à primeira vista, suas obras guardam estreitas relações visuais (Figs. 7, 8 e 9). Porém, há aspectos que os diferenciam na essência. De um lado, a temática erótica e fetichista de Jones é retratada sob o ponto de vista estritamente heterossexual, já nas obras de Kurtz, o corpo masculino é exposto a relações conflitantes com outros corpos masculinos e femininos, revelando uma ótica que não está presente na obra de Allen Jones.

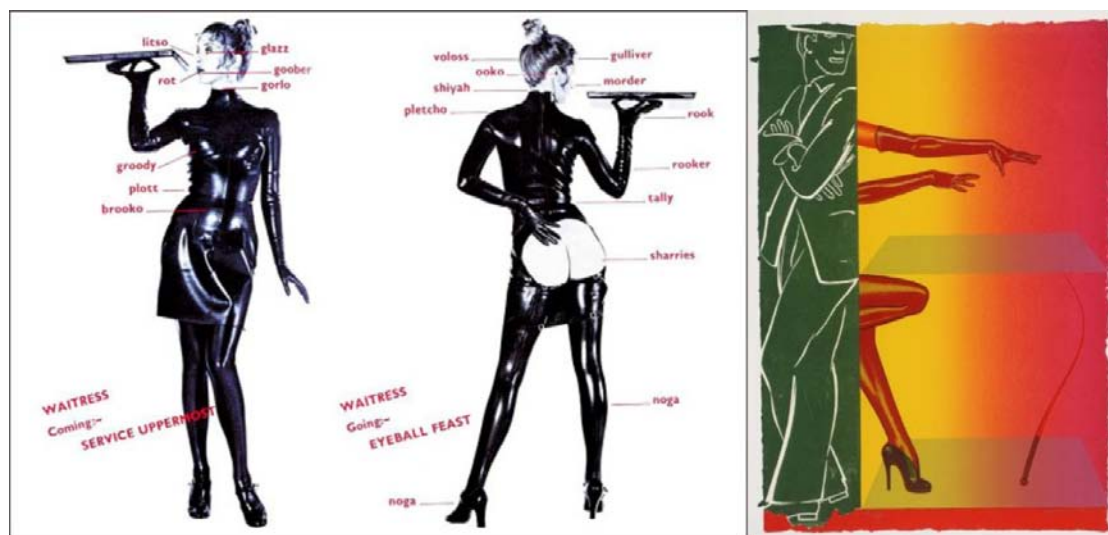


Fig. 6: Allen Jones, desenhos, figurino. / **Fig. 7:** The Magician Suite VI

No contexto das artes, no Rio Grande do Sul, os movimentos de artistas mais relevantes ligados à presença de Milton Kurtz e do seu companheiro Mário Röhnelt foi o Espaço N.O. e o Grupo KVHR, em que as questões relativas ao mercado da arte foram tema de debates e de constante troca de informação com artistas locais e de outras capitais. De um

⁴ Segundo a autora, a citação foi extraída de: “Entrevista com Lily Reno”, in John O’Brian (org), **Clement Greenberg, The collected Essays and Criticism**, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. 4:303-314

lado havia o desejo de abrir espaço para a manifestação da arte conceitual, questionando o sistema das artes e marcando uma posição crítica em relação ao binômio criação-mercado, e de outro, como é o caso do KVHR, houve a produção de obras predominantemente em desenho e com temática *pop* (atrativos ao gosto popular), destinadas à colocação destes artistas no circuito comercial.

Milton Kurtz viveu nesta época, já formado em arquitetura e iniciando os primeiros passos na construção de sua obra, alimentou-se do talento criativo de uma série de artistas, arquitetos, atores e diretores de cinema com os quais teve contato, apaixonado quase que exclusivamente pelo desenho, mas com um aspecto notável: seus trabalhos frequentemente transgridem uma harmonia aparente entre as relações humanas, guardando questões profundas que suscitam reflexões.

Kurtz explorava as possibilidades do desenho no suporte, criava conflitos em que desafiava seus próprios conceitos adquiridos de perspectiva, profundidade e volume desenvolvidos no curso de arquitetura, e os usava para contar histórias em que apresentava momentos congelados, ações cheias de movimento – típicas dos quadrinhos – e deixava ao espectador o exercício de intuir o desfecho ou o momento anterior ao quadro.

Seria então todo este contexto histórico o campo ideal para que Kurtz explorasse no papel as possibilidades geradas por estes conflitos? Contrapor a fatura *pop* seria uma forma de renovar o desenho clássico e trazê-lo à contemporaneidade? Seria a *pop* o meio de trazer à tona os assuntos “proibidos e reprimidos” relativos à sexualidade e suas questões íntimas?

1.1 - DIÁLOGOS ENTRE MILTON KURTZ E A POP ART

A observação pura e simples dos trabalhos do artista e suas influências revela-se frágil, já que limita-se apenas ao apreensível aos sentidos, sem trazer-nos luz ao que de fato identifica cada artista ou movimento. No caso de Milton Kurtz, nem ao menos a visualização das reproduções de suas obras nos trazem respostas quanto à meticulosa feitura até o desenho final. Este processo somente se revela ao contato direto com a obra original e com as informações reveladas pelos depoimentos de quem acompanhou todo o planejamento – similar à projeção arquitetônica, calcado basicamente em técnicas clássicas de desenho com grafite, desenho com tinta, reveladas por um esmero técnico e uma habilidade manual que se contrapõem à fatura industrial característica da Pop Art. Investigar este processo de produção que caracteriza a *pop* e compará-lo com os procedimentos técnicos de Milton Kurtz constitui uma tarefa essencial para este trabalho.

Antes disso, é possível visualizar os indícios que se descortinam: a presença das cores primárias vibrantes que lembram os quadrinhos; os anúncios ou cartazes publicitários; a temática do corpo como objeto de desejo; a impessoalidade das figuras e a ausência do gestual do artista; os hachurados que se assemelham aos pontos de *ben-day* de Lichtenstein; as figuras conhecidas da mídia (cinema, teatro, televisão, revistas de variedades, jornais), o aspecto de arte-final publicitária, em que fica evidente a busca pelo acabamento perfeito, reforçando a impessoalidade. Todos estes aspectos caracterizam a obra de Milton Kurtz e estão perfeitamente alinhados com o que conhecemos sobre a Pop Art.

Contudo, abarcar as principais características da Arte Pop, ou de qualquer movimento artístico, ainda assim não é o suficiente para caracterizá-lo como parte integrante dele. É preciso fazer parte do “espaço-tempo”, aquele que caracteriza todos os movimentos como manifestação de uma determinada cultura, em um determinado momento da história que se inicia, se desenvolve e se encerra, ficando todas as outras manifestações semelhantes caracterizadas como tardias, releituras ou cópias inspiradas. No caso de Kurtz, apesar de viver em lugar e tempo diferentes, é preciso que se determine exatamente estes momentos. É preciso que se identifique as origens, os elementos que tornaram possíveis e compará-los adequadamente. No Brasil, é fato que a Pop Art se manifestou e foi tema de exposições em diferentes épocas, mas há ainda uma hipótese a se considerar: a *pop* foi um movimento caracterizado pelos artistas, pelas circunstâncias históricas ou foi fruto de um impulso contemporâneo à eclosão da cultura massificada? Existe ainda outra indagação: houve um momento em que a *pop* teve um fim e deu lugar a outro movimento? É de se supor que a Pop Art não teve um encerramento histórico e sim, passou a conviver com outros movimentos que chegaram à contemporaneidade. Warhol, por exemplo, falecido em 1987 e Lichtenstein em 1997, não deixaram de ser artistas *pop*. Pelo contrário, foram, até o último momento, fiéis ao movimento que os consagraram.

Para este estudo, verificaremos a Pop Art desde as suas origens internacionais, suas manifestações no Brasil, no Rio Grande do Sul e também as origens históricas do “Artista Milton Kurtz”, com objetivo de trazer luz a estas questões.

1.2 - A POP ART INTERNACIONAL

A Pop é um produto híbrido resultante da contraposição ante duas décadas dominadas pela abstração e, como tal, herdeira de uma tradição mais abstrata do que figurativa. “*O homem pode surgir ocasionalmente nas telas pop, mas apenas como um robô –*

controlado a grande distância pelo índice dos consumidores – ou como paródia sentimentalizada do ideal". Conforme Lippard, que praticamente fecha a questão a respeito do seu surgimento, *"a arte Pop é espontânea, direta, mais extrovertida que introvertida. É um erro atribuir o aparecimento da Arte Pop – na Inglaterra e na América, pelo menos – somente a influências históricas. O impulso é contemporâneo, bem como o estilo"* (LIPPARD, 1970, p 123).

A passagem dos anos 50 para os 60 assinalou o declínio das poéticas do abstracionismo (forma) e o nascimento da Arte Contemporânea. Marcada por um renovado interesse pelo ícone (imagem). A contemporaneidade propôs a reaproximação da arte com a vida, separadas desde o Iluminismo (séc. XVIII) pelo triunfo da autonomia da arte. Essencialmente diversa da tradição pré-moderna, a nova imagem, inventada pela fotografia e o cinema, foi testada algumas vezes ao longo do século enquanto alternativa estética.

Entretanto, foi somente a partir da Pop Art americana e da proliferação internacional de poéticas voltadas para a "figuração" (*Nouveau-réalisme*, a Nova Figuração brasileira, a *Otra Figuración* argentina, etc.) que o interesse pela imagem, que se manifestara pontualmente no Dadá e no Surrealismo, ocupou um território considerável no mundo da arte.

A Arte Pop, não apenas não investia mais na *imagem autoral*, como tampouco não acreditava mais no *sujeito*. O processo de degradação do objeto como valor e também como unidade distintiva e funcional dentro do real, encontrou seu ápice. Com a *pop*, iniciava-se igualmente um rompimento na viabilidade de relação entre sujeito e objeto. O historiador de arte Giulio Carlo Argan⁵ comenta que, com a *pop*, fechava-se o ciclo histórico da arte: *"em todo o tempo a que chamamos histórico, a arte foi o modelo das atividades com as quais o sujeito produzia objetos e os inseria no mundo, dando ao próprio mundo significado de objeto e colocando-o como espaço de vida, conteúdo da consciência"*. A *pop* seguiu de perto a idéia de perda progressiva do sujeito como consciência do mundo. As latas de sopa de Warhol, os hambúrgueres de Ondenburg, ou os "comics" de Lichtenstein, são fatos do cotidiano, que entram na vida das pessoas sem que elas tenham propriamente consciência daquilo que consomem.

Andy Warhol, um dos maiores expoentes da *pop* americana, assume a relação de sua produção com a nova situação, fazendo referências explícitas à cultura de massa, à política e aos acontecimentos marcantes da vida social norte-americana. Ao assumir como produto superficial da sociedade de consumo, Warhol consegue analisar seu funcionamento confrontando conceitos de identidade, presença e imagem. Em sua produção, incorporou

⁵ ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

procedimentos da fatura industrial, evidenciado já na "Factory", sede onde trazia à realidade sua crítica bem humorada à *mass media*, fazendo uso de técnicas de produção em larga escala, utilizando principalmente a serigrafia e ajudantes na sua produção em "toque de caixa". Evidencia este aspecto industrial quando confessa, dissimulando sua condição de artista: "Querida ser uma máquina".



Fig. 8: Allen Jones, Concerning Marriages 2, 1964 / **Fig. 9:** Printed Object, 1982

Nascido em Southampton, 1937 e em atividade até o momento vigente deste trabalho, Allen Jones é talvez uma das influências mais marcantes na obra de Kurtz, sobretudo pela presença do erotismo, do fetiche, os flagrantes do movimento do corpo e suas cores vivas e vibrantes. O trabalho de Allen Jones desdobra-se por técnicas tão diversificadas como a pintura, litografia, escultura, fotografia, colagens do imaginário *pop* e mais recentemente em aquarelas. Suas esculturas popularizadas no cinema nos cenários do filme *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, Kubrick, 1971), ora idealizadas e produzidas, ora encomendadas a partir de seus desenhos, mostram basicamente o erotismo e o fetiche. Entre 1964 e 65 viveu em Nova Iorque, tendo aí realizado a sua primeira exposição, e foi neste período que David Hockney (seu companheiro britânico na exposição "Jovens Contemporâneos, 1961), chamou a atenção para a imagética fetichista comercial que impressionou Jones a ponto de levá-lo, por volta de 1966, a adotar o ilusionismo tridimensional (em vez das até então características composições sem profundidade espacial) e um erotismo muito mais explícito.

Segundo MELO (1977, p.178), o trabalho de Jones explora fundamentalmente a

natureza do ato criativo sob um ponto de vista simultaneamente filosófico e pedagógico, procurando um equilíbrio entre o intelecto e a emoção, uma síntese entre contemplação e revelação dos sentidos. Influenciado por leituras de Nietzsche e Jung, inspirava-o particularmente a ideia de o ato criativo resultar de uma fusão das qualidades masculinas e femininas.

Visualmente, analisando apenas o produto do ato criativo, há em Jones algumas aproximações com a obra de Kurtz, sobretudo em quadros como *Concerning Marriages 2, 1964, Printed Object 1982*, (Figs. 8 e 9). Suas longas séries em que pintou cenas de ensaios de *ballet* em que se identificam as cores vivas, as texturas, o tratamento dos planos, as escolhas entre figura e fundo, os recortes e enquadramentos do corpo, o flagrante do movimento e sua temática erótica, de certa forma confirmam Jones como importante referencial para Kurtz. Segundo Melo, em *Dance with the Head and the Legs*, (Fig. 10), muito característico do seu esquema compositivo preferido, Jones traça, sobre um campo de cor, uma presença central formada a partir de fragmentos de figuras, sem que os elementos distraiam o olhar, o que nos abre outro caminho para as figuras de Kurtz. As figuras em silhueta, na fase em que ele abandona a representação do corpo em grafite, trazem ao primeiro plano (ou ao fundo), formas humanas em pleno movimento, com entrelaces de cor e em recortes que denotam suas escolhas, fragmentos que revelam seu olhar particular.

Em colagens como em *"From Ways and Means No tittle IV"* (Fig. 11), os frutos de sua pesquisa e coleção de imagens, ganham o *status* de obra e revelam a presença direta dos documentos de trabalho na construção de sua poética fetichista. Está presente na obra de Jones a *pin-up*, a mulher-objeto, erótica, dominadora e ingênua, uma visão nitidamente masculina e heterossexual, o que contrapõe ao que é recorrente na obra de Milton Kurtz: corpos masculinos, suas partes mais atraentes, trazendo o homem também sob este olhar fetichista e erótico, e revelando implicações mais complexas a respeito das questões de gênero. As imagens e soluções promovidas por Jones podem ter servido como referência visual para Kurtz, porém, dentro de sua obra percorreu caminhos diferentes, próprios de sua personalidade artística e de sua vida pessoal.



Fig. 10: Allen Jones, "Dance with the Head and the Legs", 1963/ Fig. 11: Ways and Means, No tittle IV, 1976

David Hockney (Bradford, 1937), sempre recusou o epíteto de artista *pop*. Curiosamente, nenhum outro artista britânico após a II Guerra Mundial suscitou, como ele, tão grande interesse por parte dos meios de comunicação. A sua obra esteve presente em publicações de grande tiragem até a atualidade, como a revista francesa *Vogue*, para a qual produziu diversos trabalhos em 1984 e 1985. Algumas das suas pinturas da fase californiana das piscinas, como "*A Bigger Splash*" têm sido utilizadas para capas de livros, publicidade e até para ilustrar o estilo de vida da Califórnia. Hockney considera que sua obra e as razões que o impelem a seguir determinados percursos, quase sempre são independentes da moda ou das tendências dominantes, o que assegura ao artista um lugar de destaque no panorama internacional da arte.

Assumidamente homossexual desde muito cedo, Hockney não se limitou a viver dentro da comunidade gay, procurando ser aceito por toda a sociedade, principalmente a californiana, um local repleto de mito e *glamour*, onde se persegue constantemente o sonho pela fama e pela celebridade. Hockney desfruta de todo o *glamour* da terra do cinema com a reserva de um artista interessado apenas em produzir arte, distanciando-se de Warhol por privilegiar o desenho e a pintura tradicionais, sem desfrutar dos recursos tecnológicos de reprodução, a não ser quando trabalha com fotografia. O desenho também foi a disciplina que aproximou Hockney de todos os meios com que trabalha, incluindo a pintura. A sua formação

na *Bradford School of Art*, entre 1953 e 1957, foi tradicional, com incidência no estudo da Perspectiva e da Anatomia. O desenho era considerado como a base de sustentação de toda sua arte. E foi em função do seu trabalho de desenho que Hockney foi aceito no *Royal College of Art de Londres*, em 1959.

Sua pesquisa sobre o tema aprofundou-se ao apresentar, em 2000, uma tese sobre o trabalho dos mestres clássicos, que concretizou na publicação de um livro e em um ciclo de conferências. Em *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. (No Brasil "Conhecimento Secreto", Cosac & Naify, 2001), Hockney celebra a técnica do desenho e presta uma homenagem aos grandes mestres, principalmente Picasso a quem particularmente admira.

Mas o que traz David Hockney a este trabalho a respeito de Milton Kurtz é a junção entre estes três elementos muito presentes em sua obra: a ligação direta com a *pop*, a pesquisa e intensa produção em desenho, com especial preferência pelo grafite - e o homoerotismo que o torna um dos mais importantes artistas a abordar o tema. Em pinturas como "*Homem no Chuveiro em Beverly Hills*" (Fig. 12), celebra abertamente a sedução erótica do corpo masculino. Ele também invocava a herança clássica e estendia a tradição do nu para o banho de seus modelos, promovendo um jogo entre a representação hiperreal em partes do corpo que achava "mais interessantes" e o desenho simplificado e quase infantil em outras áreas. O seu estudo sobre os segredos dos grandes mestres da pintura (Conhecimento Secreto), presente no Capítulo 2 desta dissertação, nos ajudará a empreender um estudo a respeito da influência da fotografia, ou, dos referenciais fotográficos, na construção do desenho.

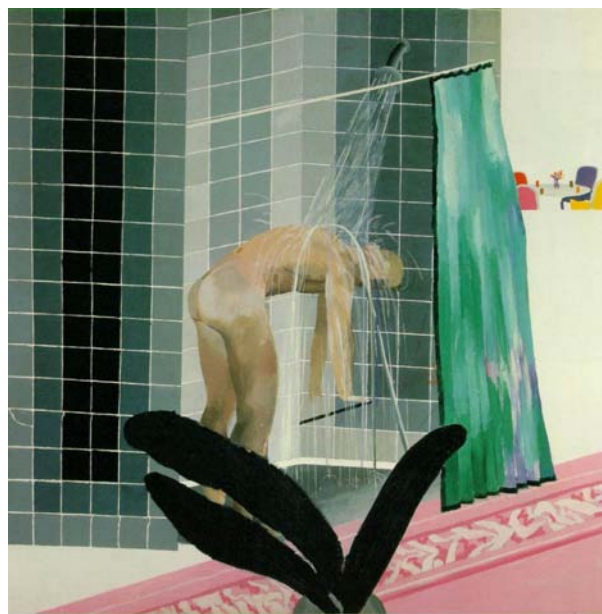


Fig. 12: David Hockney, *Man Taking Shower in Beverly Hills*, 1964

Este hedonismo presente na *pop* era certamente um tema corrente à disposição seja na sociedade dos Estados Unidos, seja na Londres de meados dos anos 60. A "jovem e sexy" *pop*, como proclamara Richard Hamilton, coincidiu com mudanças dramáticas na sociedade ocidental e ajudou a tornar visíveis essas mudanças. Hamilton retrata em sua famosa colagem "*O que exatamente torna os lares de hoje*

tão diferentes, tão atraentes? uma grande quantidade de diversões prazerosas disponíveis aos consumidores. Materiais sexualmente explícitos estavam cada vez mais disponíveis nos anos pós-guerra e eram presença obrigatória na arte popular, na ficção científica, na propaganda, na música *pop* e no cinema, como havia argumentado Lawrence Alloway no ensaio de 1956, *“Technology and Sex in Science Fiction: A Note on Cover Art”* (*Tecnologia e sexo na ficção científica: uma nota sobre a arte da capa*). Junto com a *pop* surgem liberadas as revistas masculinas, entre elas a famosa Playboy, de Hugh Hefner. Graças ao sucesso do seu império, a *pin-up* de Hefner tornou-se uma fonte de inspiração corrente para pintores das décadas seguintes à guerra que desejavam abordar a figura feminina. Incluindo-se o nu, e trazendo liberação para a *pop* retratar a mulher-objeto e também o feminismo e o homossexualismo. Algumas figuras eróticas estavam presentes também em imagens da *pop* de Warhol, por exemplo. Segundo McCarthy, “de modo mais codificado, Andy Warhol anunciava a mutabilidade do desejo transformando um conhecido fotograma de Elvis Presley no filme *Estrela de Fogo*, de 1960, numa performance extremamente afeminada em *“Elvis I e II”*, o que de certa forma abre caminho para o explícito de Hockney.

O desenho de Hockney, intitulado *“Clean Boy”*, apresenta características monocromáticas com simulação de claro-escuro pelas diferentes densidades de grafite, na representação do corpo do modelo. *“Study of Water in a Pool”*, de 1966, executado a lápis de cor, viria a constituir a base fundamental para a realização de *“Sunbather”*, uma pintura em acrílico sobre tela do mesmo ano. À água da piscina, Hockney adiciona uma figura masculina deitada de bruços ao sol. Para a figura Hockney baseou-se, como freqüentemente fazia, numa fotografia publicada pela revista *Physique Pictorial* (Fig. 13). Esta série de estudos de representação da água com corpos masculinos, bem como o cartaz para as Olimpíadas de 1972, trazem relações estreitas com os estudos de Milton Kurtz sobre o mesmo tema, com figuras atléticas em silhueta, em atitude de total movimento (ou pós-movimento), em mergulho nos planos do desenho e da cor representando a água.

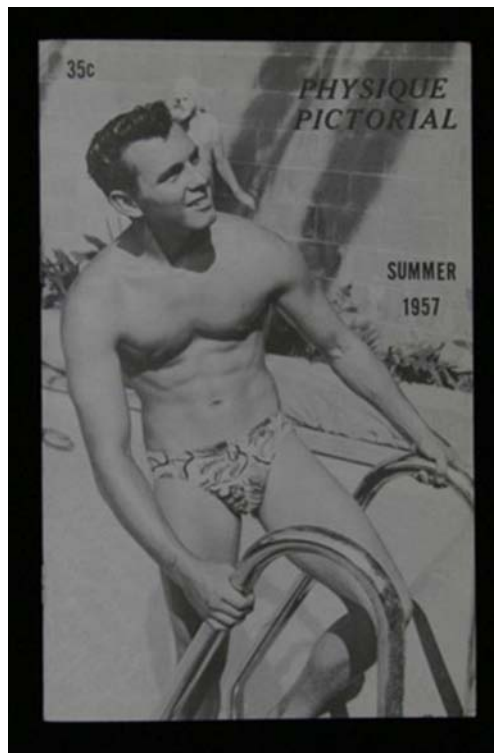


Fig. 13: Revista Physique Pictorial, 1957

A relação de Milton Kurtz com as obras de Allen Jones e David Hockney, não apenas estreitam os laços do artista com a Pop Art, mas também abrem caminho para um estudo sobre as complexas relações entre o corpo e a arte na visão erótica e fetichista de Milton Kurtz, a ser aprofundado nos capítulos seguintes, que procurarão estabelecer os sentimentos particulares ao universo do artista na escolha da sua temática, e sua relação íntima do corpo em suas obras.

1.3 - APROXIMAÇÕES AO ESPÍRITO POP NO BRASIL

Sem dúvida, o que mais marcou as tendências *pop* no Brasil foi o aspecto político e engajado de artistas como Waldemar Cordeiro (1925-73), Antônio Dias (1944), Wesley Duke Lee (1931) e Nelson Leiner (1932). A confiança na democracia que vinha se estabelecendo desde 1945, esvaziou-se com a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, que desencadeou uma sucessão de crises que culminaram no golpe de 1964. O autoritarismo militar instaurou-se, infelizmente em uma época de grandes realizações culturais. Houve o aparecimento de uma nova geração de criadores inspirados, em todas as áreas, principalmente na música, teatro, cinema, literatura e artes visuais, mas que se viram assolados pelo fantasma da ditadura e da censura.

Mais que uma atitude crítica ao modelo consumista norte-americano, seus seguidores no Brasil apontavam problemas sociais e se rebelavam contra o sistema da arte, e havia o sonho utópico de popularizar as obras de arte que poderiam ser vendidas em supermercados ou distribuídas em jornais e periódicos, impressas em suas páginas. Segundo Cacilda Teixeira Costa⁶, *"apesar de desconcertante para as galerias, essas obras foram assimiladas pelo meio artístico, pelos colecionadores e museus e rapidamente se transformaram num grande sucesso artístico e de vendas. A contradição não foi solucionada: o caráter único e o alto valor das obras de arte permanecem, apesar das tentativas de fazê-las multiplicáveis e acessíveis."* (COSTA, 2003, p. 19).

Nas artes plásticas, o concretismo e a abstração geométrica dos anos 1950, enfraquece embora esteja ainda presente a força da abstração formal, reafirmada na 4ª Bienal de São Paulo (1957), com a *action painting* de Jackson Pollock e com os prêmios aos brasileiros, líderes dessa tendência, como Fayga Ostrower e Wega Nery. Na 6ª Bienal (1963), a

⁶ COSTA, Cacilda Teixeira da; CORDEIRO, Waltemar, DIAS, Antônio; LEE, Wesley Duke; LEINER, Nelson; **Aproximações do espírito pop: 1963-1968**. São Paulo: mam, 2003. 175 p. : il

importância da abstração seria sensível, mas logo perderia o ímpeto, enquanto uma retomada da figura humana, urbana e industrial emprestada agora, principalmente de objetos de consumo, ganhava espaço internacionalmente. No Brasil ocorre a ruptura entre os grupos concretistas do Rio de Janeiro e de São Paulo e o surgimento do neoconcretismo que se organizou em discórdia ao concretismo, cujos integrantes passaram a tender para a realização de obras ligadas à Op-art. Nesta época a Pop Art ainda não estava definida pela designação de Alloway, sendo chamada também de Neodada, Nova Figuração ou Novo Realismo, Mitologias Cotidianas, *Equipo Crónica* e *Crónica de la Realidad*, porém, era um movimento que sem dúvida estava alastrando-se pelo mundo.



FIG. 14: Waltemar Cordeiro, **Bicicletas** / **FIG. 15:** Antonio Dias , **A luta diaria**, 1966 /

Artistas como Cordeiro, Dias, Wesley e Leiner não foram os únicos a se destacar em suas experimentações de espírito *pop*, mas tiveram um papel especial pela singularidade de suas obras, por sua liderança, pela lucidez artesanal, pela permanência na cena artística e pela influência que viriam a ter nos desdobramentos da arte a partir daí. Cordeiro (Fig. 14), por exemplo, quando viajou para a Europa em 1964, recebeu o impacto direto da arte *pop* norte-americana, grande vencedora da Bienal de Veneza. Nesta ocasião, também entrou em contato com neofigurativos, o que o levou a uma inflexão em seu processo criador no sentido de libertar idéias já contidas em suas obras da época. Segundo Costa (idem p.20), “o artista, que a começar de 1947 defendia a arte abstrata e posteriormente liderou o movimento concretista em São Paulo, amadureceu nesse momento uma nova “aventura da razão” que o levou a abandonar o que chamava de “arte concreta sintática” optando pela “arte concreta semântica”, batizada por Augusto de Campos, de Popcreto.

Antonio Dias, desenhista de histórias em quadrinhos desde a adolescência, depois de realizar uma pintura com tons opacos em relevo, realizada com gesso e signos da arte

indígena, começou a configurar seu estilo cada vez mais ligados à arte pop, contrapondo imagens tiradas do cinema, da televisão, da crônica policial, da imprensa sensacionalista, de ícones religiosos alusivos à imaginária católica e aos cordéis e quadrinhos com bastante carga de violência e sangue (Fig. 16). Nascido no nordeste foi chamado por Mário Pedrosa de “pop sertanejo”, o que talvez esteja no sertão a origem de sua vitalidade fundamental, do sentido preciso, da forma substantiva que ele integrou nessas obras em que se define um *posicionamento ético frente ao ser humano, à violência e às questões político-sociais, à censura e ao militarismo* (COSTA, 2003 p.24).



FIG. 16: Duke Lee, *Serie Ligas 1*, 1966 ; **FIG. 17:** Nelson Leiner, *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*, 1966

Wesley Duke Lee (Fig. 16), foi um artista e pensador independente, um dos introdutores da nova figuração em séries de têmperas e desenhos que abordavam as questões ligadas ao sagrado, à sexualidade e ao poder. Sua mitologia pessoal foi influenciada pela sua formação como publicitário e pelo impacto causado pelo contato com obras de Paul Klee, Kurt Schwitters, Jasper Johns e sobretudo Raushenberg com sua obra *Bed*. Diante das dificuldades para expor os desenhos das suas obras *Ligas*, considerados eróticos demais, não hesitou em realizar *O Grande Espetáculo das Artes*, primeiro *happening* no Brasil em que misturava cinema, dança, ruídos, iniciativas de arte conceitual e sensorial, cheias de sarcasmo, crítica e humor, o que preparou caminho para o surgimento da Galeria Rex, e também para ser um dos primeiros artistas a serem presos pela ditadura em função de sua atitude extremamente “subversiva”.

Nelson Leiner (Fig. 17), descobriu por meio das *assemblages* e da construção de ambientes e objetos com a participação do público, que seu caminho na arte era o de intervir na realidade, registrar seu desacordo e crítica ao mundo artístico e aos rumos políticos. A

censura que proibiu a exibição de algumas obras da exposição *Propostas 65* consideradas subversivas, originou a reunião de Nelson, Wesley, Geraldo Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser para fundar em regime de cooperativa, a Rex Gallery & Sons, em 1966, por considerarem as galerias comerciais profissionalmente despreparadas para acolher obras de vanguarda. Suas atitudes tinham raízes no Futurismo e no Dada, com estreita afinidade também com o grupo Fluxus, exceto na rejeição à comercialidade da arte, pois dependiam de vender as obras para a sustentabilidade da galeria.

1.4 - UM CONTEXTO LOCAL

Segundo Bulhões, desde os anos 60 havia a afirmação de uma identidade local, calcada no mito do “gaúcho livre e aguerrido”, que indica um sintoma da situação de marginalidade que o Estado vivia naquele momento, em face do processo de modernização adotado a partir do golpe militar, centrado em São Paulo e no Rio de Janeiro, que criou uma postura hermética por parte dos intelectuais gaúchos ante os movimentos internacionalizantes, verificáveis em textos da época que evidenciavam críticas constantes à abstração.

Entretanto, irrompiam ocasionalmente, insurreições de artistas que buscavam novos caminhos num processo de renovação. Segundo Maria Amélia Bulhões, a Pop Art e a Nova Figuração, eram os movimentos mais estimuladores da renovação que se processava no país a partir da segunda metade dos anos 60. *“É interessante observar que ambos os movimentos preservavam as tendências figurativas que foram sempre dominantes na produção local. No caso dos artistas gaúchos, não se tratava de um retorno à figuração, uma vez que essa nunca fora abandonada, mas sim de uma nova forma de abordagem.”* (BULHÕES, 2007, p. 123). Na mostra *5 Artistas de Vanguarda*, considerada a primeira manifestação *pop* em Porto Alegre, abre-se um caloroso debate em relação às inovações. Naquele mesmo ano, influências dessas tendências aparecem na exposição de objetos de Avatar Moraes, no MARGS, assim como, em 1967, na mostra de Vera Chaves Barcellos (Barcelos), *Tríptico para Combinações*, na galeria do IAB e, em 1969, no *Totem de interpretação*, de Romanita Disconzi, (na época Romanita Martins), premiado no 4º Salão Cidade de Porto Alegre.



Fig. 19: Fuhro, **Tênis** -1975



Fig. 20: Fuhro, **Green** -1980

Em relação às primeiras manifestações *pop* em Porto Alegre, Romanita Disconzi, em depoimento para esta pesquisa, afirma categoricamente que o primeiro nome no Rio Grande do Sul foi Henrique Fuhro, cuja obra é repleta da iconografia *pop*. Pintor, desenhista e gravador, Fuhro notabilizou-se pela criação de figuras mascaradas, influência assumida de histórias em quadrinhos e esportistas (golfistas, tenistas, *skatistas*, jogadores de futebol, ciclistas - Fig. 19 e 20), com forte presença da figura feminina em sua obra. Publicitário atuante como contato de agência, nunca trabalhou no setor de criação, embora não descarte a interferência da mídia em seu trabalho. Romanita Disconzi, assim como Fuhro, tem importância fundamental como precursora do espírito *pop* nas artes visuais no Rio Grande do Sul, cuja obra fervilhava de referências da *mass media*, em total sintonia com sua contemporaneidade, referenciada por artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Romanita foi colega de Fuhro no curso de serigrafia ministrado pelo artista espanhol Julio Plaza, a convite de Regina Silveira, em 1969, iniciativa que trouxe uma nova perspectiva de abordagem da arte, dentro dos conceitos da semiótica e do concretismo.

Este período entre as décadas de 70 e 80 configura-se um momento de fascínio para com as possibilidades geradas pela exploração de novos materiais, recursos técnicos, integração entre o público e obra, acompanhados de alguma expectativa de profissionalização representada pelo mercado emergente. Encontramos nesta época, uma produção alinhada com correntes contemporâneas, através de referências à arte conceitual, arte *povera*, anti-arte, e mesmo às estéticas informais. Este processo de diversificação e sintonia da produção artística realizada em Porto Alegre reflete o contexto das profundas transformações por que passava a sociedade brasileira naqueles anos, vivendo um modelo econômico marcado pela concentração de renda e a exclusão social, também representou o

surgimento de uma indústria cultural, acesso facilitado aos bens de consumo pela classe média, metropolização e política governamental de incentivo à cultura.

Entre os movimentos passíveis de veiculação com esta nova concepção de arte em Porto Alegre, durante os anos 70, estão as iniciativas representadas pelos artistas conceituais vinculados ao Nervo Ótico (1976 a 1978), à iniciativa conseqüente dessa atuação, o Espaço N.O. (1979/1982) e, também, o grupo KVHR (1977 a 1980), expressão híbrida das influências *neo-pop* e conceituais, presentes no cenário artístico dos anos 70 e início dos 80, em Porto Alegre.

1.5 - GRUPO KVHR, UMA HISTÓRIA ESCRITA A QUATRO MÃOS



Fig. 21: KVHR, Convite Exposição - 1980

O KVHR, cujo nome provém da união das iniciais dos sobrenomes dos seus participantes: **Kurtz**, Milton; **Viega**, Júlio; **Haeser**, Paulo e **Röhnelt**, Mário - não foi ainda objeto de estudo acadêmico e, portanto encontra-se praticamente esquecido junto à historiografia da arte local, apesar de sua intensa produção e importância como um movimento coletivo em busca da inserção dos artistas participantes no circuito das artes. Entre os grupos de artistas do mesmo período que tiveram grande destaque e foram amplamente estudados, estão o Grupo Nervo Óptico e o Espaço N.O., que se diferem do KVHR por assumirem uma atitude contestatória em relação ao meio das artes local, mas constituem-se em fato relevante para este estudo, já que alguns dos artistas do KVHR, Milton Kurtz e Mário Röhnelt, participaram ativamente do Espaço N.O.

No que se refere à produção do grupo, apresentarei exemplos de obras com imagens comentadas, ressaltando o seu referencial *pop* – quadrinhos, cinema, literatura, artes gráficas, publicidade – seu caráter único de produzir obras a quatro mãos, e as particularidades de cada artista participante.

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS foi o ponto de encontro dos jovens estudantes ingressos em 1970, Milton Kurtz (Santa Maria – RS, 1951, Porto Alegre,

1996), Paulo Haeser (Porto Alegre, 1950) e Mário Röhnelt (Pelotas - RS, 1950), motivados pelo prazer em desenhar e experimentar novas técnicas e novidades tecnológicas disponíveis na época, como as lapiseiras 0.5 e 0.7 e as canetas de nanquim utilizadas na arquitetura, que estimulavam a produção intensa e inesgotável de rabiscos e croquis. Uma busca por liberdade solicitada pelas canetas utilizadas sob o controle rígido das régua e normógrafos, instrumentos originalmente destinados ao desenho técnico, tiveram novas possibilidades com o desenho à mão livre. A intensa produção de trabalhos gráficos exigida em um curso de arquitetura, por si resulta em uma boa coleção de blocos de esboço, “pranchas” em papel manteiga, como suporte para o grafite e papel vegetal - que na época se prestava melhor para as canetas de nanquim - além de pesquisa fotográfica, experimentação de diversas mídias, e grandes formatos de apresentação, o que quase sempre é feito em grupo, dividindo tarefas e buscando soluções conjuntas na confecção de trabalhos e projetos. É possível supor o nível de afinidade que faz com que os grupos de colegas e companheiros de uma mesma geração se agreguem em torno de um ambiente comum, objetivando cumprir os prazos e as exigências do curso e procurando trabalhar com quem tem a mesma visão da arquitetura e compartilha o prazer em desenhar.

Talvez aí esteja o embrião do que veio a se tornar o Grupo KHVR, já que não é exatamente explicitado desta maneira por Haeser e Röhnelt, mas que avalizam o encontro dos artistas pelo trabalho em comum e o profundo interesse pelo desenho. Mário Röhnelt⁷ diz que

na época eu e outros colegas fizemos alguns trabalhos que envolviam performance, ambientação cênica e alguma coisa que poderia ser chamada de projetos multimídia. Creio que o Paulo Haeser era um destes colegas com quem trabalhei. O ambiente da Faculdade de Arquitetura era muito aberto e criativo, propício a estas atividades. Também a atmosfera cultural da época, permissiva e agitada, estimulava estas atividades, que eram francamente experimentais e investigativas. Era uma maneira de criticar, às vezes abertamente às vezes sutilmente, uma situação violentamente repressiva.

A respeito do contexto histórico a que Röhnelt se refere, Paulo Haeser comenta que aquela geração foi mesmo muito influenciada pela repressão política: *mesmo vivendo à sombra dos “olheiros”, não nos incomodávamos muito, continuávamos a falar e a desenhar*

⁷ O presente texto organiza depoimentos colhidos entre dezembro de 2007 e janeiro de 2008, junto a Mário Röhnelt e Paulo Haeser e partes destes depoimentos estão inseridos no texto com o mínimo de edição, como forma de preservar as próprias palavras e pensamentos dos artistas. As citações que seguem no texto, constituem partes destas entrevistas.

livremente, e não tivemos nenhum problema com a repressão. Nossa preocupação era mais estética, complementa Haeser.

Em 1972, Haeser e Röhnelt abandonaram o curso, enquanto Kurtz seguiu adiante até se formar em 1977, intensificando encontros cada vez mais freqüentes com artistas e estudantes do Instituto de Artes, agregando um grupo de amigos que tinha ampla afinidade para debater sobre cultura em geral, literatura, ouvir música, falar sobre arte e artistas da preferência de cada um e desenhar. Um dos artistas que faziam parte do grupo de amigos de Kurtz era o habilidoso desenhista Júlio Viega (Porto Alegre, 1955), que se interessava muito por quadrinhos e pelas ilustrações características de novelas de ficção científica.

A amizade e as reuniões em torno da arte evoluíram e se misturavam cada vez mais com a vida pessoal de cada participante do grupo, e foram origem das iniciativas que vieram a se transformar nos três grupos de artistas de relevante importância para a história da arte local no final da década de 1970: o Grupo Nervo Óptico (Abril, 1977 a Dezembro, 1978), o KVHR (Novembro, 1977 – Maio, 1980) e mais tarde o Espaço N.O. (Outubro, 1979 - Abril, 1982). Seguindo fiel ao depoimento dos artistas, Röhnelt comenta sobre como este relacionamento pessoal veio se refletir na arte, e vice-versa:

Em 1974 fui morar com o artista Carlos Asp e duas colegas do curso de arquitetura, Silvia Maia e Beatriz Ambros, em uma casa na Rua Auxiliadora. O Asp, que participou do Grupo Nervo Óptico, estava retornando ao sul depois de um tempo vivendo fora. Ele já tivera contato direto com a obra inovadora de Vergara e Guerchmann. Então a nossa casa era muito freqüentada por artistas plásticos, Pasquetti, Mara Álvares, Elton Manganelli entre eles. Também passavam por lá com freqüência colegas do curso de Arquitetura, o Milton inclusive. Passei a conversar mais com o Milton e esta troca de idéias acabou na criação, dois anos depois, ao final de 1977, do Grupo KVHR. Em 1976 eu saí da casa em que morava com estes três amigos e fui morar com o Milton.

E foi em 1977 que surgiu o convite de Kurtz e Röhnelt a Viega e Haeser, para formar o grupo de artistas chamado KVHR. Neste mesmo ano, estava surgindo também o Grupo Nervo Óptico, iniciativa de vários amigos em comum referidos por Röhnelt.

Fruto também de reuniões de grupos de artistas iniciado em 1976 com objetivo de trocar idéias sobre o próprio trabalho e debater problemas da arte em geral, a história do Nervo Óptico inicia em abril de 1977 quando os artistas Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos lançam a publicação em forma de cartazete mensal, com distribuição gratuita, denominada “Nervo Óptico”, nome que mais

tarde foi atribuído ao grupo pelo jornalista Frederico Moraes em artigo publicado em *O Globo* e incorporado definitivamente ao conjunto de iniciativas realizadas pelo grupo de artistas.

Além da apresentação e debate a respeito dos trabalhos de cada integrante do grupo havia uma intensa discussão que envolvia o questionamento das possibilidades de atuação profissional e cultural em Porto Alegre, a respeito do poder adquirido pelo mercado das artes ao favorecer obras mais vendáveis, as políticas culturais e o rumo das verbas públicas para o setor cultural. O posicionamento do grupo levou à publicação do “Manifesto” em 1977, com ampla divulgação pela imprensa e forte repercussão no meio artístico, promovendo cisões dentro do próprio grupo.

Segundo Carlos Scarinci⁸: *“o que singulariza o grupo “Nervo Óptico” é a perseverança com que seus componentes continuam fiéis ao seu projeto inicial. Fazer da arte um campo de experiências, não a mera “estética”. Questionar incessantemente a expressão, preocupados com sua eficácia informacional. Desmistificar os meios e as técnicas, os conteúdos e “sentimentos”, para em seu lugar, e ao mesmo tempo, redescobri-los em outros planos, reformulados, renovando-os no imprevisto (geralmente coerente) de uma obra assumida mais como atividade, como procedimento. Assim, o comportamento é que é artístico.”* Para estes artistas, o debate foi de extremo enriquecimento de suas posições perante o meio artístico, servindo como meio de expressão e também de estímulo para que encontrassem o seu próprio caminho dentro deste contexto.

A respeito da participação de artistas Nervo Óptico, bem como o retorno de público junto aos debates intensos a respeito do meio cultural de Porto Alegre, Vera Chaves Barcellos, em depoimento a Ana Maria Albani de Carvalho, comenta:

(...) oito artistas participaram do que foi chamado de “Atividades Continuadas” (dois dias de exposição de objetos, obras gráficas, fotografias, instalações, livros de artista, projeções, performances, ações e debates).

(...) A acolhida foi enorme, os debates acalorados ficaram lotados de gente jovem e atuante na vida cultural da cidade, não só das artes visuais, mas das áreas de música, teatro e outras. A política cultural sempre foi questionada nos intermináveis encontros. Era importante naquele momento político haver um lugar para discussão de determinadas questões, pois ainda estávamos sob o regime de repressão da ditadura militar. (Chaves, Vera C. – 2004)

Na época houve grande repercussão que extrapolou os limites do estado e rendeu várias exposições, entre elas na Galeria Eucatexpo em novembro de 1977 e no Instituto de Artes em outubro de 1978. Após este mesmo ano, alegando dificuldades financeiras e de

⁸ SCARINCI, Carlos *apud* CARVALHO, Ana M. Albani de, (2004) p. 45

produção, os artistas não tornaram a editar o cartazete Nervo Ótico, que havia sido publicado mensalmente de abril de 1977 a setembro de 1978. As mostras em conjunto não mais aconteceram, e os artistas optaram por dar prosseguimento às suas trajetórias individuais. Também as reuniões pouco a pouco deixaram de se realizar e o grupo se extinguiu.

Fruto de algumas das mesmas reuniões de artistas, tal como as que formaram o Nervo Ótico, o KVHR encontrou no desenho e na arte postal, o elo para o debate sobre arte, para a produção das obras e para a sua divulgação e inserção no sistema das artes. Segue depoimento de Mário Röhnelt:

Em 1976 eu e o Milton Kurtz, que estávamos muito próximos, pensamos em formar um grupo de artistas para tentar alguma coisa, um trabalho em conjunto. Sentíamos a necessidade de fazer alguma coisa na área das artes que era o nosso interesse principal e onde tínhamos a maior parte dos amigos e conhecidos, músicos, escritores, atores e artistas plásticos. Em 1977, propusemos a idéia para o Paulo e o Júlio, que se interessavam por desenho também e por serem as pessoas com quem tínhamos mais diálogo e com mais interesse em desenvolver um trabalho como artistas. Eles gostaram da idéia e passamos a trabalhar num projeto em comum que primeiramente foi uma exposição e depois os 12 impressos KVHR (8 obras a quatro mãos e 4 obras individuais editadas em offset). O grupo, é claro, explorou o potencial de seus integrantes que era para o desenho.

O grupo se formou em novembro de 1977 para produzir uma série de trabalhos para a exposição que seria realizada em maio de 1978 na Galeria Eucatexpo, que reuniu uma quantidade muito grande de obras se julgada pelos padrões atuais, na maioria em pequenas e em variadas dimensões que exigiam uma aproximação do espectador para perceber seus detalhes. As exposições da Galeria Eucatexpo, em Porto Alegre, e a do Vestíbulo Nobre da Prefeitura de Pelotas (dezembro de 1978), possivelmente tiveram cerca de 40 a 50 trabalhos, que, conforme considera Röhnelt, é um número exagerado, conforme considera, um tanto pela ansiedade de apresentar a produção do grupo. É de se salientar que foi muito importante para a inserção do KVHR no sistema das artes, a cuidadosa organização que o grupo dedicava às exposições incluindo aí as ações de divulgação, acionamento de contatos, catalogação das obras, transporte, montagem das exposições, produção de textos e *releases*, além da organização e envio dos convites. Mesmo empenho, com responsabilidades profissionais, o grupo dedicou à distribuição de suas 12 publicações que, além de elemento de divulgação,

constituiu-se em uma bem sucedida e importante iniciativa de arte postal no Rio Grande do Sul, abrindo acesso ao grupo da rede de arte postal e seus artistas do Brasil e do mundo.

Em entrevista a Andréa Paiva Nunes, em sua dissertação *“Todo Lugar é Possível, A Rede de Arte Postal Anos 70 e 80”*, Mário Röhnelt, diz que *‘esses trabalhos eram impressos em off set numa tiragem de mil exemplares distribuídos pelo correio ou em galerias, aqui de Porto Alegre. O que ia pelo correio se mandava para outros artistas, para instituições e museus. Não era exatamente arte postal, mas era uma maneira do grupo divulgar seu trabalho e também cabia, nesse projeto, que as pessoas nos devolvessem os trabalhos com interferências suas. Essa idéia de interferência também era uma ideia muito da época, ou seja, o trabalho que se imaginava e construía individualmente, mas que se abria para a participação do outro, de uma segunda, de uma terceira, de uma quarta pessoa.’* (in NUNES, 2002 p.88).

Seria correto afirmar que a arte postal em Porto Alegre iniciou-se com as iniciativas de Vera Chaves Barcellos através do seu primeiro *“Testarte”* em 1974, ou com Rogério Nazari em 1978, enviando poemas visuais feitos em xerox a outros artistas, mesmo que as duas iniciativas tenham sido enviadas pelo correio sem a intenção de arte postal propriamente dita. Oficialmente, sob um aspecto institucional, a exposição de Paulo Brusky em outubro de 1979, foi a primeira organizada sobre o assunto, e marcou o início das atividades do Espaço N.O. Já as iniciativas do grupo KVHR em enviar seus impressos pelo correio com a intenção de divulgar seu trabalho, e o fato de recebê-los de volta com alguma interferência, caracteriza a inserção do grupo em uma rede de arte postal, em meados de maio de 1979, e a sintonia dos artistas do KVHR com as manifestações culturais da época.

Ao contrário da atitude questionadora do meio cultural da cidade que era a proposta do Nervo Óptico, o Grupo KVHR procurou inserir-se no sistema das artes produzindo obras vendáveis, que atingissem a preferência de um público maior. A temática, bastante popular, tinha seus referenciais no cinema, literatura, história em quadrinhos, livros ilustrados de ficção, da televisão, da era *“disco”*, das revistas, capas de LP’s e publicações da época, experimentando novos meios desafiadores das próprias habilidades para o desenho, propondo desafios técnicos entre os participantes, como no caso dos hexágonos de Paulo Haeser, *“distorcidos”* sob sugestão de Kurtz. Haeser lembra que alguns entendidos da época, ao analisar suas obras, comentavam que elas *“tinham muito da Pop Art”*, conforme suas palavras, o que de certa forma era compartilhado pelos artistas, porém, sem uma consciência intencional, autodefinição ou acerto prévio para a produção das obras. De fato, ao procurar popularizar suas obras e utilizar como temática os referenciais da cultura de massa, usando

procedimentos manuais aliados a técnicas de reprodução como o xerox, ficavam muito próximos do que foi definido na história como Pop Art, principalmente na referência aos quadrinhos.

É de se questionar a respeito do que há exatamente de Pop na obra do KVHR. A questão é que a *pop*, em sua origem nova-iorquina, enfocava o imaginário popular cotidiano da vida da classe média norte-americana, tomando seus temas das imagens produzidas nesse contexto sendo natural que não tenha existido entre nós um movimento igual ao de lá já que se tratava da revelação crítica daquela sociedade, mesmo a *pop* britânica, que também enfocava de certa forma a cultura americana. Porém, segundo Cacilda Teixeira da Costa, *“por ser uma ideia, um espírito adaptável a diferentes situações, é perfeitamente compreensível que os artistas brasileiros tenham se tornado “antropofágicos” e aproveitado criativamente a experiência pop, sem perder a identidade ou autonomia”*. (COSTA, 2003 p.20). Se a maioria dos artistas brasileiros sempre negou ligações com a *pop*, segundo Costa, mesmo sendo evidente que se aproximaram do seu pensamento e princípios de ação, esse fato não passou despercebido a Mário Schenberg que, no catálogo de *Propostas 65*, afirmava a filiação do novo realismo aqui produzido ao movimento internacional, embora assinalando as peculiaridades que poderia ter em nosso meio, dada a imensidão territorial, a mistura de raças e o anseio da arte em tornar-se instrumento de conscientização política em um momento de ditadura e restrições à liberdade.

A respeito deste elemento político, muito forte nos representantes “pop” brasileiros, participantes da exposição “Aproximações do Espírito Pop” e a postura protestante do Nervo Ótico, é de se enfatizar que a arte se encadeia com autonomia calcada principalmente na impressão pessoal dos artistas e na postura assumida. Os trabalhos do KVHR se caracterizam essencialmente pela diferença do traço, do estilo particular de cada integrante, explorado em trabalhos produzidos em grupo, “a quatro mãos”, como eles próprios denominaram. O grupo se formou e existiu naturalmente a partir das afinidades pessoais e interesses dos quatro, e, como foi citado, nunca chegou a discutir um programa artístico ou uma estratégia. Esta é a diferença básica apontada por Mário Röhnehl em relação ao Nervo Óptico que tinha, entre outras coisas, uma postura crítica muito clara ao sistema cultural local, e expunha esta crítica de maneira sistemática. O KVHR nunca chegou a elaborar algo desta ordem.

O que mais atraía ao grupo era a excelência no acabamento, um “perfeccionismo técnico” que era característica marcante dos desenhistas de histórias em quadrinhos e em alguns ilustradores e artistas da época e também da publicidade. A arte-final publicitária nos

anos 70 não apenas tinha esta característica, mas também a necessidade de ser bem acabada. Desenhos publicitários, anúncios, logomarcas e toda uma gama de peças destinadas à indústria gráfica, necessitavam da habilidade de profissionais especializados, com um traço preciso e uma limpeza impecável no acabamento, que posteriormente era fotografado e transformado em fotolitos, prontos para serem utilizados na impressão final. Esta era, aliás, a bagagem profissional de Röhnelt, designer gráfico na época, autor de logomarcas, capas de livros e de inúmeros trabalhos em artes gráficas, atividade a que se dedica até a atualidade.

As obras criadas a quatro mãos eram combinações entre os artistas do KVHR, dois a dois, cujas diferenças de cada um, bem como as afinidades, se refletiam intensamente nas obras. Fruto das reuniões em que os artistas se encontravam para debater sobre arte e também para produzir desenhos em que um continuava a ideia do outro, o KVHR produziu trabalhos em conjunto, promovendo as parcerias entre seus integrantes e valendo-se das diferenças entre cada um para que as obras se desenvolvessem em uma unicidade singular. Assim, os quadros se produziram combinando os autores: um quadro entre Haeser e Kurtz, outro de Veiga com Röhnelt, outro trabalho entre Kurtz e Röhnelt, sucessivamente, chegando ao número de oito (Anexo A, Os 12 Impressos). Segundo Haeser, *“Um criava uma coisa, um layout inicial e o outro fazia uma espécie de arte-final a partir da idéia inicial. Cada um levava material para casa, papel Opaline (formato 610 x 370 mm), começávamos um trabalho, levávamos ao atelier do Milton e do Mario”* e, a partir daí, havia a combinação e a continuidade dos trabalhos.

A figura humana é forte presença na escolha temática do grupo, desde as linhas mais realistas de Kurtz e Röhnelt, às formas etéreas e sensuais de Veiga até os traços marcantes e estilizados de Haeser, lembrando os traços dos cartunistas. O corpo humano às vezes se contrapõe à rigidez de planos, retas e hachuras, padrões quadriculados e os hexágonos perspectivados, repetido através dos recursos disponíveis como as cópias xerográficas ou através do instigante trabalho manual utilizando o pantógrafo. O grupo utilizava este instrumento de redução ou ampliação transpondo modelos a diferentes tamanhos sob o mesmo acabamento, o que atraía a atenção do observador da obra original, privilegiado pela experiência de contato direto com o acabamento impecável.



Fig. 22: Revista Cinco Por Infinitus

As figuras de Viega lembram os quadrinhos de ficção científica da época, “uma série *graphic novel* de um desenhista espanhol, editada também no Brasil pela EBAL, que curtíamos muito”, comenta Röhnel. Ele se refere a Esteban Maroto, um desenhista que ganhou fama mundial a partir do trabalho desenvolvido com a série de ficção científica chamada *5xInfinito* (5 por Infinitus), lançada em 1967 na Espanha (Fig. 22). Maroto foi escolhido como um dos artistas que representou a Espanha na 1ª Bienal Mundial da Historieta que se realizou em Buenos Aires – e foi eleito pela associação americana *Academy of Comic-Book Arts* (ACBA) como o melhor autor estrangeiro de histórias em quadrinhos. De fato, o traço de Julio Viega traz influência de Maroto e talvez a exploração dos dois artistas em relação ao corpo e ao erotismo tenha seguido por caminhos semelhantes. Conforme Röhnel,

Algumas vezes os desenhos do Julio se aproximavam dos do Milton, com personagens etéreos e atmosferas melancólicas. No meu entender o Julio era, de nós quatro, o desenhista mais habilidoso e possuidor de mais amplos recursos técnicos do que os outros. O Milton e o Paulo eram os que tinham concepções individuais mais desenvolvidas e estilos mais característicos. Eu era mais especulativo, sempre variando e testando técnicas e linguagens.

Em depoimento colhido para esta dissertação, Júlio Viega confirma sua afinidade com Milton Kurtz e relembra a época que freqüentava sua casa na Rua da República em um pequeno “kitinete” próximo ao Teatro de Câmara: *“Quase todos os dias passava por lá. Eu tinha uns 16 anos, por aí. Sempre na penumbra, ouvindo Billie Holiday e desenhando numa escrivaninha ao lado da cama sob a luz de uma pequena luminária. Ficávamos lá, às vezes sem nem conversar, apenas desenhando e ouvindo música. Fui muito influenciado pelo traço dele. Acho que tínhamos um padrão estético semelhante na época. Rabiscar sobre folhas brancas nos aproximava.”* A figura 23 é exemplo de um desenho de Viega produzido no KVHR.



FIG.23: Julio Viega, desenho, 1978

Para Haeser, os hexágonos representaram um desafio e foi alvo de maior interesse do artista. Ele fixou-se bastante nas possibilidades gráficas da figura geométrica, utilizava o mascaramento com fita-adesiva e pintava com giz de cera

esfumaçado com algodão ou com absorvente feminino, técnica sugerida por Röhnelt, que Haeser desenvolveu. Mas o maior desafio aos planos de hexágonos semelhantes aos padrões de pavimentação da arquitetura foi a aplicação das distorções promovidas pela perspectiva (Fig. 24). *“O Milton uma vez lançou o desafio de curvá-los e passei a perseguir as distorções desses pisos em hexágonos. Eu lançava linhas de chamada mais próximas na base, distanciando-se na outra ponta, dando um efeito curvo (de perspectiva) nesses pisos. Tudo isso instigado pelo desafio proposto pelo Milton”,* diz Haeser.



FIG.24: Paulo Haeser, desenho, 1979

Depois das experimentações com giz de cera, ele passou a usar a tinta acrílica que segundo ele, proporcionava mais domínio, perseguindo ainda os hexágonos e combinando com figura humana, xerox recortado e as figuras reduzidas com pantógrafo.

Dos quatro integrantes do KVHR, os que transformaram a arte em profissão foram Kurtz e Röhnelt. Por vezes, o trabalho dos dois se assemelha bastante, em outros, fica evidente que seus interesses se distanciavam. Fruto de

intenso trabalho produzido no mesmo atelier, tomado de investigação de técnicas e procedimentos, aliados à sintonia pessoal, desenvolveram no KVHR um trabalho que se refletiu na carreira profissional dos dois, principalmente no que se refere à inserção no circuito das artes e nos procedimentos profissionais de divulgação e catalogação das obras e logística. Conforme comenta Röhnelt, muitos dos contatos feitos com pessoas do circuito de arte, artistas, críticos e galeristas se devem ao empenho de Kurtz. Já Röhnelt solucionava questões técnicas e objetivas no que se referiam às exposições: molduras, caixas, montagem, transporte, serviços gráficos, *releases*, listas de preços, arquivos de fotos, divulgação, correspondências com galerias e museus. Segundo Haeser, o Grupo KHVR influenciou na trajetória de Kurtz e também de Röhnelt muito por este exercício de liderança de um grupo, organização, aglutinação, o que trouxe projeção no cenário das artes a partir do KVHR, mas que se consolidou com força em suas carreiras individuais. Esta sintonia se refletiu no trabalho dos dois, investigando procedimentos e soluções, porém, produzindo obras de intenso caráter pessoal.

O erotismo, romântico e velado nas figuras de Milton Kurtz, que muito se interessava pelas figuras da *Art Nouveau*, especialmente Alphonse Mucha e também pelas divas do cinema Marlene Dietrich e Marilyn Monroe, aparece com mais força e impacto em sua obra, pós KVHR, também com forte presença das histórias em quadrinhos. Influenciado também por imagens de forte teor erótico e fetichista como nas imagens de Allen Jones, Kurtz passou a explorar mais acirradamente o tema, conferindo um aspecto novo, que não foi claramente abordado no KVHR: o homoerotismo. Conforme comentário de Haeser,

Se o Milton quisesse fazer uma abordagem mais intensa no aspecto homoerótico no início dos anos 70 certamente teria tido problemas já que não era um assunto falado abertamente. O erotismo que aparece no grupo KVHR não é muito diferente do que aparecia no cinema ou na publicidade e, portanto era facilmente aceito. Já, nos anos 80 houve uma abertura maior para o Milton abordar mais intensamente o homoerótico em sua obra, o que não deixou obviamente de chocar.

Paralelamente ao KVHR, Kurtz e Röhnelt dedicaram-se também ao Espaço N.O., outro importante coletivo de artistas da década de 70 e início de 80. O “Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O.” foi idealizado, mantido e administrado por um grupo de artistas, alguns remanescentes do “Nervo Óptico”, como Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes. Outros eram oriundos do Instituto de Artes da UFRGS, como Ana Torrano, Heloisa

Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso, e um terceiro grupo era constituído por artistas ligados ao teatro, música e arquitetura, como Cris Vigiano, Rogério Nazari, Carlos Wladimisky, Ricardo Argemi, Sergio Sakakibara, Milton Kurtz e Mário Röhnelt.

O Espaço N.O. foi criado com o objetivo de instituir em Porto Alegre um lugar para a veiculação de manifestações artísticas – seja no campo das artes visuais, através da arte-postal, arte-xerox, performances e instalações, em música, teatro, dança e literatura – como promovendo encontros, cursos, intercâmbios e palestras sobre arte contemporânea. A respeito de sua participação no Espaço N.O., Röhnelt comenta:

Um dia, creio que no final de 1979, nos encontramos com a Vera Chaves Barcellos na abertura de uma exposição na Galeria 542, na Rua João Teles, ao lado do prédio onde depois veio instalar-se o Bar Ocidente. A Vera comentou conosco que um grupo de artistas estava se reunindo numa sala da Galeria Chaves, no centro de Porto Alegre, com planos de instituir uma associação de artistas. Milton e eu começamos a participar ativamente destas reuniões que viriam a dar origem ao Espaço N.O. Durante cerca de 2 anos eu e o Milton participamos dos dois grupos até que o KVHR foi extinto, logo após a exposição no Centro Comercial de Porto Alegre (1980)⁹, e em seguida, no mesmo ano, o Espaço N.O. também acabou por dificuldades de administração. Neste momento, início dos anos 80, eu e o Milton estávamos tendo uma boa perspectiva profissional. Expúnhamos e vendíamos com certa regularidade, assim como circulávamos e tínhamos participação ativa no meio artístico.

Diferente das outras experiências com as exposições, aquela que aconteceu na Galeria de Arte do Centro Comercial João Pessoa em maio de 1980 foi a que melhor apresentou o grupo KVHR e sua coesão, bem como a sintonia adquirida através do desenho. Convidados por Tina Presser e Tatata Pimentel, fruto dos eficientes contatos mantidos por Röhnelt e Kurtz, o grupo apresentou aproximadamente seis obras de cada artista. A exposição, bastante divulgada na imprensa de Porto Alegre e muito visitada, foi também a última do grupo. No mesmo mês da exposição encerrava-se também o ciclo de 12 impressos do KVHR que havia iniciado um ano antes.

Sempre em formato A4, os impressos do KVHR por vezes reuniam imagens de obras dos quatro artistas, em outros, como os de número 8, 9, 10 e 11 (Anexo A: Os 12 Impressos), apresentavam um artista em específico, respectivamente Kurtz, Viega, Haeser e Röhnelt. Nos números anteriores, há uma amostragem fiel dos trabalhos de cada um conforme suas

⁹ Fig. 47: convite da referida exposição.

características mais marcantes em relação ao traço, combinados habilmente no “convite”. Neles, se pode contemplar a integração única conquistada pelo grupo ao combinar traços e ideias tão distintas e produzir imagens singulares, por vezes surreais, bem humoradas e de apelo *pop*.

O número 12, o “Ultimo”, é o que melhor combina uma gama de imagens referenciais da cultura *pop* com os trabalhos dos quatro artistas, servindo como um resumo histórico de toda a trajetória do grupo desde as primeiras aulas no curso de arquitetura até a iminente exposição no Centro Comercial João Pessoa. Exercitando o olhar atento, descortina-se no “ultimo”, imagens da arquitetura – não a contemporânea, mas a clássica que tanto seduzia Kurtz, a melancolia, o mistério e o humor, além das figuras etéreas de Viega, os “pavimentos” e hachurados de Haeser, e o tratamento e recorte de imagens fotográficas que se tornaram marca registrada de Röhnelt em sua obra depois da dissolução do grupo.

Importantes como registro da intensa produção do grupo, os 12 impressos constituem-se também em registro histórico do acervo de arte-postal brasileira, já que correram o mundo e foram enviados a museus, galerias, personalidades e artistas, entre eles Paulo Bruscky, - artista pernambucano que detêm o mais completo e importante acervo sobre o assunto no Brasil, e que guarda ainda em seu atelier, alguns dos impressos e correspondências trocadas com o grupo.

A exposição de 1980 teve uma grande repercussão junto à mídia da época e a imprensa local. Porém, ficou marcada como a exposição final. Continuando com os depoimentos dos artistas, Mário Röhnelt escreveu a respeito da dissolução do KVHR:

Estávamos pressionados por demandas pessoais e profissionais. Precisávamos de algum retorno mais objetivo, de recursos, para que valesse a pena continuar. Nos anos em que trabalhamos juntos havíamos investido do próprio bolso para editar os cartazes KVHR e para expor. Não poderia continuar desta maneira. O Júlio era casado e tinha duas filhas e não poderia mais investir. O Paulo, se bem me lembro, colocou a exposição do Centro Comercial como limite. Se não obtivesse retorno ele iria parar. E foi o que aconteceu. Para mim e para o Milton estavam surgindo algumas oportunidades interessantes. Havia certo rumor e expectativa em torno de nossos trabalhos. E, para total surpresa minha, estávamos conseguindo vender nossos desenhos. Após a exposição do Centro Comercial de Porto Alegre o grupo se desfez e também ocorreu um distanciamento pessoal. Cada um seguiu um rumo e eu e o Milton continuamos a produzir e expor regularmente.

Haeser reforça a afirmação de Röhnelt quando aponta sua saída do grupo por pressão da família, principalmente do seu pai, em produzir retorno financeiro. Após a dissolução do grupo, Paulo Haeser dedicou-se ao curso de Ciências Contábeis para poder trabalhar na empresa de seu pai e hoje é funcionário público, não descartando o seu retorno à atividade do desenho, agora com um olhar evidentemente diferente e objetivos menos ambiciosos que na época do KVHR.

Julio Viega vive hoje em Florianópolis, Santa Catarina, onde trabalha como diretor de criação em uma agência de propaganda e, desde a dissolução do KVHR, não se dedicou à arte profissionalmente, embora não tenha jamais abandonado o desenho.

Mário Röhnelt é um artista com intensa presença no sistema das artes em Porto Alegre, participando ativamente de exposições, debates e eventos importantes da capital, além de dedicar-se às artes gráficas e cuidar do acervo de sua obra, a do KVHR e de Milton Kurtz, falecido no ano de 1996. Röhnelt desenvolveu uma obra também única e extremamente peculiar na exploração do espaço bidimensional, promovendo interessantes conflitos entre planos de cor chapados, de cores intensas e imagens de figuras humanas volumétricas, cheias de movimento, erotismo, mistério, humor e paixão.

O grupo KVHR figura como uma importante iniciativa de grupos de artistas da década de 70, que movimentou o mercado da arte local e contribuiu para o acervo cultural da cidade. Destaco os trabalhos de autoria coletiva, a quatro mãos, sua inserção no sistema das artes e a afinidade para o desenho e para a experimentação, compartilhando as mesmas influências. Sua organização administrativa e logística, além do embrião para o desenvolvimento de carreiras tão férteis e criativas como as de Milton Kurtz e Mário Röhnelt, tornam o KVHR uma importante iniciativa na história da arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul digno de registro e merecedor de estudo crítico e reconhecimento.

1.6 - KURTZ, NA DÉCADA DE OITENTA

Conforme análise de Blanca Brites, considera-se três gerações de artistas que atuavam em paralelo naquele momento. Um primeiro grupo era composto por artistas já inseridos no sistema de arte, atuantes e influentes, que fortaleciam o próprio mercado consumidor. Entre eles Vasco Prado, Ado Malagoli, Iberê Camargo, Xico Stockinger, Danúbio Gonçalves e Carlos Tenius. Em um segundo grupo, Blanca Brites coloca artistas que fizeram sua iniciação desde o final da década de setenta, mas que passaram a ter seu espaço de reconhecimento na década de oitenta. Entre os artistas destacados neste grupo, estão Maria

Tomaselli, Alfredo Nicolaiewsky, Fernando Báril, Vera Chaves Barcellos, Irineu Garcia, Carlos Pasquetti, Carlos Wladimirsky, Mário Rohnelt e Milton Kurtz.

Junto a estes dois grupos, passam a atuar os artistas pertencentes cronologicamente à geração de oitenta, que, partindo em busca de novos caminhos, foram os revitalizadores da área artística local, como já haviam sido os dois primeiros grupos em suas respectivas épocas. Destacam-se Lia Menna Barreto, Karin Lambrecht, Mauro Fuke, Elida Tessler, Nico Rocha, Hélio Ferverza, entre outros.

As artes visuais no âmbito gaúcho na década de oitenta, herdou o legado das iniciativas de grupos de artistas, sobretudo do Nervo Óptico, que - conforme exposto anteriormente, ajudou a criar um ambiente artístico arejado pelos debates e pelas experimentações em *performance*, intervenção, fotografia, e os novos meios emergentes, entre eles, a impressão xerográfica.

No âmbito nacional, o maior marco da década de oitenta foi a exposição realizada no Rio de Janeiro *"Como vai você, geração 80?"*, que congregou as novas tendências da produção artística contemporânea com influências internacionais que se refletiram no Brasil com maior ou menor intensidade, em uma época marcada por mudanças importantes na política, que motivou movimentos, campanhas engajadas, que uniram os artistas em torno de ações coletivas, principalmente em torno do movimento em favor das eleições diretas (Artistas Pró-Diretas), pela Constituinte e pela ascensão da esquerda.

Nesta época, Milton Kurtz e Mário Röhnelt iniciaram a consolidação de suas carreiras individuais, impulsionados inicialmente pelo interesse de Tina Presser e Milton Couto, que lhes abriram importantes oportunidades profissionais. Uma destas foi a de expor em São Paulo pela primeira vez no início dos anos 80, em um restaurante chamado Espaço Pirandello. Mais tarde, Tina agenciou outra exposição de Röhnelt, Kurtz e Alfredo Nicolaiewsky, na Galeria Arte Sobre Papel, também em São Paulo. A partir daí, as viagens se tornaram freqüentes para o centro do país. Segundo Mário Röhnelt em entrevista ao site Arte Web Brasil¹⁰, existiu um período nos anos 80 em que Porto Alegre chegou a ser o 3º mercado de arte do Brasil. *"Foi uma coisa bastante intensa e verdadeira, um mercado muito bom tanto para artistas de fora, como para artistas daqui"*. Ele e Kurtz souberam aproveitar durante algum tempo este intercâmbio e se tornaram conhecidos entre pessoas influentes do ambiente cultural do centro do país. *"Viajando bastante, conhecemos o Paulo Herkenhoff, o Fernando Cocchiaralle... e outras pessoas ligadas ao meio. E começamos a ser uma espécie de*

¹⁰ RÖHNELT, Mario (2005), em entrevista a Kerlin Dutra, **artewebbrasil**, trechos citados no texto disponíveis no site <<http://www.artewebbrasil.com.br/atelier/mario/mario.htm>>, acesso mais recente em fevereiro de 2009.

referência em arte contemporânea do Rio Grande do Sul, e éramos constantemente convidados para participar de exposições” e ainda serviram de contato para outros artistas gaúchos no centro do país. No âmbito da linguagem artística, a pluralidade, diversidade e auto-referenciação passaram a ser a tônica dominante da década de oitenta, acompanhando a circulação das informações que eliminou a recepção tardia dos artistas. Acentuava-se, neste período, a simultaneidade dos fatos artísticos, embora também fosse acentuada a individualização nesse campo.

A geração de 80 foi marcada também pelo retorno fervoroso à pintura como reflexo de uma tendência mundial que influenciou marcadamente a obra de Kurtz, provocando uma verdadeira inversão de valores na relação entre as áreas de grafite e as áreas de cor, trazendo mais ênfase para estas últimas. Neste período é possível visualizar claramente a sua obra cedendo mais espaço para os campos de cor até que abandona definitivamente o grafite na fase em que passa a explorar a pintura sobre tecidos industriais.

Em 1983, na galeria com seu nome, Tina Presser promoveu individuais de artistas que marcariam o cenário artístico gaúcho nos anos oitenta, como o trabalho de Alfredo Nicolaiewsky, cuja exposição foi para ele, um momento definidor quando apresentou desenhos em linguagem hiperrealista, unindo provocantes figuras masculinas, imagens religiosas e ícones da cultura de consumo. Röhnelt e Kurtz também fizeram suas individuais de desenhos, valendo-se de uma linguagem figurativa *pop*, mas *“com densidade que acentuava a questão temporal”* (BRITES, 2007, p. 144), sempre trabalhando juntos, no mesmo ateliê e seguindo o mesmo caminho profissional. Conforme diz Röhnelt

as oportunidades profissionais foram as mesmas, tanto para mim, quanto para ele. Nós também conseguimos abrir espaço para muitos artistas daqui. Por exemplo, o Paço das Artes ofereceu para mim e para o Milton uma exposição, entre 1985 e 1987 e era um espaço imenso. Não havia como apenas nós dois ocuparmos o local. Então convidamos um grupo de artistas daqui para expor conosco. Foi o Carlos Wladimirsky, a Regina Ohlweiler, o Alfredo Nicolaiewsky, o Britto Velho, Ana Alegria. Eram onze artistas. Fizemos uma grande exposição de artistas gaúchos em São Paulo. Também levamos uma coletiva de desenhos de artistas gaúchos para uma exposição em Niterói, em um espaço que também foi destinado ao Milton e eu e que dividimos com outros artistas daqui.” (Röhnelt, 2005).

As freqüentes exposições mantiveram a obra de Milton Kurtz no cenário das artes nacional e no Rio Grande do Sul mesmo depois de sua morte prematura em 1996 aos 45 anos

de idade. Suas investigações o levaram a explorar o campo bidimensional desde a fase dos desenhos de corpos masculinos hiperreais, sob forte impacto com fundos coloridos, em outra fase explorando silhuetas de corpos em movimento, e, ainda, outro momento em que cria um referencial bastante original, explorando espaços vazios existentes em tecidos pré-estampados, criando desenhos que instigavam com veemência a sua auto-indagação “dois corpos podem ocupar o mesmo espaço?”.

CAPÍTULO 2

Procedimentos: Precisão e Experimentação

2.1 – INTRODUÇÃO: os documentos de trabalho

Para empreender este estudo da obra de Milton Kurtz, foi necessário um esforço no sentido de reunir um conjunto considerável de obras, que conferisse um sentimento de totalidade, uma visão global. Este esforço somente foi possível graças à exemplar organização na catalogação das obras de Kurtz realizado por Mário Röhnelt, embora este reclamasse com frequência da falta de total “controle” das obras do seu companheiro de trabalho e as dele próprio. A verdade é que esta organização é extremamente difícil e trabalhosa, tanto no aspecto físico quanto na catalogação e manipulação das reproduções digitais das mesmas obras, trabalho a que Röhnelt dedica suas horas vagas há vários anos.

Este trabalho foi intensificado a partir das visitas semanais durante o segundo semestre de 2008, em que foi instigada a possibilidade desta importante visualização global das obras, bem como os documentos de trabalho que faziam parte do processo criativo do artista. Recheado de conversas informais, justificáveis frente à dificuldade de se empreender entrevistas seguindo uma metodologia científica, sobretudo pelo aspecto gradativo em que se estabelece uma relação de certa intimidade com o entrevistado e, aos poucos, começa-se a adentrar em terrenos mais pessoais e a detalhes relativos aos processos de trabalho. Sem estas informações, talvez não fosse possível elucidar certos pormenores da vida e da obra de Kurtz. A cada encontro com Röhnelt, um novo aspecto se elucidava e conduzia ou reorientava a pesquisa, mas também consolidava a disposição inicial em dividir sua obra em fases, como forma de propor mais uma etapa nesta catalogação empreendida pela dupla de artistas.

Esta organização abrangia a manutenção de listas de preços e currículos atualizados periodicamente (ambos para distribuição às galerias), arquivos fotográficos de obras, arquivos de correspondência, arquivos de documentos impressos (jornais, revistas e outros) e assim por diante. Kurtz, em particular, mantinha uma tabela em que registrava toda a sua produção, catalogando as obras por mês, ano, características e dimensões, venda/valor e destino. Em um rápido acesso a estas tabelas, é possível verificar a situação de cada obra por ano e seqüência de produção.

O presente estudo beneficiou-se dessa organização e acesso aos documentos, e também do empenho realizado por Mário Röhnelt a partir de 2003 aproximadamente, em

digitalizar todo o arquivo fotográfico das obras de Milton Kurtz e também completar este arquivo através do trabalho de fotógrafos especializados. Outras tantas obras Röhneit remontou (ou ainda está remontando) digitalmente a partir dos registros fotográficos originais.

Aos poucos, o processo de trabalho de Kurtz foi sendo desvendado, principalmente pela visualização de suas fotografias de referência e coleções de recortes de jornais, das composições esquematizadas em papel vegetal ou manteiga com as marcações numéricas de ampliação, recortes e materiais de transferência como os carbonos coloridos. Neste procedimento, é claro que a observação das obras finalizadas nos mostrou o quanto elas revelam ou mesmo escondem dos pormenores do processo pelo qual passaram até sua conclusão.

Para este estudo dos documentos de trabalho, utilizarei como norteadora a pesquisa de Flávio Gonçalves, tema da palestra do seminário “Arte, Documentos e Seus Percursos”¹¹. Na ocasião do seminário, o texto gentilmente cedido para este estudo, encontrava-se na forma embrionária para um artigo a ser escrito posteriormente sob o mesmo tema, mas ainda assim é valioso para a organização teórica e de um estudo sobre os documentos de Kurtz. Conforme Gonçalves, os documentos de trabalho servem como contraponto entre o artista e sua produção

*enfocando um momento que não é aquele da obra, de sua fatura, mas um momento mais distendido e de limites imprecisos, e que por essa razão se estende de um trabalho a outro delineando uma poética. Fazendo com que esta se desdobre, revelando um complexo de relações possíveis, de conceitos possíveis, de percursos possíveis.*¹²

O percurso percorrido por Kurtz contempla e dialoga constantemente com seus documentos de trabalho e realmente delineia uma poética. A coleção de imagens, reunida ao longo dos anos, teve aplicação imediata ou permaneceu “flutuando” em sua imaginação criativa, à espera do momento oportuno para se manifestar em alguma obra. Observamos as livres relações entre as imagens colecionadas e a poética do artista que ultrapassam o sentido original dessas imagens ou recriam um sentido outro para elas, estabelecendo conexões entre sua coleção e a poética desenvolvida.

¹¹ GONÇALVES, Flávio - Ciclo de palestras e Exposição – Grupo de Pesquisa “DIMENSÕES ARTÍSTICAS E DOCUMENTAIS DA OBRA DE ARTE - I.A. - UFRGS, Nov 2008, com M. Zielinsky, Ana Carvalho, Alexandre Santos, Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Marilice Corona, Nico Rocha, Vinicius Godoy e Flávio Gonçalves.

¹² GONÇALVES, Flávio. Extraído da palestra no referido evento, texto gentilmente cedido pelo autor.

Delinear as diferentes etapas do processo de criação é como dissecar as partes de um corpo com a finalidade de um estudo anatômico. Porém, em se tratando de arte, seria como dissecar as partes de um cérebro à procura dos relâmpagos criativos, os *insights* que direcionam a obra por diferentes caminhos, tentar enxergar as idéias que povoam a mente do artista enquanto ele visualiza as composições que pretende com o material que coleciona as imagens que incorpora em sua memória e as que constituirão futuras apropriações. Uma tarefa possível apenas filosoficamente, afinal, o que seria da psicanálise se a ciência já tivesse dissecado os pormenores da mente através da dissecação do cérebro?

O objetivo é didático. Englobar uma parte significativa da obra de Milton Kurtz, estudar seus documentos de trabalho e verificar os momentos que se mostraram essenciais para as mudanças de percurso, bem como as obras pré e pós-fases que denominam respectivamente as que antecederam as fases mais significativas e as que especulam caminhos possíveis caso sua obra não tivesse sido interrompida.

Como “pré-fases”, denomino os desenhos feitos antes de sua participação no Grupo KVHR, que se caracterizam fundamentalmente pela referência às histórias em quadrinhos e por não utilizarem a fotografia como referência. Sua obra entra em plena gestação durante o KVHR, em que várias características e influências do grupo serão incorporadas à sua personalidade artística. Uma individualidade começa a tomar corpo quando o KVHR se dissolve, e o artista passa a dividir atelier com Mário Röhnel, porém, definindo um percurso estritamente pessoal. Esta é a primeira fase que considero parte de sua obra individual, que se caracteriza pela influência de suas experimentações vividas por ele e seus colegas. Denomino esta primeira fase de “Fase KVHR” que reúne as obras produzidas com afinidade com a obra do grupo e com a busca pela precisão e pelo domínio gráfico, que se torna essencial. A segunda fase, “Grafite & Chapadas”, em que cria o campo de batalha ideal para os conflitos na bidimensionalidade e também para as ambiguidades, é caracterizada pela incorporação definitiva da fotografia como instrumento de trabalho e pela definição dos hachurados que estão presentes desde os desenhos embrionários, mas que agora passam a denominar áreas, campos em cores primárias e chapadas. Na “Fase das Silhuetas”, Kurtz abandona gradativamente o grafite e simplifica a representação do corpo em contornos, trazendo-lhes materialidade gráfica, como um novo campo de cor, explorando as relações conflitantes entre figuras, fundos e intersecções. Por último, a Fase do “Tecido Estampado”, é caracterizada pelo predomínio dos tecidos industriais como suporte, quando o artista descobre e desenvolve uma complexa técnica que incorpora à pintura as imagens pré-estampadas. Esta é a quarta e

última fase e considero a que mais evidencia sua questão pessoal que questiona a impossibilidade de que dois corpos ocupem o mesmo lugar no espaço.

Esta é uma questão importante a considerar e que possivelmente povoava o seu ímpeto criativo: “onde existe um corpo não pode existir outro.” De que forma esta pergunta influenciava em sua obra? Para responder a estas e outras questões, empreendo o estudo em dois momentos, divididos entre os aspectos relativos aos procedimentos presentes nas obras de cada fase, as possibilidades e relações bidimensionais entre figura e fundo e, em um segundo momento, no capítulo 3, os aspectos referentes ao estudo do corpo, os conflitos das dualidades. De que forma duas significações, contextos diferentes podem ocupar o mesmo lugar no espaço, que aspectos poéticos e filosóficos estão presentes?

Este capítulo tem ainda outra tarefa: estabelecer aproximações e desvios de Kurtz ao espírito da Pop Art, relativas à visualidade e ao processo de fatura, analisados por Lucy Lippard. Proponho aqui tratar as possíveis manifestações *pop* em sua obra como um reflexo do movimento que chegou como informação, aliado entre às imagens do ideário típico do movimento, já processadas por outros artistas, e aquelas diretas da fonte, originárias dos sistemas gráficos de comunicação contemporânea para compor sua obra pessoal com um clima *pop*.

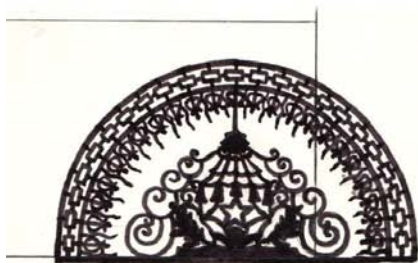
2.1.1 – Fotografia, recortes, livro de referências

Em sua obra, é evidente o momento em que separa o desenho sem referencial, daquele em que a fotografia passa a integrar o processo de trabalho. Este momento antecessor, ao qual denomino de “Pré-fases”, ou os “desenhos embrionários”, é marcado por obras de intensa experimentação e produção em desenho, sob forte influência *art-nouveau*, principalmente de Alphonse Mucha, e foi com essa marcante característica com que contribuiu para a obra do KVHR. Mais que um citacionismo, os desenhos de Kurtz nesta fase embrionária, revelam a sua atração pelas formas elegantes, sensuais e rebuscadas do estilo, que se manifestou também no seu trabalho em arquitetura.

As formas femininas estavam presentes nas fachadas, nos ornamentos arquitetônicos que conferiam a elas um clima característico que o distanciava da proposta de ensino acadêmico, comum ao curso de arquitetura na UFRGS, onde o então estudante se encontrava em formação na década de 1970.

É possível que inicie aí o interesse ou necessidade de Kurtz pela busca de referenciais fotográficos para seus trabalhos acadêmicos, garimpando em Porto Alegre, fachadas com

composições interessantes, semelhantes ao *art-nouveau*, e colhendo informações visuais que



Croqui de Kurtz

Fig. 25: **Grade** -1992
pintura sobre papel, acrílica e
caneta prata 50x70cm



serviram também como referência para o seu trabalho artístico. Uma das obras que manifestou sua pesquisa por elementos arquitetônicos “Grade”, 1992 (Fig. 25), representa um ornamento da porta de entrada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A referência foi depurada através da simplificação de suas formas e linhas, decalcada e ampliada, para depois ser combinada a outra imagem. A obra ainda compartilha outra referência que ajudou a compor “Laurel”, 1990 (Anexo C, Livro de Referências).

Isto revela a importância do aspecto colecional das referências, não apenas segundo os documentos físicos, mas também à memória incorporada à personalidade artística de Kurtz. A reflexão que Walter Benjamin faz sobre a coleção e o colecionador, destacada por Gonçalves em sua palestra, põe em perspectiva três elementos que nos ajudam aqui a elaborar o conceito de documentos de trabalho: a apropriação, a alegoria e o fantasma:

Pode-se partir do fato de que o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais. Esse olhar, porém, não explica a fundo esse comportamento singular. Pois não é esta a base sobre a qual se constrói uma contemplação ‘desinteressada’ no sentido de Kant e de Schopenhauer, de tal modo que o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista. Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal os segura nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago. (Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional.)¹³

¹³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006, p.239-240. Citação utilizada na palestra original de Flávio Gonçalves, I.A. UFRGS, novembro, 2008.

O conjunto de registros catalogados como documentos de trabalho de Milton Kurtz podem ser classificados como: fotografias, produzidas por ele e também por Röhnelt, alternando funções entre fotógrafos ou modelos para as fotos, além das imagens colhidas livremente por Kurtz, registrando cenas de ensaios de teatro, dança ou do seu próprio cotidiano; o Livro de Referências, em que se encontram vários recortes de revistas e jornais – a maioria em preto e branco – indícios de que as imagens serviriam para os desenhos feitos em grafite; os croquis em papel manteiga ou vegetal (guardados em avulso, ou organizados por Röhnelt em pranchas A2 em que reúne os referenciais compositivos de algumas obras). Nestes croquis, Kurtz depura as formas principais do modelo anotando os valores de ampliações e enquadramentos, isolando objetos ou fragmentos de objetos para depois apresentá-los na escala definida por ele como a mais adequada e característica do seu trabalho. Fazem parte dos documentos ainda, os recortes de tecidos garimpados em lojas, decalques e *transfers* de desenhos impressos como é o caso dos “olhos de boneca” utilizados em uma de suas últimas obras. Todos fazem parte do processo de criação de Kurtz, e dão uma ideia dos “fantasmas” que povoavam a mente criativa do artista, revelando qual a temática recorrente em seus trabalhos.

Conforme a palestra de Gonçalves, o termo “fantasma” foi utilizado por Freud para designar a produção imaginária do sujeito a fim de escapar do real. Essa produção imaginária constituiria a noção de realidade do sujeito, onde o seu desejo seria investido. O fantasma é assim considerado como o elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo (Ribettes, 1984 p,185). Viver às voltas com seus fantasmas seria o equivalente a se deixar levar por seus desejos (e fantasias). Existiriam então dois grandes fantasmas: o da origem e o da criação, em que fica evidente a importância dos documentos como percurso, como parte da obra. Segundo Racamier *O fantasma da criação não tem a necessidade de destruição para viver. Ele existe em si mesmo; ele é profundamente ativo no artista. E o artista é aquele ou aquela que não cessa de verificar que ele ou ela é o inventor de um mundo que já existia: eis que se coloca a obra de arte nesse espaço ambíguo que lhe é próprio, entre o inventado e o pré-existente: a ambigüidade dos fantasmas originários se encontra com toda sua força e sua fecundidade no ato de criação.*¹⁴

Outras considerações acerca dos documentos apontam para análises críticas e norteadoras para uma abordagem de estudo, conforme Kofman *“a obra de arte não é a projeção de um fantasma, ao contrário, ela é um substituto que permite que ele se estruture e se*

¹⁴ Paul-C. Racamier, Sur la Fonction du Fantasma dans la création artistique et dans la psychose, in *Art et fantasme*. Edições Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 41. Referência apresentada por Gonçalves em sua palestra.

*liberte.*¹⁵ São imagens carregadas de um imaginário particular presente no olhar do artista, verificáveis através do método analítico. Abro aqui uma pequena análise semiótica dos documentos e suas relações com as obras, conforme abordagem de Gonçalves em sua palestra. Segundo ele,

O documento seria por sua natureza indicial, pois estabeleceria relações através daquilo que ele representa (que ele substitui). Ele fala por outro, ou de outro, donde propomos que ele alegoriza, no processo de trabalho, o olhar do artista, suas importâncias.
(GONÇALVES, 2008)

Gonçalves defende que esse potencial alegórico do documento de trabalho está *longe de ser um conteúdo pré-estabelecido*, do qual o artista se cerca pela sua segurança convencional, e cujo significado é conhecido de antemão. Porém, no caso de Kurtz, as influências da mídia de massa que estão presentes na cultura de seu tempo, são captados e armazenados através destes documentos, cujo potencial alegórico não se constitui totalmente em um mistério. Na verdade, as imagens são captadas pelo seu potencial, ainda que não se esteja clara a forma como se manifestará nas obras, conforme o exemplo da “Grade”.

Carlos Scarinci enriquece a análise semiótica da obra de Kurtz em “O Desenho como Linguagem”¹⁶. Diz ele que por toda parte, por todas as fases do trabalho do artista, analogias seriam simples de encontrar. Todas as figuras, linhas e corpos, são signos e como tais essencialmente arbitrários. Tem duas faces, a do material significante e a do “conteúdo” significado, e, como é natural, tem-se dificuldade em saber por que, em cada caso, assim se ajuntaram. Participam, contudo de uma linguagem, de um sistema social de trocas mais do que simplesmente comunicativo. E é como valor diferencial como contraste, que *os signos se distinguem dos outros signos no conjunto se movente das regras e dos repertórios de significados disponíveis que fazem a linguagem ser o que é*. Assim, significantes e significados aderem uns aos outros neste percurso contínuo de trocas ou transformações que, afetando ambos os lados do signo, afetam com ambigüidades, com obscuridades quase impenetráveis, *os próprios discursos (verbais, gestuais, visuais, etc.) dentro dos quais, como tais, os signos aparecem*. Assim, ambigüidades, símbolos, conflitos, confundem-se em jogos que constantemente dialogam com as informações do observador.

¹⁵ KOFMAN, Sarah - A infância da Arte: uma interpretação da estética freudiana. Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996.

¹⁶ SCARINCI, Carlos – “O Desenho como Linguagem”, inédito 1988, *excerpt in catálogo Sala de Exposições Geiger*, Santa Maria – RS, 1989. – texto gentilmente cedido por Mário Röhnel.

Seguindo um roteiro inspirado por Gonçalves, deparamo-nos com uma característica essencial da função indicial, retornando aos documentos de trabalho, que diz respeito à relação contextual que eles estabelecem; a posição que definem em relação ao aqui e agora da obra. Eles precisam ser lidos, compreendidos a partir do que denotam imediatamente, o que uma descrição pode revelar. O contexto de Kurtz é a busca referencial, os modelos que revelam principalmente o corpo, sua fisiologia, seus instantes em movimento, expressão, sensualidade, a busca por formas atraentes, músculos, rostos, emoções, texturas, enfim, as possibilidades compositivas do corpo humano. Em outro sentido estão os desdobramentos desses documentos, num contexto mais amplo no qual se insere a poética de Kurtz. As figuras selecionadas por ele revelam nas obras, as possibilidades de estabelecer conexões com outros corpos, os enquadramentos, momentos de tensão que revelam o desejo, o sexo, a paixão, a ironia, as relações entre corpos masculinos e femininos, as relações entre o mesmo gênero, o jogo complexo de dualidades que permeia o campo da poética e da visualidade. Kurtz não coleciona apenas corpos humanos, mas também animais, insetos, elementos arquitetônicos e vegetações. Porém, é ao corpo que Kurtz dirige o olhar, em suas constituições perfeitas, atraentes, em movimentos complexos, dançando ou praticando esportes (futebol e natação, principalmente), imagens também comuns à publicidade, que as utiliza como criadoras de desejo. Não apenas rostos, mas personalidades conhecidas do cinema, do teatro, da televisão, presentes na mídia, expressivos, atraentes e eroticamente impregnados. Este conjunto compõe a memória visual incorporada à sua mente criativa. Conforme Gonçalves, o caráter fragmentário dos documentos de trabalho proporcionaria o desenvolvimento da escrita *que busca construir (como uma estruturação do fantasma)*, o processo de criação das obras. Como elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo a função do “fantasma” é potencialmente relacional. Ele constituiria, *por extensão lógica (e por envolver-se e encobrir-se na periferia do olhar)*, o contexto em que o desejo se inscreve. O que se quer com a escrita através desses “documentos fantasmas” não é a descrição do desejo, de seu significado, mas do seu percurso.

Neste sentido, a “memória”, revela o desejo do artista que se manifesta na forma de um “fantasma”. *“A evocação da figura do fantasma (e a conseqüente aparição da psicanálise como referencial) se deve à relação que se estabelece entre os documentos de trabalho e o desejo. Dizemos que eles são a expressão de um desejo. Achados ou garimpados eles seriam investidos deste.” (GONÇALVES, idem)*

Na obra de Kurtz, o “fantasma” é o corpo em suas emoções e desejos em ambigüidades, dúvidas, as dúvidas que assombam e se mostram desde os primeiros desenhos e se revelam explícitas em sua fase mais fértil. Desejos sensuais, relações afetivas, as dualidades que povoam seu íntimo, norteiam a busca por referenciais que revelam o corpo como recorrência e tema principal, e que, por causa disso, merecerá especial capítulo neste estudo, a fim de liberar alguns destes “fantasmas” e lançar a uma análise possível, dentre as múltiplas possíveis.

Palavras como “dualidade” e “ambigüidade” estão sempre presentes na construção de um discurso sobre a obra de Kurtz, conforme verificaremos no Capítulo 3 desta dissertação, o que, em certo sentido, também é parte da poética que caracteriza um artista “pop ortodoxo”,¹⁷ que revela o sentimento de constante ressignificação das referências populares, criando imagens que caracterizam o movimento. Historicamente há similares em Duchamp, que apropria-se de objetos de uso cotidiano e os apresenta como arte. Neste sentido, é bom recapitular: Jasper Johns englobou três das mais importantes correntes da arte abstrata: a superfície abstrato-expressionista, a composição simplificada da arte não relacionada ou emblemática e a *assemblage* pós-surrealista. Duchamp transformou um *ready-made*¹⁸ em arte. Johns foi mais além, transformando o objeto em pintura, desafiando toda a tradição da colagem, cuja principal técnica consistia em apor numa superfície a imagem integral ou não alusiva ou significativa de um objeto. Ele invadia pela primeira vez o domínio da “pintura pura”. Até então, as *assemblagens* de todas as espécies, na sua imperfeita síntese de motivo e tratamento, tinham atuado “na lacuna” entre arte e vida. Johns neutralizou esta lacuna (Lippard, 1970 p.75). Segundo a autora, *uma vez que se entendeu que a pergunta ‘é uma bandeira ou uma pintura?’ não tinha resposta – e não era importante – estava completamente aberto o caminho para a pop.*

A coleção e a memória destes objetos é prática presente nos procedimentos de todos os artistas *pop* ortodoxos relacionados por Lippard. A memória estaria intimamente ligada ao ato de colecionar, pois uma coleção em geral pretende preservar nos objetos um pouco de história, seja ela pessoal ou não, e esta memória, esta relação com o objeto original é primordial na *pop*. *Apropriações, em um sentido etimológico, possuem o sentido de trazer algo*

¹⁷ LIPPARD, Cap 2, p. 75 – *Nas palavras da autora “existem tantas idéias erradas acerca do que é ou não é a Arte Pop que, para o objetivo da discussão, devo dizer que reconheço apenas cinco artistas pop ortodoxos em Nova Iorque e alguns na costa ocidental e na Inglaterra. Empregam todos mais ou menos as técnicas e cores comerciais para transmitir as suas imagens de representação inequivocamente popular, mas o que fazem estilisticamente com estas características não é necessariamente similar. Os cinco de Nova Iorque, na ordem de adesão a estes princípios são: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist e Claes Oldenburg.”*

¹⁸ Idem, p.78. Alio à idéia do *Ready Made*, o *Object Trouvé*, o “objeto achado”, que ajuda a ampliar a idéia de Duchamp.

para si, para tornar seu, de forma própria, gerando com isso um novo signo, diz Zielinsky em artigo tema do mesmo seminário, corroborando com esta relação com a *pop* e seus referenciais fotográficos: *Trata-se de uma relação ativa e concreta com os elementos-matrizes da apropriação. Em um sentido mais contemporâneo, no campo da arte a apropriação é vinculada, em um primeiro instante à fotografia, descontextualizando as imagens de seu ambiente de origem, modalidade artística oriunda aproximadamente dos anos 70.*¹⁹

Quando observamos o trabalho de Roy Lichtenstein, por exemplo, como uma coleção de imagens e figuras da mídia e referenciais da arte moderna, vemos o que é paradoxal numa coleção tradicional: é possível preservar a imagem, mas não um significado particular. Conforme Lippard, Lichtenstein e mesmo Warhol não “inventavam” sequer as suas imagens, e dizia-se que muitas vezes eles se limitavam a escolhê-las. Em alguns casos, pessoas ligadas ao estúdio de Warhol é quem sugeriam as imagens a serem usadas nas pinturas e gravuras.

As imagens de histórias em quadrinhos de Lichtenstein eram ampliadas e reajustadas de forma a preservar suas características originais e ainda reforçar o aspecto de origem: a impressão industrial, através das cores primárias e a escala de *Benday*, com forte caráter de impessoalidade. À medida que se distancia sua relação de uso ou função (contexto), muda ou se perde esse significado particular da imagem. Esta é uma atitude que resume boa parte do espírito *pop*. Da mesma forma, ao ampliar, recortar e recombina as figuras presentes em seu Livro de Referência, ou nas suas fotografias, Kurtz altera o significado da imagem, revelando “fantasmas”, e cobrindo os vestígios do processo da fatura manual, retirando qualquer traço expressionista ou gestual, em um resultado que lembra a impressão de gráfica. Neste pequeno exemplo, é possível colher algumas aproximações palpáveis de Kurtz com a *pop*, apenas refletindo sobre o percurso entre os documentos de trabalho e a obra final. Podemos resumir em duas palavras: ressignificação e impessoalidade.

Há ainda a ser analisado o procedimento técnico de trabalho da *pop* que é compartilhado por Kurtz. Este processo de “fatura pop” não recebe muita atenção de Lippard. A autora que serve como base teórica para este estudo, oferece poucas descrições sobre os procedimentos dos seus artistas ícones, além do que já é conhecido. A falta de descrições exatas sobre os procedimentos talvez se deva ao fato de que o processo técnico em si não pareça importante para caracterizar a *pop*, mas sim a origem das referências e o resultado final. A relação entre os documentos referenciais e a obra, em que a atitude de recombina as figuras apropriadas da mídia e apresentá-los em uma forma que lembra as *assemblages* e

¹⁹ ZIELINSKY, Monica. Embora a autora tenha exposto estas idéias no referido ciclo de palestras, a citação foi extraída do site de Eduardo Vieira da Cunha, “**Dos Arquivos às Colagens e às Apropriações**”, acessado em 26 de janeiro de 2009.

compondo novas significações e ainda reforçando a origem (exemplo de Lichtenstein com os pontos de *Benday* e as cores primárias), é o que mais remete ao espírito *pop*, em detrimento a materiais, técnicas, etc. A técnica do *silk-screen*, por exemplo, é importante para agilizar o processo e reforçar o caráter industrial. Neste aspecto, Kurtz distancia-se e muito dos artistas *pop* ortodoxos ao praticamente não utilizar recurso mecânico para reproduzir suas obras, a não ser a cópia xerográfica em alguns casos, incorporada no processo de trabalho. Sua maior paixão é o desenho, o processo manual e o desenvolvimento da precisão e o caráter impecável presente nas obras durante todo o processo, desde as imagens colecionadas, as apropriações, até a obra final e ainda depois, no processo de armazenamento e catalogação. Em nenhum momento em todo o processo, Kurtz se utiliza de ajudantes, por exemplo, o que é muito comum na linha de produção de Warhol, Lichtenstein, Oldenberg e Wesselmann, entre outros. Reforça-se ainda, o fato de se observarmos de perto os originais de muitas das obras destes artistas, além dos ingleses Hamilton, Jones e Paolozzi, os vestígios do processo, os rascunhos à lápis, e as anotações técnicas estão visíveis, sem a preocupação de escondê-los. Não é o objetivo. Faz parte do processo que visa lembrar o contexto de nova figuração, o novo caminho inaugurado que, apesar de não ser carregado de expressão como a *action painting*, é sim produzido por artistas através dos processos tradicionais, por pinceladas manuais, às vezes imprecisas, erros e borrados que hoje são bastante característicos das reproduções e imitações das pinturas *pop* e também do grafite de rua, apresentado como movimento artístico.

Estes “erros” comuns no processo eram abominados pelos artistas que compartilhavam o mesmo atelier e os mesmos ideais compositivos: Milton Kurtz e Mário Röhnelt. Os dois eram extremamente minuciosos na limpeza e no acabamento de suas obras. O mesmo critério de qualidade valendo para o artista Alfredo Nicolaiewsky, companheiro de geração. Ainda assim, estes são aspectos das obras originais dos artistas *pop* e, a julgar pela dificuldade de se conhecer estas obras – e a grande maioria das obras em toda a história da arte, o fato é que estes referenciais *pop* surgiram no nosso meio, apenas como reproduções impressas em revistas, eventualmente as de arte, e livros de arte, o que abre uma janela paradoxal entre Kurtz e a *pop*: o que distancia Milton Kurtz da Pop Art é também o que o aproxima dela.

Outra característica do desenho de Kurtz que aparece em vários movimentos da história da arte e que foi amplamente estudada por David Hockney em seu já clássico

“Conhecimento Secreto”²⁰ é a presença de referenciais “fotográficos” para a precisa reprodução da realidade. Historicamente o realismo “fotográfico” das pinturas flamenga e renascentista foi atribuído à invenção da perspectiva e da tinta a óleo. Esses recursos criaram condições para a representação fiel de profundidades, brilhos, sombras e volumes e na modulação de tonalidade das cores. Porém, na tese de Hockney é apresentada a influência de outra ferramenta: a lente-espelho, a câmara-clara e a câmara-escura, instrumentos de visualização extremamente difíceis de utilizar – conforme comprovou Hockney, mas que auxiliariam os artistas a realizar uma reprodução precisa do mundo real. Para Hockney, o uso das lentes deixa marcas inconfundíveis: distorções, sombras bem definidas por uma forte fonte de luz, gestos fugazes congelados fotograficamente e profundidade de campo limitada. Segundo ele, alguns artistas se valiam dessas imagens projetadas diretamente sobre papel ou tela para produzir desenhos e pinturas, procedimento que gradativamente seria disseminado entre os artistas da época. Como conclusão de suas pesquisas, Hockney considera ter demonstrado em seu livro que, no passado, alguns artistas usaram instrumentos ópticos e outros não, embora diga ele, quase todos pareçam ter sido influenciados pelas tonalidades, sombreados e cores encontrados na projeção óptica. Entre os artistas que não se valeram de maneira direta da óptica estariam Brueghel, Bosch e Grünewald, mas terão visto pinturas e desenhos feitos com ela e, como aprendizes, copiaram obras com efeitos ópticos. E assim a influência da óptica na pintura estendeu-se a quase todos os artistas a partir do começo do século XV. Independente da polêmica levantada pela tese, ela aponta uma mudança de paradigma na construção do olhar do artista que veio culminar na fotografia como modelo, como alternativa em relação aos modelos vivos.

A fotografia também é tema do Capítulo 3, nos aspectos relativos ao corpo na arte, mas serve aqui como importante momento de mudança no percurso, realizado por Kurtz, que será exemplificado visualmente através de algumas obras. A fotografia é a chave que abriu um portal por onde Kurtz ultrapassa os limites anteriores de seu trabalho. Nisto, a sua importância como documentos de coleção de imagens e apropriações diversas é fundamental, e as implicações teóricas estabelecem conexões importantes com a poética do artista.

Milton Kurtz incorpora a fotografia no processo a partir da fase em que denomino “Grafite e Chapadas” e não abandona mais. Mas é possível que, durante o período de

²⁰ HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 296 p. : il.

atividades do KVHR, ele tenha verificado intimamente o processo de trabalho dos colegas Julio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt e concluído a favor de referências precisas para apropriações e colagens. Nas fotografias referenciais de Kurtz, a procura por instantes de movimento, os flagrantes de situações tomam corpo nas obras e revelam outras situações, somente possíveis através do olhar do artista. Vincula-se insistentemente às relações humanas que na sua origem são conflitantes e o artista propõe transformações, conferindo carga erótica, ironia e paixão, desvinculando-as do seu contexto original. Uma poética surge no entrecruzamento de duas diferentes linguagens artísticas: fotografia e desenho. Particularidades da fotografia, tais como a luz e sombra, o registro dos mínimos detalhes, a busca do instante, as ausências percebidas, são elementos materializados no espaço do papel, como imagens intermediárias que se revelam e se reforçam pelos hachurados e as chapadas de cor. O grafite reforça as particularidades da fotografia, a origem, a imagem pronta. O artista desvenda o que permanecia oculto nos arquivos e nos registros fotográficos, atribuindo-lhes agora um sentido. A recorrência das imagens de corpos masculinos e femininos, carregados de erotismo velado, ganham sentido explícito nas obras, através de ressignificações em um diferente sistema de signos. A impessoalidade do gesto e também das figuras, reforça a atitude *pop*, como o campo de atividade da postura artística adotada por Kurtz.

2.2 – HERANÇAS DO KVHR

Verificamos na obra de Kurtz um momento que precede a sua maturidade artística e caracteriza-se por desenhos a grafite em que revela seus referenciais em figuras *art-nouveau* e do cinema, principalmente dos anos 40 e 50. São algumas memórias de observação feitas visivelmente sem modelos, mas que utilizará mais adiante em sua obra. Destaco a série de desenhos produzidos entre 1972 e 1976 nas técnicas grafite, nanquim e em lápis de cor. Todos têm um caráter de estudo, uma busca por uma identidade. As mulheres retratadas deixam transparecer um ar misterioso, nostálgico, mas estão deformadas por uma visão um tanto “imprecisa”, mais fiéis ao traço característico do artista do que ao realismo. São claramente imagens sem referência visual específica, sem modelos clássicos e sem referencial fotográfico.

Nesta fase, destaco uma das obras que pode ser um indício do percurso futuro percorrido. O desenho “História em Quadrinhos”, de 1973 (Fig. 26), apresenta muitas das características futuras do artista Milton Kurtz. Nela estão a quebra dos próprios referenciais das histórias em quadrinhos, tratando os “quadros” como objetos compositivos.

Há o pontilhismo do bico-de-pena, uma espécie de *Benday* convivendo com algumas formas de hachurados: listras, linhas, quadriculados, curvas e chapados, todos mesclados com as figuras humanas que lembram ao mesmo tempo figuras do cinema, dos quadrinhos de ficção científica e bailarinas futuristas. Não passa despercebido que algumas dessas personagens lembram o corpo de baile da abertura do programa “Fantástico” da Rede Globo de Televisão, ícone dos anos 70 cuja direção de arte perseguia sempre este clima futurístico, tentando antecipar tendências e reforçar a sua sintonia com o contemporâneo²¹. O movimento e a dança, e também o erotismo, estão presentes. Este desenho traz também uma sinalização de Kurtz como integrante do KVHR e a troca de informações e influências com os integrantes do grupo. Neles está presente algo que lembra as figuras de Paulo Haeser e as de Julio Viega descritas no capítulo anterior.

Em outro desenho “Dois Personagens Escada” de 1974 (Fig. 27), há uma redução da história em quadrinhos em apenas um quadro, o congelamento de uma situação de conflito, uma tensão estabelecida entre as duas figuras, uma masculina e outra feminina, que se mesclam. Seria um indício das dualidades e ambigüidades tão características em sua obra, uma tentativa de colocar dois elementos no mesmo lugar do espaço, em convivência entre o subjetivo e o formal?



FIG. 26: Hist. Quadrinhos - des nanquim 25,3x18,1cm, 1973c

²¹ As referências à abertura do programa nos anos 70 estão presentes nos desenhos embrionários e retornam à obra de Kurtz nos anos 80, quando Hans Donner assume o design da Globo, produzindo novas referências visuais que se tornaram ícones da década. Na fase em que a pintura ganha força na obra de Kurtz, aparecem estas referências presentes em figurinos, cabelos e cenários característicos dos anos 80, incorporados e amplamente difundidos nas aberturas do Fantástico. Pode-se considerar o programa de televisão como outro importante elemento da mídia de massa assimilado por Kurtz, além dos quadrinhos, dos jornais e das revistas de época.



FIG. 27: 2 personagens escada - des graf 25,4x18,4cm, 1974

Destaco ainda outro desenho de 1975 "Personagens" (Fig. 28), com estudos do corpo que sinalizam mais aspectos que serão analisados mais enfaticamente no Capítulo 3: além dos corpos que se mesclam em uma mesma figura, estão presentes, transformados em fetiches, os sapatos de salto. Assim como estes, também luvas, óculos, batons, recebem destaque ao longo de sua obra, através da cor em meio ao grafite em um jogo com as chapadas em cores primárias que contrastam com os corpos sem cor, característicos da fase dos conflitos na bidimensionalidade.

Outra atitude sinalizada é a presença de uma figura masculina que veste um sapato de salto e esconde o próprio rosto com o braço, algo que não ocorre com as outras figuras femininas ao lado, também vestidas apenas de sapatos e tecidos esvoaçantes. Na referida fase em que o artista produz um grande número de obras, este será outro aspecto presente: a representação fiel dos rostos femininos, e a dissimulação dos rostos masculinos.

A obra do Grupo KVHR deixou grandes contribuições ao artista Milton Kurtz, como uma experiência singular e uma definição do rumo profissional que iria escolher ao término do curso de arquitetura. Com exceção de Viega, todos os integrantes foram estudantes de arquitetura e desta formação herdaram características sólidas. No caso de Kurtz, ao se definir como um artista autodidata, fica claro que esta bagagem acadêmica terá importante peso na sua trajetória artística.

A arte de projetar em arquitetura segue uma metodologia de trabalho que visa contemplar todos os condicionantes de um projeto. Ao projetarmos um ambiente, por exemplo, é primordial o estudo dos fatores técnicos, construtivos e climáticos, do conforto térmico e acústico, das necessidades funcionais e os desejos do cliente, a verba disponível, os elementos a serem adquiridos e incorporados ao espaço, combinados com soluções estéticas que visam, além de cumprir com todos estes condicionantes, resultar em um ambiente agradável em todos os sentidos e adequado funcionalmente.

Neste resumo de condicionantes, a composição do espaço é rígida. Cada elemento a ser incorporado deve ser rigorosamente medido, analisado e combinado com os outros elementos. Qualquer inadequação é posta de lado em função de outros elementos que atendam ao que é buscado no projeto, conforme testes, visualizações, croquis e maquetes de estudo. O cliente terá uma visualização clara do produto final a ser construído. Este processo tem muita semelhança com a apropriação dos elementos mais adequados à composição artística. Claro que, uma cadeira em uma loja, não terá novas significações no espaço final, mas certamente receberá o contexto para o qual foi criada, que é completamente diferente do mostruário em uma loja, por exemplo. Esta exposição visa destacar um elemento importante: nada é deixado ao acaso em um projeto arquitetônico ou em design de interiores, seja qual for o “desígnio”.



FIG. 28: Personagens - desenho grafite, 32,6x23cm, 1975

Outro fator importante tem a ver com o ato de projetar²². Hoje o processo é auxiliado e simplificado enormemente com o auxílio de programas de computador que simulam com precisão fotográfica um projeto, que pode ainda, ser alterado “em tempo real” enquanto é visualizado. Porém, ao final da década de 70, a realidade era outra: o processo de projeção exigia dos arquitetos uma expressão gráfica muito maior que a da atualidade, pelo menos no que se refere à expressão direta no papel, em que não se pode contar com o computador ou com impressoras para a empreitada. O espaço a ser projetado era transferido ao papel e ali ocorriam as deliberações, medições, transcrições de escalas, construções de perspectivas com o uso da geometria e da matemática em croquis que serviam com o mesmo propósito: deliberar, estudar, alterar e apresentar o trabalho final, cuja expressão gráfica era fator decisivo, tanto para uma boa nota – no caso dos estudantes, quanto para a conquista de um trabalho profissional comissionado. Este é o segundo elemento importante: o acabamento durante todo o percurso até o final.

Faziam parte deste processo, o desenho a lápis, o desenho técnico à nanquim, com o auxílio de normógrafos, e técnicas de colorização como o giz pastel, aquarela ou o lápis aquarelado, canetas hidrográficas, aerógrafo, e também colagens ou pintura em tinta acrílica em áreas chapadas ou em degradês. Neste processo, o papel manteiga era instrumento de trabalho tão importante quanto o lápis ou a caneta. A transparência do manteiga e do vegetal eram primordiais nas composições de plantas baixas, fachadas, cortes e perspectivas, auxiliando no enquadramento e na transposição dos elementos de um desenho ou referência para outro desenho. Além disto, o desenho técnico das plantas necessitava ainda mais de acabamento impecável, pois deveria também servir para apresentações legais dos projetos com a finalidade de aprovação junto aos órgãos de fiscalização, bem como suas reproduções serviriam para o uso prático na obra, durante a execução. O acabamento final impecável não era apenas estético, mas uma necessidade técnica.

Esta qualidade também era necessidade básica do desenho publicitário da época, que também não dispunha, das ferramentas que dispomos hoje. Até a disseminação da informática e das ferramentas gráficas, o desenho publicitário era basicamente feito do mesmo jeito e com as mesmas técnicas expostas para o desenho arquitetônico. Um anúncio ou um cartaz publicitário, por exemplo, era finalizado em papel Canson ou colado em papel cartão, e recebia uma lâmina de papel manteiga (overlay) para que o original fosse

²² Considera-se, neste trabalho, a projeção (arte de projetar) como sendo *"uma das principais características da tecnologia, das diversas engenharias especializadas como também da arquitetura e do desenho industrial. É associada aos processos de criação de objetos artificiais, materiais ou não"* (THIOLLENT, 1994)

resguardado até a aprovação do cliente e a finalização para os procedimentos de impressão. Esta finalização tinha muito pouco ou quase nada de diferente entre o original e o impresso final. Permitiam-se poucos ajustes, mascarados com rasuras com tinta branca nas áreas do papel, ou preta nas que receberiam tinta. As rasuras se perdiam durante o processo, mas também atrasavam o fluxo e às vezes “escapavam” e eram percebidas no trabalho final. Neste caso, o desenhista publicitário deveria ser um exímio arte-finalista, aquele capaz de entregar a arte-final em condições técnicas perfeitas. O processo era auxiliado por réguas, letras e desenhos adesivos (Letraset), colagens, sendo a precisão manual imprescindível.

Então, estas qualidades podem ser resumidas em apenas uma: precisão. Ela exigia também uma idéia clara do produto final, algo que era experimentado exaustivamente através de croquis, rascunhos, rabiscos ou desenhos mais elaborados, que consumiam horas de trabalho, interferindo na cronologia dos projetos.

Este universo era próprio do Grupo KVHR. A arquitetura, o desenho publicitário e o *design* gráfico foram e continuaram sendo realidade para os seus integrantes, com exceção de Haeser, que abandonou as artes depois que o grupo se dissolveu. Viega e Röhnehl consolidaram-se profissionalmente, o primeiro como publicitário e o segundo como designer gráfico, e percorreram todo o processo que incorporou o computador como a ferramenta essencial na produção gráfica contemporânea.

Milton Kurtz não apenas optou pelo desenvolvimento de suas habilidades técnicas e manuais para o desenho, ele a desenvolveu em virtude de sua escolha profissional. Apesar de ter trabalhado pouco com arquitetura, sua formação estava consolidada e enraizada, e grande parte das habilidades do arquiteto foram incorporadas ao artista. A habilidade manual não era novidade na época, era essencial e bastante comum em outros meios, em outros ambientes diferentes do artístico. Neste ponto, concordo com Cocchiaralle: *Kurtz singulariza-se enquanto artista a partir do imaginário, nunca pelo virtuosismo quase impessoal de uma técnica que dominava como poucos.*²³ Ele reforça este sentido de impessoalidade sinalizando como um impulso da contemporaneidade vivida por Kurtz: *Paradoxalmente a fatura era o ponto em que dissolvia sua identidade artesanal para buscar, na combinação de imagens da mídia impressa, a modulação de um sujeito alternativo àquele dilacerado pela crise da modernidade.* Neste sentido, Cochiaralle denomina como “duas negações do sujeito” reforçando a impessoalidade do sujeito artista e do sujeito objeto retratado. Uma atitude *pop* por excelência.

²³ COCCIARALLE, Fernando – Milton Kurtz, **catálogo e exposição**, Edel Trade Center, 1998

Um elemento visual de extrema importância na obra de Kurtz é o que denomino de “hachura”, os campos de quadriculados e padrões que vieram dos seus primeiros desenhos e “historias em quadrinhos” e tomaram corpo no KVHR, talvez instigado por Paulo Haeser e pela obra que este estava produzindo. Segundo o dicionário Michaelis, hachuras são

traços paralelos ou cruzados que se empregam nos desenhos, pinturas ou gravuras para marcar as sombras e meias-tintas. / Cada um dos traços convencionais empregados na cartografia para representar os acidentes e o declive dos terrenos. (As hachuras são tanto menores e mais unidas quanto maior é o declive do terreno.)

sf (fr. hachure) Bel-art Cada um dos traços equidistantes, paralelos, que, em desenho e gravura, representam o sombreado e as meias-tintas, o relevo em cartas topográficas etc.

Justifico a preferência por este termo pelos diferentes momentos que ele se apresenta na obra de Kurtz mencionados anteriormente: linhas, quadriculados, pontilhados e também as cores chapadas, são formas de representar “relevos, acidentes e declives” criados no espaço pictórico que terão o mesmo valor compositivo e também teórico. O quadriculado, conforme é usado por Maria Lucia Kern²⁴ em sua descrição desta fase Pós-KVHR, atende apenas a um conjunto de obras, enquanto que o termo hachura, a meu ver, é mais abrangente. Neste sentido, os hachurados – este conjunto de convenções utilizadas por Kurtz representam tensões e estas os conflitos bidimensionais e físicos e foram evoluindo ao longo das obras. Os mesmo “acidentes” que provocaram tensões semelhantes foram representados por convenções diferentes, do quadriculado ao chapado.

No KVHR, Kurtz teve a oportunidade de testar estes hachurados por suas próprias mãos e também pelas do seu companheiro Haeser. Fruto talvez da mesma veia arquitetônica que convencionava elementos em uma planta, Haeser testou seus hexágonos em analogia aos pavimentos, lajotas, que são colocadas em contraste com as figuras humanas. Kurtz instiga o colega a curvá-los como em uma superfície maleável, um tecido, uma chapa em curva, que deforma a rede juntamente com a perspectiva provocando um efeito ótico semelhante ao alcançado na *Op Art*. Este efeito é facilmente obtido hoje através dos programas gráficos, porém, manualmente, requer um conjunto de cálculos e construções geométricas que obviamente dificultavam o processo. Mesmo assim, Haeser aceitou o desafio, traçando linhas segundo um ponto de fuga arbitrário e construiu áreas no papel com efeitos óticos intensos, quase vertiginosos, em combinação com as figuras humanas.

²⁴ Retirado do livro **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul** (1977-1985) a ser trabalhado no Capítulo 3 desta dissertação.

Diferente do sugerido ao colega, Kurtz usou os hachurados de forma a reforçar a bidimensionalidade, trazendo áreas quadriculadas ou em linhas pretas feitas em nanquim. A aproximação com os pontos da escala *Benday* de Lichtenstein ajuda a argumentar quanto às ligações de Kurtz com a Pop Art. Ao usar referências da técnica de impressão, como os pontos de *Benday*, o conceito do uso de referência impressa permanece intacto nas pinturas de histórias em quadrinhos de Lichtenstein. Segundo Hendrickson²⁵, *os críticos e artistas comerciais que reprovaram Lichtenstein por não se distanciar suficientemente da sua fonte, obviamente não compreenderam que não só o conteúdo da pintura, mas também o conteúdo do estilo era importante.*

Dado que os pontos de *Benday* têm um papel importante na obra de Lichtenstein, é interessante passar um breve olhar pela sua história, embora o artista, provavelmente nunca o tenha feito, muito menos Kurtz. O americano Benjamin Day (1838-1916) foi não apenas artista, mas um inventor. O pai tinha sido o fundador do jornal de Nova York, *Sun*, o que poderá ter contribuído para a escolha da sua carreira. Embora Day tenha estudado arte em Paris, regressou a Nova York com 25 anos para fazer ilustrações para a *Harper's* e para outras publicações. Nessa época, as ilustrações eram feitas sobre madeira em aquarela e lápis, para a gravação manual. Em finais dos anos 1870, o “processo” de gravação passou a ser usado para a reprodução dos desenhos a tinta. Ben Day foi um dos primeiros ilustradores comerciais a ter sucesso com a sua utilização e o seu estúdio tornou-se famoso. Por volta de 1878, inventou um método de coloração dos desenhos que, a partir daí, passou a ser conhecido em todo mundo como o “Meio de sombrear rápido de Ben Day”. Em 1926, em ocasião da morte de Day, a revista *Scientific American*, descreveu este método de adaptação de uma imagem desenhada para o processo de impressão industrial:

*O princípio desta invenção é a utilização de um filme transparente de gelatina montado numa moldura, o qual é polido de um dos lados, enquanto o outro tem linhas, pontos ou texturas em relevo. No lado do filme que tem o relevo é aplicada tinta com um rolo de gelatina de tipógrafo, sendo o filme suportado por uma almofada inventada para este fim. O filme, desta forma coberto de tinta, é colocado (com o lado da tinta para baixo) sobre o contorno do desenho feito no metal, pedra ou cartão, vendo-se o desenho através do filme transparente. A pressão exercida na parte detrás do filme por um estilete ou rolo de borracha, transfere o padrão com tinta do filme para o desenho.*²⁶

²⁵ HENDRICKSON, Janis – **Roy Lichtenstein**, p. 42

²⁶ HENDRICKSON, idem, p.42

No princípio, o que o inventor pretendia com tudo isso era a aplicação de tintas uniformes, mas ele percebeu que, era possível obter efeitos semelhantes ao da madeira através de cor em linhas ou texturas. Para este estudo, o que interessa nesta longa exposição são “as gradações da cor em linhas e texturas”. O que Ben Day fez parece brilhante: as diferentes partes de uma imagem eram concebidas como secções de contorno que podiam ser preenchidas com pequenas formas regulares. Segundo Hendrickson, esta separação entre um objeto e o arranjo da superfície parecia requerer um grande potencial de abstração, pois, na mesma imagem havia dois níveis de percepção. Lichtenstein compartilha com o pontilhismo de Seurat o mesmo tratamento abstrato dado aos temas figurativos. Como Lichtenstein disse em 1966, *quando estou ocupado com uma pintura, penso nela como abstração. De qualquer forma, em metade do tempo, o quadro está ao contrário quando eu trabalho*²⁷. Lichtenstein se referia ao processo de Ben Day, no entanto, ele conseguiu sua realização de uma forma completamente empírica e distanciada da precisão mecânica de Day. O artista buscava a simulação de um resultado mecânico, não a solução para essa necessidade técnica do meio gráfico.

A historiadora de arte Diane Waldman²⁸ descreveu a criação da técnica de desenho de Lichtenstein. Em 1961, ele imitou o padrão de relevo regular de Ben Day ao usar uma escova de cachorro e uma chapa de alumínio na qual tinha aberto furos. Lichtenstein colocou a chapa de alumínio por cima do desenho, molhou a escova do cachorro em tinta e depois a passou sobre a superfície de alumínio. Dado que o padrão assim obtido não era tão regular quanto Lichtenstein pretendia, em breve passou a usar a fricção ou *frottage*. Alguns resultados apresentaram fundos de tom mais claro com pontos de intercepção mais escuros, característica da *frottage*. Lichtenstein fez um esboço, depois colocou o papel sobre a superfície com textura (malha de rede metálica como usada nas portas e janelas contra mosquitos) e esfregou um lápis por cima dela. Isto resultava em um tom irregular fruto da fricção manual. Durante 1963, Lichtenstein experimentou várias espécies de redes de arame e outras superfícies perfuradas. Chegou mesmo a usar a malha de rede como uma espécie de *stencil*, colocando-a sobre o papel e amassando por cima um carvão litográfico. Segundo Waldman, com esta técnica de *pochoir* ou de *stencil*, Lichtenstein conseguiu obter a regularidade semelhante à da produção mecânica que ele procurava. A aparência artesanal foi quase que eliminada na imagem. A partir de então, Lichtenstein optou pelo *stencil*.

²⁷ Idem, p.45 – discussão entre Lichtenstein e Bruce Glaser, em 1996.

²⁸ Idem, p.45 – Hendrickson cita sem mais referências, Diane Waldman, que escreveu para o catálogo de exposição “Roy Lichtenstein,” publicado pelo Guggenheim Museum, New York, 1969 (complemento buscado na internet no site da Amazon.com).

Lichtenstein gradativamente vai incorporando outros padrões além do pontilhado e os diferentes níveis de pontos que utiliza inclusive em uma mesma obra. Linhas diagonais, paralelas e até mesmo texturas de madeira começaram a fazer parte de suas obras, inclusive nas esculturas em que os pontilhados eram mais difíceis de representar.

Adiciono ainda o comentário de Arthur Danto, que reacende a discussão relativa aos procedimentos utilizados por Lichtenstein especificamente na série "Brushstroke". Segundo Danto, os pontos de retícula não foram impressos, mas pintados à mão, feitos um a um na tela. Neste caso, ainda temos uma representação artística de um processo mecânico que serve para reforçar o tema da obra que é a própria pincelada, mesmo que a monotonia de pintar esses pontos tenha sido de certa forma amenizada pelo fato de Lichtenstein ter contado com muitos de seus alunos da Universidade de Rutgers. Danto acrescenta: *"mais uma vez, creio eu, o fato de sabermos dessa história deve ser tomado como comentário sobre a ridícula visão do Artista como herói no tempo em que as pinceladas significavam o oposto do que mostra essa forma de representá-las"* (DANTO, 2005, p.170).

Vejo aqui o mesmo sentido no termo "hachurado" que pretendo incorporar a este estudo da obra de Kurtz, reforçado pelo sentimento de abstração revelado por Lichtenstein. Os hachurados são elementos separados dos desenhos, principalmente na medida em que a obra de Kurtz evolui para as chapadas de cor. São dois momentos da fatura completamente diferentes: há a figuração dos corpos e a abstração nos fundos, embora as duas se encontrem em pura figuração se visualizados em conjunto. Mas no processo de fatura podem ser vistos como momentos separados. E, como foi dito anteriormente, Kurtz distancia-se do processo de Lichtenstein, um *pop* ortodoxo, ao dispensar a pesquisa de meios técnicos para a produção dos hachurados e ao mesmo tempo, se aproxima ao imitar manualmente o resultado obtido pela indústria gráfica. Kurtz encontrou quase que imediatamente seus meios de produção a partir dos instrumentos e materiais disponíveis na sua formação de arquiteto: régua, tiralinhas, esquadro, grafite, canetas de desenho técnico e grafite. A estes somou, num momento posterior e de maneira gradual, a tinta acrílica, um material de resultado essencialmente gráfico, próprio para a visualidade procurada.

2.3 - CONFLITOS NA BIDIMENSIONALIDADE

2.3.1 – Das Linhas ao plano Chapado



FIG. 29: *Obstáculo 2*,
des grafite, acríl., Nanquim. 40,3x39,9cm, 1978



FIG. 30: *Grupo Noturno*,
Des graf nanquim 48,2x30cm, 1978



FIG. 31: *A Janela*,
des grafite, acríl., Nanquim. 40,3x39,9cm, 1978

Após o KVHR, Kurtz incorpora os hachurados utilizando basicamente a tinta nanquim preta em contraste com os desenhos a grafite. Dois desenhos de 1978 podem ser vistos como intermediários entre o final do KVHR e a escolha pela fotografia como parte essencial do processo de trabalho. Em “Obstáculo 2” (Fig. 29) e em “Grupo Noturno” (Fig. 30), as figuras são semelhantes às que povoavam os desenhos antes do KVHR. Figuras do cinema retrô parecem ter sido construídas parte através de referências sólidas, parte através da memória visual. Porém, elas surgem através de um traço preciso e representando com perfeição as nuances de texturas, sombras e iluminações possíveis através do grafite. As figuras se mesclam entre si e com os fundos. Estes se mesclam com as roupas do primeiro plano, confundindo a visão e a identificação de onde estão realmente estes planos. Em “Obstáculo 2”, os hachurados interferem em “transparência” sendo possível identificar as figuras por trás deles, como que se fizessem presentes em planos definidos. Mas em “Grupo Noturno”, a confusão de planos é ainda mais evidente e é indicativa do caminho que será mais recorrente.

Em outro desenho do mesmo ano, “A Janela” (Fig. 31), uma rede de quadriculados abriga uma figura feminina com traços anatômicos precisos que sinalizam a presença de um referencial fotográfico. Aos poucos a cor vermelha vai sendo incorporada aos hachurados. Em outra obra de 1978, “Condão” (Fig. 32), é mais explícita a presença da fotografia. Nesta obra,

estão presentes também os conflitos entre as dualidades masculino *versus* feminino e os hachurados *versus* os desenhos a grafite. A cor vermelha aparece para destacar as zonas de tensão, e será usada daqui para frente para sinalizar pontos de fetiche e desejo. O tratamento de sombra, luz e texturas no grafite, exemplificam a consolidação de uma técnica que norteará grande parte do trabalho.



FIG. 32: Condão,
des grafite, acríl., Nanquim. 40,3x39,9cm, 1978



FIG. 33: Corredor,
Des graf nanquim 50x70 cm, 1978



FIG. 34: Sem Título, pernas salto alto
des graf acríl 50,3x32,2, 1979

A partir daí, no ano de 1979, as obras vão incorporando os referenciais fotográficos colecionados e também produzidos pelo artista, com a finalidade de criar situações a serem representadas nas obras. Deste momento, destaco “Corredor” (Fig. 33), que apesar do título, representa um jogador de beisebol, a correr em meio às linhas e quadriculados. Há certa preocupação do artista em não invadir os limites da figura em preto com os hachurados na mesma cor. Em “Pernas Salto Alto” (Fig. 34), pernas de uma figura que deixa dúvidas quanto ao gênero, usam sapatos de salto, um tanto mal ajustados, como se não lhe pertencessem²⁹. A questão sobre gênero é reforçada pela mancha vermelha - cor que também foi sendo gradativamente incorporada junto com o preto - a indicar um piso não representado.

A partir de 1980, os hachurados perdem grau de participação nas obras, e o resultado compositivo é ainda mais surpreendente. No “Auto Retrato” (Fig. 35), ele se limita a apenas uma linha vermelha a interromper a visão do olhar do retratado, que parece fitar seu próprio sexo. O preto apenas reforça as sombras, em um balanço compositivo dramático, de poucos elementos.

²⁹ Conforme coloca Röhnelt sobre este assunto, “a questão aqui é que ocorre, e com certa frequência, de sapatos de salto alto serem mal ajustados aos pés femininos, ou por serem grandes demais ou pequenos demais. Este é o tipo de associação “deselegante” que atrai o Milton, conforme será explicitado na série “Zapatos Errados”, aí sim dissociando objeto e gênero de maneira inequívoca”. (RÖHNELT, Mário – em contribuição para esta pesquisa – março, 2009)



FIG. 35: Auto-retrato c-sombra
des graf acril, 1980



FIG. 36: Perna com pé,
des graf acril 35x50cm, 1980

Em “Perna com Pé” (Fig. 36), a referência fotográfica chega a ser explícita, o que lembra os comentários de Hockney frente aos historiadores mais espantados com suas revelações a respeito dos recursos óticos utilizados por artistas como Da Vinci e Vermeer: *somente os grandes mestres seriam capazes de utilizar estes instrumentos*.³⁰ Trata-se de uma composição simplificada entre a qualidade fotográfica na representação do corpo, suas nuances e volumes e o chapado das listras horizontais. Neste conjunto de obras de 1980, seguem os conflitos entre os sexos, entre os desejos e as composições chegam a um grau de pureza que torna difícil prever que novo caminho o artista seguirá ao adentrar a década de oitenta, ou se haverá efetivamente alguma mudança no percurso.

Destaco uma das obras que pode revelar mudança de percurso em face de uma nova perspectiva compositiva. Em “Camisa Listrada” (Anexo B), Kurtz promove uma série de testes utilizando reproduções em Xerox. São ao todo 12 composições a partir de um mesmo desenho que tem como referência uma das fotos que Mario Röhnelt registrou, tendo Kurtz como modelo. Neste desenho, as listras perdem a função de hachura e representam simplesmente as listras da camiseta. A obra remete à proposição a Haeser em “curvar” os seus hexágonos. Aqui as listras reforçam e se harmonizam com o corpo e também com o tecido, curvando-se em conformidade com os volumes do corpo.

A obra seria apenas mais um belo exemplar desta fase de 1980, não fosse os 12 estudos que se seguiram a partir dela. Em cada um deles, há a experimentação do que pode revelar um novo rumo nas investigações compositivas de Kurtz, talvez, instigado pelo conhecido retorno da pintura no início desta década.

³⁰ HOCKNEY, David – O Conhecimento Secreto, p.33

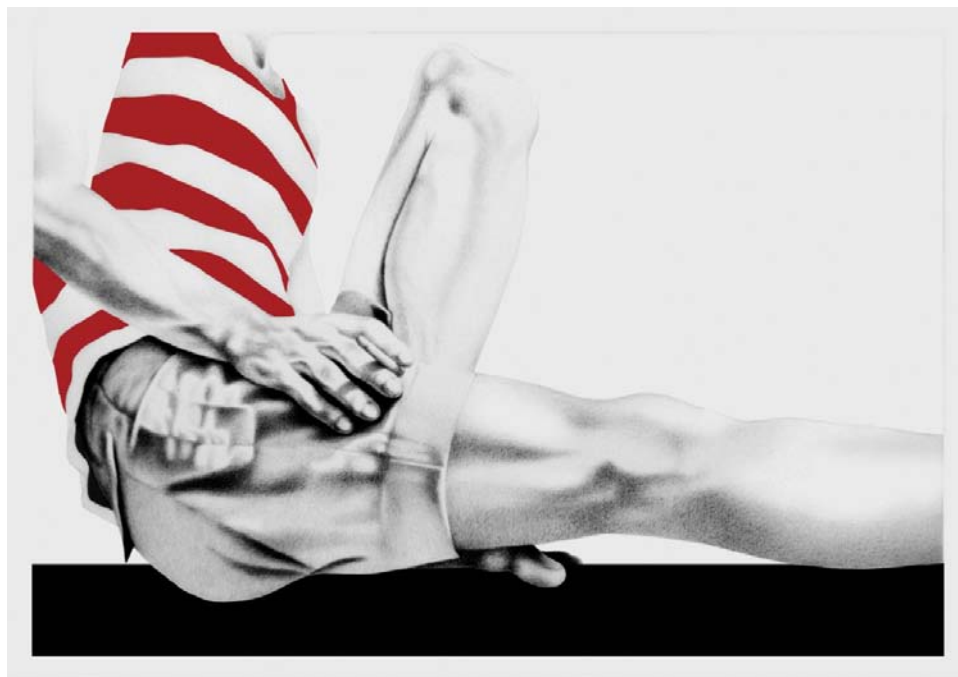


FIG. 37: Camisa Listrada - des graf acril, 35x50cm, 1980

Em busca, talvez de maiores áreas de cor preenchendo o papel, Kurtz experimenta três elementos que farão parte de sua obra deste momento em diante: a incorporação de cores primárias (o amarelo, o azul e o verde se juntam ao preto e ao vermelho); as áreas com cores chapadas preenchem a totalidade dos contornos do papel, deixando abertas apenas as zonas em grafite; e a presença da luva – no exemplar número 12, indica que o destaque dos detalhes do corpo e objetos de fetiche (luvas, sapatos, batons), ganharão maior ênfase face às novas possibilidades conferidas por estas experimentações.

Neste ponto, a obra de Kurtz adentra o seu terreno mais fértil, colorido e comercialmente bem sucedido em relação às outras fases.

2.3.2 – Grafite e cor

Ao contrario da arte clássica, na qual a representacao tornava por modelo o mundo natural, Kurtz tinha por referencia não mais a natureza, mas imagens dela derivadas. Tênuas existências fantasmagóricas, permitidas pela fotografia e difundidas massivamente pela mídia impressa. É, portanto sobre essa segunda natureza que o artista atua. Suas mãos e olhos tecem a fina trama de corpos desprovidos de matéria, fragmentos imaginários produzidos pela representação de luzes e sombras, separados do mundo por um cromatismo uniforme.

Procedimentos técnicos aparentemente gráficos (o desenho) e pictóricos (chapada de cor) funcionam na obra de Milton como o veto a um sujeito-artista que projeta ou se exprime na obra, característico da modernidade. Nenhum traço ou pincelada expressivos, apenas a rigorosa precisão de gestos que operam qual uma câmera fotográfica (grafite) e colorem como impressoras (áreas de cor) (COCHIARALLE, 1997 p.7).

As obras do ano de 1980 ainda têm pouca interferência do hachurado assim como no momento antecessor, predominando as zonas de grafite. Há uma participação mais significativa do corpo em grafite nas obras, e, em algumas áreas pontuais destacadas pelos hachurados – quase sempre indicam uma tensão erótica, sinalizada por campos de cores chapadas, ao invés de listras ou quadriculados. Seria uma fase intermediária com grande limpeza visual como vinha acontecendo até 1979.

O corpo está sempre em evidência. O corpo erótico, transgressor, clássico, a indicar conflitos humanos, relacionamentos sociais, contatos íntimos, desejos secretos, autobiográficos. O corpo sempre foi o tema principal de Kurtz e de todos os integrantes do KVHR. Algo como que um definidor do artista que deixa de ser arquiteto, deixa de representar planos, perspectivas, volumes, figuras geométricas, e passa a representar corpos expressivos, figuras da mídia impressa recebendo um tratamento cada vez mais realista. Um sentimento bastante natural dado que o arquiteto dificilmente representava a figura humana, limitando-se a usar “calungas”, figuras que apenas lembravam a presença de pessoas e remetiam os espaços projetados à sua utilização. O arquiteto, quando representa o corpo com maior fidelidade, automaticamente adentra no terreno da arte porque demonstraria não apenas o olhar treinado para representar a mecânica espacial e o movimento dos planos em relação ao olhar, mas um treinamento artístico que requer uma habilidade específica. É possível que este caminho percorrido pelas figuras de Kurtz desde o início dos anos 70, tenha evoluído desde a calunga, com corpos deformados, hetéreos, até o corpo clássico e chegou à década de 80 com uma representação fotográfica.



FIG. 38: Angel 5
35x50cm,1980



FIG. 39: Angel 6
35x50cm,1980



FIG. 40: Angel Major 1
65x50cm,1980

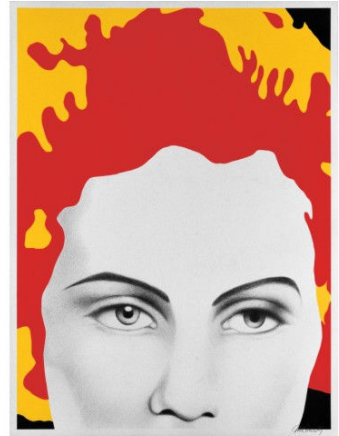


FIG. 41: Angel Major
65x50cm,1980

Os modelos referenciais para as obras se dividem em três momentos: no primeiro, imagens do cinema clássico, as divas como Marlene Dietrich, Bette Davis, Katherine Hepburn, Ginger Rogers, além do célebre casal do filme Casablanca, Ingrid Bergman e Humphrey Bogart. Destaque para a série de obras “Angels” (Fig. 38, 39, 40 , 41 e 42), em que Kurtz consegue não apenas uma representação a partir de referencial fotográfico, mas um verdadeiro clima de fotografia cinematográfica algumas vezes não presente ou não muito claros nas referências originais. O segundo momento é a fotografia produzida através do olhar de Kurtz e também de Röhnelt, que vai desde os ensaios propositais dentro do estúdio, os registros de ensaios de ballet e peças de teatro, até as viagens de final de semana e de férias para o interior do estado em visita aos familiares, em que as cenas da vida no campo trazem para as obras, animais de tração e de abate, e alguns momentos da atividade rural sob uma ótica bastante peculiar. Um terceiro momento, uma terceira fonte de modelos e referências, provém das imagens recortadas de jornais e revistas em que o esporte é a tônica mais freqüente. As figuras de nadadoras ou as amigas de Kurtz fotografadas, por vezes recebem o mesmo tratamento “cinematográfico”, transformando-as também em esportistas ou divas do cinema.



FIG. 42: Angels
65x50cm, 1980



Angels
Fotografia de Kurtz

A partir de 1981, há uma participação gradativamente maior das áreas de cor em relação às áreas de grafite, utilizando os mesmos temas e figuras. A proximidade da Copa do Mundo de Futebol, realizada em 1982 na Espanha, provavelmente bombardeou a mídia e trouxe o assunto à total evidência, como sempre acontece em eventos de grande porte. Algumas obras produzidas por Kurtz no período que antecede o início da copa, chegam a figurar com chapadas de vermelho e amarelo em referencia às cores do país sede destaque para "Bailarinas" (Fig. 79), "Diálogo Surdo" (Fig. 80) e "Refletido Man".



FIG. 43: Bailarinas
65x50cm, 1981

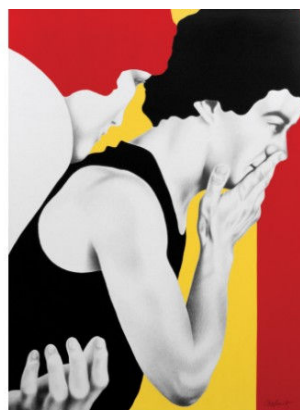


FIG. 44: Diálogo Surdo
65x50cm, 1981



Ao analisar as fotos de referência para a obra "Bailarinas", verifica-se um resultado plástico que vai além do conseguido nas fotos em preto e branco. Algo na relação entre luz e

sombras transparece um clima hetéreo, translúcido e ao mesmo tempo, extremamente consciente das relações materiais entre o grafite e o papel. Conforme as poéticas palavras de Icléia Catani

O papel é a pele. Pele do desenho, pele do corpo desenhado. O Não-pintado, o não vestido. A tetura do papel, a textura da pele. O grafite como o definidor, o modelador, o delimitador. Os limites: “onde eiste um corpo não existe outro.”³¹O medo atávico da fusão e da confusão. Mas o corpo continua por baixo da roupa, por baixo da cor. Os limites feitos para serem transgredidos. (CATTANI, 1988)

Não é possível dizer se o aparecimento do vermelho e do amarelo combinados nestas obras seja uma consciente referência à copa. O que se pode dizer ao certo é que os assuntos “futebol e Espanha” estavam em voga naquele momento, tal como o assassinato do presidente Kennedy ou os dramas de celebridades como Marilyn Monroe e Elvis Presley estavam presentes na mídia dos anos 60, servindo de temática para os artistas *pop*. O fato é que o olhar de Kurtz parece voltar-se para o futebol com maior ênfase e de lá capta flagrantes dos jogadores em treinamento, alongamento, disputa, dribles, entrevistas e momentos de relaxamento. Corpos masculinos em exposição que transpostos para as obras, recebem uma conotação erótica. Jogadores em atitude esportiva passam a revelar homens que insinuem carícias e outras intimidades que são ainda mais reforçadas pelas chapadas e as tensões criadas por estas zonas de cor. Em muitas, a dúvida e a insinuação é o tema, mostrando momentos de “quase contacto” entre os corpos.



FIG. 45: Nas Coxas 1 e 2 (Díptico) - 66x132cm, 1982 - Livro de Referências e Croqui

³¹ KURTZ, em depoimento à autora em 25 de abril de 1988.

As imagens de futebol, produzidas a partir de recortes de jornal, organizados no Livro de Referências, geraram cenas de intenso movimento e plasticidade, através de um jogo de planos que estimula o olhar do observador além das figuras ali mostradas. Na série “Nas Coxas” (Figs. 45), de 1982, Kurtz joga com os volumes e os planos de forma a confundir o observador e a conduzir o olhar entre as figuras em grafite, os fundos que as destacam, e trazem de volta às figuras através das cores empregadas nas faixas do uniforme e nos calções (verde e amarelo), aqui representando um sentimento nacionalista discreto, talvez irônico, já que as tonalidades diferem das que estão presentes na bandeira nacional e se distanciam bastante do uniforme oficial da seleção brasileira. Não são imagens de explícito amor ao futebol, muito menos à seleção do país. Para olhares treinados, elas são apenas pretextos para trazer à tona os “fantasmas” que rondam a mente criativa de Kurtz.

É possível verificar sua construção a partir dos recortes e as anotações empregadas pelo artista, delineando os contornos e definindo os recortes a serem ampliados. Neles, está o mesmo olhar que erotiza as cenas do esporte, principalmente no “díptico” que mostra as coxas em contato epitelial, numa “inocência” que não escapa ao olhar erotizante do artista.

Passada a febre do esporte, Kurtz volta seu olhar para o visor de sua câmera fotográfica a partir de 1983. Neste ano, um conjunto de obras explora as possibilidades de suas fotos autorais e das situações criadas conscientemente para o seu desfecho no campo pictórico. Era a realidade sintetizada pela fotografia, filtrada pela construção e estilização dos contornos e volumes, as apropriações e colagens, até as composições que habitarão o ambiente do papel.

Na série “Parceiros” (Fig. 88), há a participação do artista e seu colega de trabalho Mário Röhnel como atores a encenar as cenas imaginadas por Kurtz. Tal como um diretor de cinema, Kurtz interage com seu companheiro produzindo cenas semelhantes às apresentadas em “Nas Coxas”, porém, agora produzidas para este fim. Utilizando o *timer* que permite efetuar o “clac” com a câmera e ainda se posicionar como modelo, são criadas imagens originalmente em situações eróticas. O contato íntimo e preexistente nas fotografias é reforçado nas obras, através do jogo de planos, volumes, cores e chapadas. As zonas de tensão. No Anexo D estão algumas destas fotografias registradas por Kurtz e Röhnel.

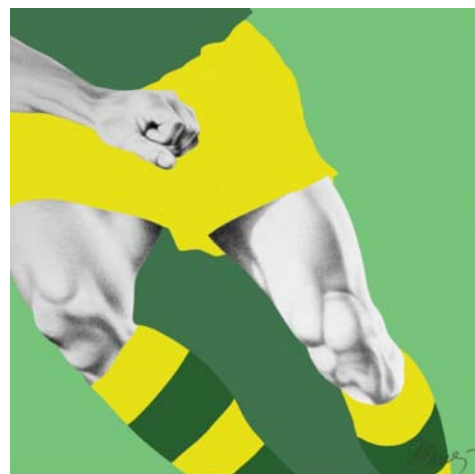


FIG. 46: Nas Coxas 5 - 66x66cm, 1982

Nessa série existe a presença de outro elemento, que passará a fazer parte de um conjunto de obras nesta fase, representado por semitons originários das cores primárias utilizadas nas obras. A silhueta das pernas de Röhnelt faz parte de outro espectro diferente do que predomina nesta fase. Surgem aqui, corpos com o mesmo tratamento que as hachuras, delimitando uma área que interage entre os planos chapados e o corpo em volume, criando ou revelando figuras fantasmáticas. Serão indícios de uma nova fase a ser explorada por Kurtz em sua obra?

O fato é que as situações encenadas teatralmente são captadas pelas lentes do “diretor” e projetadas nas telas como o produto do olhar poético de Milton Kurtz, a revelar “fantasmas”, como que naquelas assustadoras fotos esotéricas que captam e flagram corpos que pertencem a outros planos de existência, participando de conflitos afetivos com desfechos extremamente passionais, como “orgasmos de sangue”.³²



FIG. 47: Parceiros Y
70x100cm, 1983

FIG. 48: Parceiros XY
70x100cm, 1983

*Fotografias de
Milton Kurtz e Mário Röhnelt*



2.3.2 – O predomínio das cores

As obras desta fase se desenvolvem em ritmo criativo intenso, em uma vasta produção que varia os temas conforme a origem das imagens, descrita anteriormente: recortes e fotografias autorais. Assim como o evento do futebol pode ter influenciado

³² Grifo meu, inspirado diretamente no que se visualiza em uma das obras em que aparece uma tomada de luz vertendo sangue.

visualmente nas obras, também a marcante década de 80 e suas imagens “*new wave*”, aparecem em um plano geral da visualidade presente na mídia de forma maciça através da música, da televisão, da moda, nos cortes de cabelo, em um universo colorido, cheio de luz neon, jogos luminosos e exageros visuais. É a era de Michael Jackson no auge de sua carreira, Madonna, B-52, Dire Straits, no cinema, do filme “De Volta para o Futuro”, do brinquedo Genius, dos programas televisivos da Xuxa, a era Hans Donner a ditar moda com aberturas e vinhetas repletas de luzes, metais, arco-íris. Em Porto Alegre, surge a peça “Bailei na Curva”, um grande sucesso que retoma os piores tempos da ditadura: “*anos sessenta, não deu pra ti e nos oitenta eu não vou me perder por aí.*”³³

No campo das artes, o movimento é de retorno à pintura, um “boom” seguido em todos os pólos artísticos do Brasil. O período fértil que teve Porto Alegre como o segundo pólo das artes, perdendo apenas para o eixo Rio-São Paulo, entra em curva descendente, e o caminho se abre a novos artistas, conforme exposto anteriormente. Kurtz já não faz mais parte do grupo de novos, mas sim, é um expoente em plena atividade e evolução de trabalho, junto com Mário Röhnelt e Alfredo Nicolaiewisky, entre outros. E esta evolução do trabalho de Kurtz conduziu naturalmente à pintura, ao predomínio das cores, à pintura como fruto do seu tempo, embora sua arte seja sempre a expressão dos seus “fantasmas” pessoais a delinear uma poética, que agora se vê voltada para novas visualidades.

O retorno à pintura é um movimento mundial que tem forte entrada através da pintura italiana apresentada por Bonito Oliva³⁴. O autor caracteriza o novo movimento artístico como *mais amarrado às emoções intensas do indivíduo*, privilegiando assim *as vibrações descontínuas da sensibilidade*; propõe ainda que a presença da subjetividade, nesses artistas, deve ser entendida como *harmonia da arte com motivos individuais*. Como resultado dessas preocupações, a sensibilidade dos anos 1980 tende a trazer o trabalho criativo para a pintura, afastado de qualquer homologação internacional, favorecendo a pesquisa individual sobre a grupal. A emergência desse movimento se dá dentro de um contexto de crise cultural do modelo ideológico, que desorienta artistas e intelectuais – o que determina que a pesquisa anterior da arte, apoiada na *estrita observância das regras experimentais das vanguardas*, seja substituída por uma arte *fixada fora destas coordenadas*. Bonito Oliva sugere então que esse novo artista segue uma atitude nômade que vê todas as linguagens do passado como

³³ Verso da letra de “Horizontes”, de Elaine Geyser, tema do referido espetáculo.

³⁴ As citações de A.B. Oliva reproduzidas neste texto foram coletadas em *Transvanguarda Internacional (Milão: Giancarlo Politi Edition, 1982*

reversíveis, já que opera em desacordo com *a ideia evolucionista de um novo darwinismo lingüístico, cujos antecessores fixos são encontrados na vanguarda histórica.*

Segundo Basbaum, a argumentação de Oliva ressalta a importância deste passado histórico: *Dada, Surrealismo, Pollock, Pop... Sem deixar de absorver cada uma dessas faces históricas, o impulso criativo interior do novo artista é principalmente vivencial, derivado diretamente da prática artística dos anos 1960 – responsável pelo exercício de integração da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior em uma matriz ambiental vivencial-corporal, sem a intermediação do objeto formalizado.* (BASBAUM,1988, p.299)

Se antes essa matriz era constituída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da superposição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica, configurando um território da imagem. Tais imagens originam-se a partir de duas fontes principais: imagens preservadas pela tradição (historia da arte, arte popular, bancos de dados) e imagens que compõem o meio urbano contemporâneo (indústria, *mass media*).

Dentro do desenvolvimento da arte norte-americana, Giulio Carlo Argan³⁵ comenta que a conquista do espaço real pela obra processa-se primeiramente a partir da pintura (através da corrente *hard edge*, que atua no sentido de *qualificar o espaço exterior como ambiente visual*, e depois da escultura - as estruturas primárias, *corpos de cor fruíveis como ambientes que qualificam de campo a porção que é objetivamente influenciada pela estrutura*. Posteriormente, ocorrem intervenções em grande escala tendentes a reestruturar e requalificar a paisagem, urbana ou não: *“land art, earth-works*. A conquista do real e do físico aprofunda-se ainda pela incorporação no processo de trabalho, nos anos 1960, de materiais reais, isto é, materiais habitualmente considerados não artísticos. *A Pop art e o Nouveau Realisme, também contribuíram para aproximar as fronteiras do território da arte e do território real do cotidiano com o seu aproveitamento de objetos industrializados e imagens de massa.*

Lançando esses dados temporais na equação vivencial *corpo-imagem-superfície anteriormente obtida*, iremos detectar um reforço no caráter ambiental da nova pintura: as imagens trazidas à luz a partir de uma vivência corporal biológica passam a interferir no espaço com esse mesmo padrão, isto é, o *biofisiológico, procurando atingir o espectador em seus sintomas de carência e desejo vitais – num mecanismo de sedução perceptiva derivado das formas de ação publicitárias, processo operativo similar àquele da visualidade da paisagem*

³⁵ ARGAN, Giulio Carlo, citações extraídas de *El Arte Moderno/1770-1970*. Valencia, F. Torres, 1984

urbana-industrial. Daí se destaca também um tempo de repetição que, tornando a imagem habitual, fez com que possamos reconhecê-la sem nem mesmo olhá-la: exatamente por isso a imagem *acabará por assumir um senso vagamente mítico*, observa Argan. O artista apropria-se de uma visualidade gerada pela sociedade de consumo para comentá-la a partir do trabalho pictórico, numa operação menos quantitativa (serialidade da *Pop art*, apropriações dos novos realistas) e mais qualitativa, *na espessura material das imagens*. (BASBAUM, 1998, p.304)

Neste contexto se desenvolvem os conflitos na bidimensionalidade na obra de Milton Kurtz, que passa a dar mais espaço para os campos de cor, chegando à total inversão de valores em relação ao que se apresentava anteriormente com o predomínio do grafite. Sua obra neste momento reafirma a sintonia com o espírito *pop*. Nesta nova etapa, convivem no mesmo espaço, as divas do cinema, personalidades do teatro e da televisão gaúcha, modelos de revistas, figuras de Allen Jones, em harmonia – ou em total conflito – com as pessoas do cotidiano de Kurtz, seus amigos do meio artístico ou não, parentes, companheiros de trabalho, ou ele próprio como modelo, em várias cenas “autovoyerísticas”.

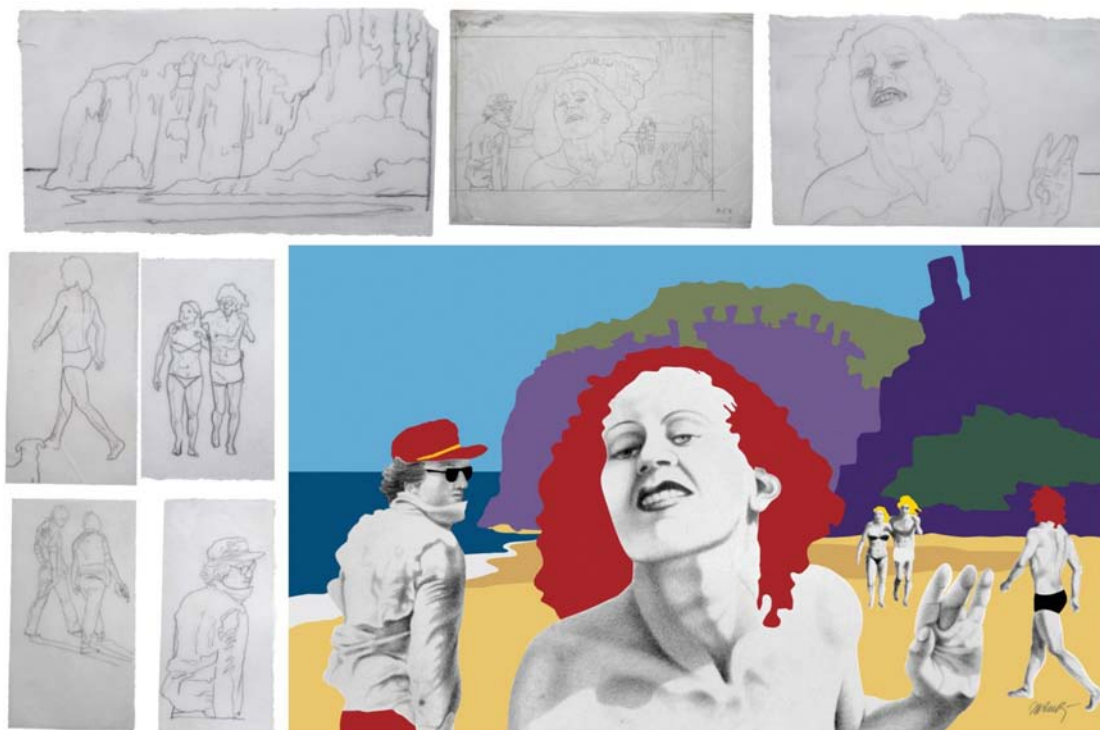


FIG. 49: Guarita - des graf acríl 60x100cm, 1982 - Croquis de Kurtz

Destaque para duas obras com as quais se pode visualizar a sua construção compositiva: em “Guarita”, 1982 (Fig. 82), Kurtz reúne uma série de recortes apropriados de

revistas e fotografias, combinados para uma ilustração comissionada da Praia da Guarita, em Torres. Nela, a figura central, o casal e o transeunte, povoam as areias da praia por onde passeia o próprio artista à esquerda, e que, aparentemente obedece a uma fonte de luz diferente da que ilumina os outros corpos. É possível visualizar os croquis que ajudaram a compor a cena, os que foram rejeitados, e os estudos de ampliação e simplificação na relação luz, sombra e contornos. Nos campos de cor, o artista diferencia os planos através de cores mais ou menos intensas, separando céu, mar, o morro da guarita em sua massa mais afastada e sua parte mais em contato com a praia, em pleno conhecimento das técnicas de perspectiva aérea de Leonardo Da Vinci. Os pontos de cor destacam cabelos e roupas, e nestes croquis, não há indicação prévia destas decisões. É como se acontecessem no momento em que os grandes campos de cor estivessem sendo produzidos, de modo a ajudar a deliberar as escolhas feitas.

Em “Cadilac” (Fig. 50), 1986, a composição é feita pelas diferentes apropriações: corredores, originários do livro de referência, bem como a mulher “tigresa”, em uma referência às *dominatrices* de Allen Jones e o Cadillac, todos decupados separadamente e recombinaos em uma janela com forte horizontalidade.



FIG. 50: Cadillac - graf acril 15x63,5cm, 1986 - Croqui a grafite e lápis de cor, 1986

Desta fase, quero destacar ainda, um desenho que serve para a finalidade de abrir um novo rumo a ser seguido na obra de Milton Kurtz, sobretudo pelo caráter de rompimento com o percurso vigente, abandonando caracteres que fizeram parte de uma história pessoal, para dar entrada corajosa em um novo momento criativo. É como se Kurtz estivesse sempre à procura de novos desafios, empreendendo mudanças que vão se incorporando

gradativamente em sua obra, até que se tornem um divisor de águas. Usarei como exemplo, a obra “Cada Cabeça uma Sentença” (Fig. 51), de 1989.



FIG. 51: Cada Cabeça uma Sentença
grafite e acrílica, 70x90cm, 1989

Livro de Referencias

Nela, a imagem que também pode ser encontrada no livro de referências, toma grande parte da área do papel e recebe o tratamento característico de Kurtz ao limitar e destacar sombreados e zonas de luz no campo designado para o desenho em grafite. Grandes áreas eram desenhadas através do grafite em bastão, o que denota ainda mais o cuidado com a limpeza do desenho de modo a não deixar rastros de imperfeições, dado o contato direto das mãos com o material que será aplicado no papel. Não existe em nenhum momento o uso do “esfuminho”, muito menos do próprio dedo ao espalhar o grafite. Pelo contrário, a atitude é de total respeito às particularidades dos materiais no encontro de suas características físicas. A “pele do papel” é delicadamente marcada de forma a se transformar na “pele do desenho”, o corpo da obra, a pele do corpo. Não há erros. E se estes existiram, provavelmente não tiveram o privilégio de se tornarem obras.

A imagem em grafite de “Cada Cabeça” separa o papel em dois campos distintos, à esquerda e à direita: grafite e campos de cor, respectivamente. Na área dos campos de cor, os planos convivem com quatro figuras humanas totalmente em silhueta, delineando contornos e trazendo fantasmas agora para o campo total da extensão do corpo sem volume, heranças da obra “Parceiros”, citada anteriormente.

As figuras mergulham no ouvido da grande cabeça em grafite. Duas figuras atléticas, femininas e outras duas figuras masculinas, compõem entre si uma imagem única, com efeitos

de perspectiva que conferem a elas uma qualidade intrínseca: o perfeito domínio dos planos e volumes, sob diferentes pontos de fuga, ou melhor dizendo, em diferentes pontos de vista a povoar a mente da grande cabeça, que deve deliberar sem preconceitos as questões referentes ao gênero.

A obra representa uma das experimentações mais felizes desta nova possibilidade de representação do corpo: a convivência nos mesmos planos dos campos de cor, revelando ambigüidades ainda mais conflitantes na bidimensionalidade.

2.4 – SILHUETAS, A FIGURA COMO MATÉRIA

O que é o primeiro plano, o que é o segundo plano? Nas pinturas sem grafite, apenas com silhuetas em cores chapadas: o fundo veio para o primeiro plano (Tensão Superficial). Ou foi o primeiro plano real (a tinta) que invadiu totalmente o espaço? As silhuetas “definem melhor os limites entre um corpo e outro, que o claro-escuro do grafite tornava ambíguos”. Assim, como a relação grafite-branco do papel e cor, torna ambíguas as relações entre o primeiro e o segundo planos reais. Os corpos em grafite abrem lacunas no espaço da cor ou, pelo contrário, são por ele aprisionados, congelados? As silhuetas de cores chapadas, por suas deformações, repetições, desdobramentos, também tornam os limites sempre ambíguos, mesmo quando nítidos. Eles se afirmam e se desmentem simultaneamente. (CATTANI, 1988)

Nos anos de 1987 e 1988, as figuras em grafite passam a ceder o espaço para as silhuetas, cada vez mais importantes no campo compositivo de Kurtz. Se antes, a anatomia do corpo humano, as tensões emocionais – desejo, paixão, mistério - figuram em evidência, agora ele passa a sintetizar apenas o contorno dos modelos, retirando-lhes os componentes do corpo vivo: carne, ossos, tecidos, cabelos, roupas, e com isso os “indícios de qualidades psicológicas e eróticas”, que passam a ser representados apenas pelo seu espectro, pelo contorno que sinaliza a busca pelo instante do movimento, como que em um *still* de um filme, o passo de dança que deixa seu rastro, sugere sua continuidade, como as convenções utilizadas nas histórias em quadrinhos para indicar pequenos gestos, como que em letreiros de neon a simular vários estágios do movimento de um corpo convivendo em apenas um quadro. Os efeitos físicos visíveis na bidimensionalidade passam a ser o foco. Conforme as palavras de Kurtz, nesta série de desenhos e pinturas *fica evidente a questão do corpo como matéria, do que a questão psicológica: enfocando o movimento do corpo principalmente na dança e na ginástica, estabeleço espaços de “instabilidade estável”.* Circunstâncias que, ao lado da

intuição e do mágico, o pensamento racional constrói matematicamente e através dos enunciados da física, como reforçam alguns dos títulos das obras: *Alma*, *Mãos Candentes*, *A Sombra da Mão* (Fig. 95), *Por um Fio*, *Faca no Espelho*, ou, *Moldes Míticos*, *Momento Binário*, *Tensão Superficial*, *Espaço Elástico*, *Pêndulo*.³⁶

Corpos atléticos, bailarinos, nadadores, ginastas, que se entrelaçam, que se justapoem, que se interseccionam, que desafiam a bidimensionalidade e o caráter estático da folha de papel, como se pudessem realmente entrar em movimento a qualquer instante, desafiando as leis da física e a zona de conforto visual do observador. Em “*Mãos Candentes*” (Fig.



FIG. 52: *A Sombra da Mão* - grafite e acrílica, 95x150cm, 1988

52), de 1987, a silhueta transgride ainda mais a percepção ao projetar sua sombra no próprio papel que a abriga, sobre o fundo que a sustenta. Os rastros deixados pelo movimento seguem uma complicada malha entre contorno preenchido e o contorno sugerido em transparência que serve tanto para indicar o movimento, quanto para permitir que o observador perceba o estágio antecessor e o seguinte a ele. Em “*Pêndulo*” (Fig. 53), de 1988, a mão vem para conflitar e pôr a sexualidade novamente em discussão, indicando o sexo como ponto de equilíbrio, ou indecisão, que pende de um lado a outro, deixando contornos de neon que iluminam a mão e deixam a sombra de outra mão em gesto obscuro.

Em “*Tensão Superficial*” (Fig. 54), 1988, Kurtz indica novas experimentações no campo da pintura que também entrarão em evidência gradativa ao longo desta fase. Nela, não existem mais corpos em grafite, apenas a silhueta de um nadador em posição de mergulho, com as mãos indicando o centro vertical do desenho. Neste ponto acontece o encontro entre as duas cores do fundo: verde e azul. As duas se fundem em estágios perfeitos, sem deixar erros de gradação de tinta.

Apenas a fusão suave e perfeita entre as duas cores, indicando a tensão na superfície. Outro elemento do desenho, remete aos “*Brushstrokes*” de Lichtenstein (Fig. 3), embora o processo até o desenho final seja diferente entre os dois artistas. Lichtenstein chegou à forma da pincelada traçando a coisa real: pincéis encharcados com tinta foram aplicados num filme

³⁶ KURTZ, Milton – Jun, 1988 – do conjunto de textos inéditos cedidos por Mário Röhnel.

de acetato, captando o movimento da mão. Após estarem secas, uma ou mais destas pinceladas podiam ser projetadas na tela, depois desenhadas e pintadas. As pinceladas



FIG. 53: Pêndulo - grafite e acrílica, 50x70cm, 1988

fingem ser aplicações espontâneas de tinta que até pingam para a superfície da tela. Estranhamente, porém, arestas firmes definem as passagens dos grupos individuais de pêlos, que se supõe o pincel tenha deixado.

No caso do *splash* de Kurtz em "Tensão Superficial", o artista simula a água que de certa forma, é também representada pelo fundo em degradê. Mas o processo de

simplificação dos contornos de Kurtz é ainda mais simples que o de Lichtenstein, como se pode ver claramente no conjunto de croquis em papel manteiga. Como o contorno da mão que a criança traça com a caneta, ou como decalque utilizando papel carbono, ele transfere estes contornos de forma direta e artesanal. Apenas o contorno do rastro deixado pela água a ser açoitada pelo corpo que poderia ser completamente abstrata não fosse a presença do nadador. Este procedimento de *frottage* dos contornos simplificados para ser posteriormente incorporados nas obras, serão procedimentos importantes na fase imediatamente a seguir, em que Kurtz chega ao extremo da sintetização dos desenhos passando a ser este o procedimento principal.



FIG. 54: Tensão Superficial - grafite e acrílica, 95x150cm, 1988



FIG. 55: Ondas - grafite e acrílica, 95x150cm, 1988

Um desenho, ainda de 1988, vale a pena ser destacado pela sua referência à *Op Art* de Bridget Riley, que Kurtz transpõe para sua obra “Ondas” (Fig. 55), sob novas combinações de cores, e adiciona outras apropriações nas figuras dos mergulhadores. Seria mais uma apropriação dos movimentos artísticos dos anos 60 a figurar em sua obra e a reafirmar suas buscas?

A partir de 1989, Kurtz desenvolve uma série de obras em que abandona quase que definitivamente o grafite, ressurgindo em alguns poucos exemplares da década de 90. Nestes três anos – 1989, 1990 e 1991, ele explora as possibilidades das silhuetas, em intersecções, justaposições em jogos com os planos que confundem incessantemente os olhos do observador não acostumados com esta nova realidade. Efeitos óticos vertiginais surgem em meio a poucos elementos, como em “Quase Contacto”, 1989 (Fig. 56 e 57). Apenas a perspectiva das figuras e o fundo com linhas retas ou onduladas sugerem um mergulho profundo. Um mergulho de Milton Kurtz nas possibilidades dos efeitos óticos experimentados e consagrados nos anos sessenta por Bridget Riley (Fig. 58)



FIG. 58: Bridget Riley, Arrest
Emulsion on canvas 70x68cm, 1965

e Victor Vassarely. Dialogando diretamente com o mundo da indústria e da mídia (publicidade, moda, design, cinema e televisão), estes artistas enfatizam a percepção a partir do movimento do olho sobre a superfície da tela. Nas composições - em geral, abstratas - linhas e formas seriadas se organizam em termos de padrões dinâmicos, que parecem vibrar, tremer e pulsar. O olhar, convocado a transitar entre a figura e o fundo, a passear pelos efeitos de sombra e luz produzidos pelos jogos entre o preto e o branco ou pelos contrastes tonais, é fisgado pelas artimanhas visuais e ilusionismos. Ao comentar sobre a fase das silhuetas, Ana Maria Albani de Carvalho é quem coloca Milton Kurtz em sintonia com estes artistas: *assim como nas silhuetas, não é possível decidir por figura ou fundo: realidades distintas tornam-se indissociáveis. Nosso olhar é sugado. Mergulhamos e – surpresa – neste mergulho encontramos apenas a própria imagem, repetida ao infinito. Por breves segundos, tornamo-nos um só: olhar, corpo, obra. Vertigem.* (CARVALHO, 1997).



FIG. 56 e 57: Quase Contacto
grafite e acrílica, 100x100cm, 1989

Porém, a “Optical” constitui-se em um mergulho no abstrato. Adentrar apenas pelo caminho das possibilidades gráficas das linhas, quadriculados e ondas a enganar os olhos, desafiando a bidimensionalidade, seria também abandonar o corpo e o jogo entre os diferentes planos. O que as “ondas” de Riley sugerem, remetem novamente ao amigo Paulo Haeser, a quem desafiou um dia, “curvar” sua trama de hexágonos. A questão não estava solucionada. Era apenas uma das inúmeras possibilidades de transformá-la em arte.

O que talvez possa ter seduzido Kurtz na *Op Art* são três aspectos muito presentes em sua obra: além dos efeitos óticos na bidimensionalidade; as gradações de cores nos efeitos de degradê; e a rigidez e limpeza do traço, remetendo novamente às qualidades tão características do desenho publicitário e arquitetônico.

A sintonia de Kurtz com estes movimentos “vivos” dos anos sessenta é reforçada pelo fato de que a maioria dos artistas estavam em plena atividade e ainda fiéis a suas poéticas visuais. Tanto Warhol, Lichtenstein, Hockney, Jones, quanto Riley, eram nomes consagrados e em evidência na década de oitenta e noventa. Riley, por exemplo, que originalmente explorava as relações do preto sobre o fundo branco (anos 60 e 70), nos anos 80 e 90 tem a cor como um dos seus aspectos mais importantes. O processo de Riley acontece diretamente no suporte de lona. Seus trabalhos começam por ser produzidos utilizando papéis coloridos recortados e, depois da artista ter decidido a composição a adotar, são pintados primeiro com uma ou duas camadas de acrílico e depois uma camada final de óleo.

É inegável ainda que o sentido abstrato destas obras da Op Art também assume uma nova aproximação ao espírito *pop* nas obras de Kurtz: ele se apodera de elementos consagrados do mundo das artes e reinterpreta em um novo contexto figurativo. Apesar do momento histórico ser outro, Kurtz ajuda a liberar as artes da pura abstração, tal como os artistas *pop* o fizeram.

Conforme Osterwold, a concepção estilística da Pop Art resulta de um tema central, específico à arte, tomando-se esta a si mesma como tema. A arte pela arte, a obra de arte como objeto, o quadro, a pintura, a imagem, os meios pictóricos, a embalagem, os estilos, a abstração e a composição. *Nas obras da Pop Art, esta aparece evidenciada como sendo antiarte – pelo menos na sua relação com a concepção tradicional da arte – através do seu estilo despersonalizado, o seu refúgio de subjetividade, a sua função no seio da sociedade de massas e o novo significado dado à arte* (OSTERWOLD, 2007 p. 55). Nos remetemos novamente à *Brushstroke-Serie* de Lichtenstein. Estes quadros ironizam o gesto pictórico do expressionismo abstrato, da *action painting* de onde saíram Lichtenstein e outros pintores da sua geração. Trata-se de representar as formas abstratas e o momento de sua realização. No caso de “Ondas” e também de “Madeira” (Fig. 104), que ironicamente faz ressurgir os personagens que mergulharam no quadro de 1988 (clamando por



FIG. 59: Madeira - pintura acrílica, 30x65cm, 1989

salvamento em um mar de madeira), os dois padrões de fundos estão ali como as escalas de *benday*, a reafirmar sua origem e também seu destino, a realçar a impessoalidade e a subjetividade. A manter vivo o ciclo entre imagem, representação e objeto representado, e ainda, proporcionar as zonas de conflito próprias da obra de Milton Kurtz.

As ondas de Riley, as texturas de madeira, os hachurados que se tornam figuras, são importantes para sua obra, e ele consegue reunir em várias pinturas e desenhos deste período. Sua história, seus “fantasmas”, os referenciais visuais presentes nos documentos de trabalho, suas longas conversas com seu companheiro de atelier, as obras dos artistas de sua época e os referenciais que chegavam do mundo das artes que fervilhavam no planeta, caracterizam este artista cujo atelier estava completamente vivo, arejado e aberto aos novos ventos, mesmo continuando fiel às buscas individuais.

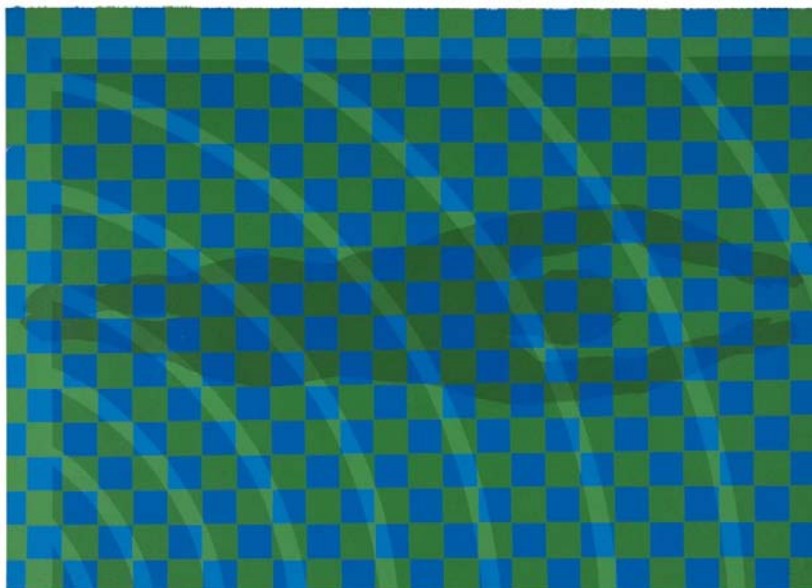


FIG. 60: *Piscina* - pintura acrílica sobre papel, 50x70cm, 1990

essas imagens associam-se diretamente com os valores da percepção óptica e assim desenvolvem no espaço pictórico plano e estático a noção de movimento, vertigem e ofuscamento. Elementos cromáticos que incrementam uma perspectiva hipnótica onde a figura e o fundo são intercambiáveis e o movimento insere-se, ou por padrões de repetição, ou pelas vibrações próprias às cores, em suas múltiplas combinações.

O interesse em examinar paradoxos desse tipo – a imagem tridimensional no plano e o movimento no “parado” – de certo modo conduziram e vinham sendo apresentados nos trabalhos dos anos anteriores com a figura humana à grafite “cortada” por cores primárias e complementares ou com essas figuras assumindo um espaço de cor, transformando-se em sombras: às vezes claras, supondo-se que sombras são escuras.³⁷

Em “Piscina” (Fig. 60), de 1990, Kurtz reúne todos estes desafios e empreende um

³⁷ KURTZ, Milton – Jun, 1993 – do conjunto de textos inéditos cedidos por Mário Röhnelt.

complicado jogo de contrastes, justaposições, transparências, degradês e hachurados. Nele, nadador, água, piscina, estão em pleno movimento e em plena convivência de planos de resultado quase monocromático. Se enxergarmos o nadador como apenas a sua sombra projetada na água e na piscina, surge novamente a questão: todos os elementos se fundem em apenas um corpo a conviver no mesmo espaço?

2.5 – O TECIDO COMO SUPORTE

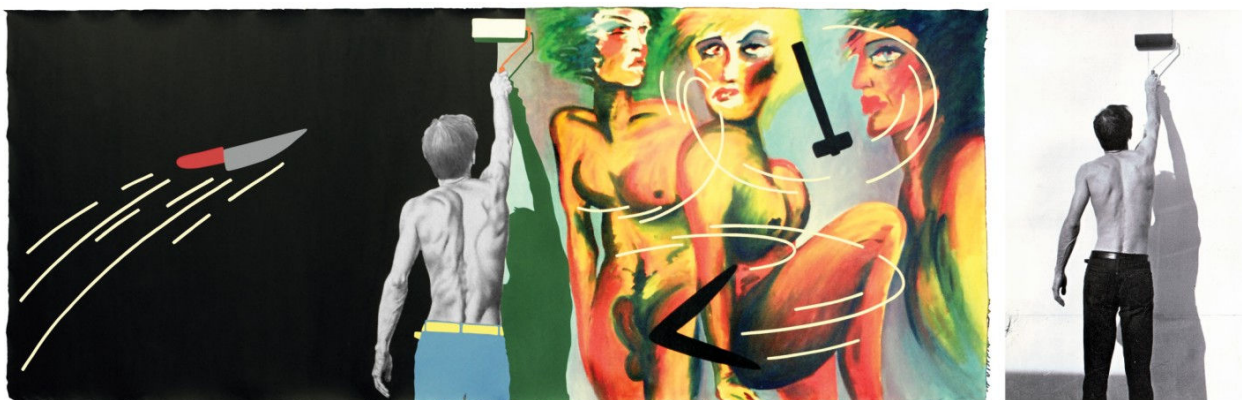


FIG. 61: *Nihil* - grafite e acrílica s-lona, 155x390cm, 1985 - Kurtz, fotografado por Mário Rönelt

O comentado retorno à pintura ocorrido na década de 80 pode ser o motivador para que Kurtz considere alguns trabalhos de 1981 a 1989 como pintura, embora a técnica sobre papel não tenha efetivamente mudado em relação ao momento anterior. É fato que algumas obras do período mencionado, sobretudo alguns painéis em lona, receberam o mesmo tratamento de áreas de grafite que aconteciam sobre o papel. Grandes áreas eram desenhadas com o bastão de grafite diretamente sobre a lona, convivendo em “ilhas” abertas pela tinta.

O painel “Nihil” (Fig. 61), de 1985, feito para uma exposição no MARGS, mostra Kurtz em auto-retrato em grafite, a separar o painel entre um grande chapado preto à esquerda e uma pintura “expressionista” à direita, bastante diversa da obra de Kurtz, sendo apenas uma aparição isolada. Porém, ela ajuda a reforçar um novo sentido de dualidades e ambiguidades, e parece expressar exatamente a dúvida do artista em adentrar para o mundo da pintura ou continuar fiel à sua obra em desenho com campos de cor. Nela, a figura de Kurtz se encontra ao centro do painel (dimensões 3,90 x 1,55m), em atitude de pintura que não deixa clara a opção escolhida. Kurtz ainda reflete a respeito das opiniões possíveis decorrentes da eventual

mudança de percurso: ao lado da pintura expressionista, martelo e bumerange voam em movimento giratório. Ao lado do grande chapado preto, uma faca se direciona diretamente ao artista. A faca representaria o seu público cativo (ou ele mesmo) a condená-lo pela mudança de percurso? O bumerangue representaria as possibilidades de retorno constante às



FIG. 62: Vertigem Anéis
acrílica s-lona, 150x150cm, 1988



FIG. 63: Espiral Rosas
acrílica s-lona, 150x150cm, 1991

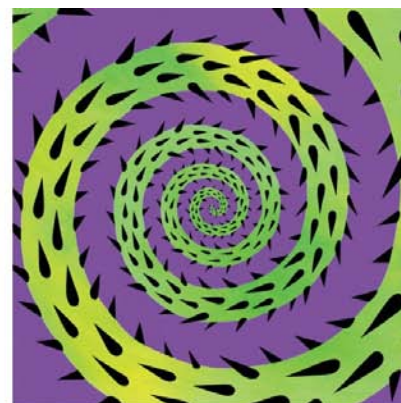


FIG. 64: Espinhos
acrílica s-lona, 150x150cm, 1991

suas convicções? O grande desenho em grafite que dá corpo ao artista, desafia a ‘nova onda’ da pintura? A julgar pela posição do bumerangue, a indicar como uma seta o pênis nada discreto de uma das figuras, há de se supor que ele esteja ironizando os caminhos da pintura sinalizados nos anos 80. Porém, a julgar pela posição da imagem “expressionista”, à direita³⁸, Kurtz indica o caminho que seguirá sua obra, rendido não à expressão gestual, mas ao suporte da lona. Paradoxos que enriquecem profundamente a obra de Milton Kurtz e ao mesmo tempo podem reforçar também o sentido de “obra aberta” a várias outras interpretações.³⁹

Embora o painel esteja em posição cronologicamente diversa à organização proposta neste estudo, ela indica o novo momento da obra, uma nova e renovadora mudança de percurso. Das chapadas de cor *versus* grafite, até as silhuetas, houve sempre a supremacia do papel como suporte. Mesmo na fase das Silhuetas não existem diferenças significativas em relação às técnicas que seriam desenvolvidas a seguir. Basicamente podem ser consideradas desenho sobre papel, usualmente no formato 70 x 50mm. Porém, neste novo momento o suporte e também o formato serão diferentes. As pinturas que se desenvolvem sobre a lona,

³⁸ Seguindo o sentido normal de leitura, da esquerda para a direita. Também na iconografia do Tarot, tudo o que vem à esquerda refere-se ao passado, à direita ao futuro e no centro, o presente. (Nota do autor)

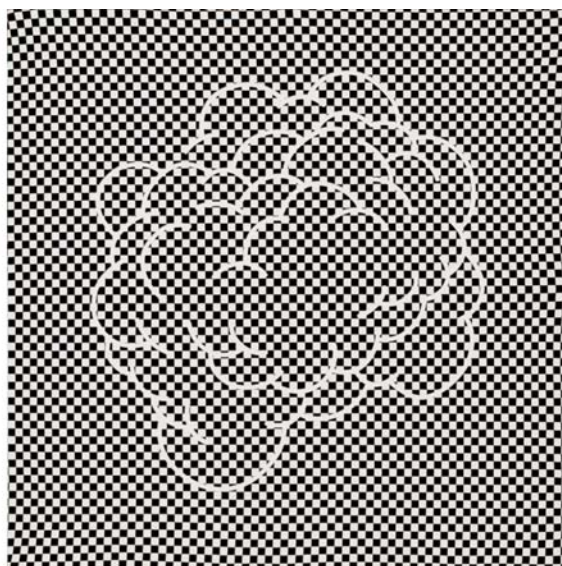
³⁹ A respeito deste sentido de “obra aberta”, (definido por Umberto Eco como “uma pluralidade de significados que coexistem num único significante”), Kurtz refere-se à obra “Nihil” (“nada” em latim): “*A coisa não é definida. Ela tanto pode ser tudo quanto nada, é uma interrogação, é um questionamento. O meu trabalho, por exemplo, sob o aspecto formal, tem uma particularidade na forma do rolo que eu representei, fazendo uma alusão ao ponto de interrogação*”. KURTZ, Milton - Boletim Informativo do MARGS, nº 26, out/dez, 1985

em formato 150 x 150mm, abrem caminho para o desenvolvimento de outras técnicas que vão ser responsáveis por obras surpreendentes se comparadas ao universo anterior. Elas são uma espécie de divisor de águas entre 1988 e 1992, com a ressalva sinalizada pelo próprio Kurtz e seu bumerangue: o retorno constante às suas origens.

Nestas pinturas, seguem as experimentações dos efeitos óticos, as ilusões de movimento, volume, transparências, bem como os jogos entre figura e fundo. Em “Vertigem-Anéis”, de 1988 (Fig. 62), as silhuetas mergulham em direção ao centro dos anéis em que lembram o arco-íris. Em outras duas obras, o movimento vertiginal está presente em “Espiral-Rosas”, de 1991 (Fig. 63), e em “Espinhos” (Fig. 64), do mesmo ano. Conforme as palavras de Kurtz, *“Meus desenhos e pinturas desenvolvem no espaço pictórico plano e estático a noção de movimento, vertigem e ofuscamento através de elementos cromáticos, que intensificam uma perspectiva hipnótica, onde a figura e o fundo são intercambiáveis e o movimento insere-se, ou por padrões de repetição, ou pelas vibrações próprias às cores em suas múltiplas combinações.”*⁴⁰



FIG. 65: Nuvem
pintura sobre tecido
estampado,
150x150cm, 1992



São obras com padrões de fundos, figuras geométricas, florais, que parecem indicar novas possibilidades de utilização do suporte pintado na convivência de diferentes planos na pintura. Em 1992, um quadro traz um retorno às origens do quadriculado em preto e branco, e também das referências *pop*, embora não tenha sido produzida conforme

os procedimentos usuais. Como que em um *ready-made*, Kurtz utiliza um tecido de algodão como suporte para a sua “Nuvem” (Fig. 65), abrindo caminhos de tinta acrílica branca em meio aos espaços brancos do “xadrez”. Poucos meses antes, Kurtz já havia produzido obras utilizando o mesmo padrão de floreados em “Tela” e em “Insetos”, que utilizam os desenhos sintetizados de suas referências visuais e transpostos para o tecido através de ampliações e

⁴⁰ KURTZ, Milton – Jun, 1993 – do conjunto de textos inéditos cedidos por Mário Röhnel.

frottages, em um processo descrito no catálogo da exposição⁴¹ por Ana Albani de Carvalho:

O artista utiliza como suporte um tecido estampado, impermeabilizando-o com sucessivas camadas de verniz. Posteriormente, interfere na estampa de fundo e/ou agrega formas elaboradas a partir de moldes, onde a seleção de cores e tonalidades passa por cuidadoso estudo.



Livro de Referências

FIG. 66: Pavão
pintura sobre algodão
estampado sobre chassis
201x195cm, 1995

FIG. 67: Araras
pintura sobre algodão
estampado,
198x125cm, 1995



Camadas de material (tecido, o verniz que isola, a tinta), geram uma superfície onde a estampa original do tecido se interpõe à figura pintada. Não é possível decidir por figura ou fundo: realidades distintas tornam-se indissociáveis. Nosso olhar é sugado. Mergulhamos e – surpresa – neste mergulho encontramos apenas a própria imagem, repetida ao infinito. Por breves segundos, tornamo-nos um só: olhar, corpo, obra. "Vertigem." (CARVALHO, 1988)

A autora se refere às obras "Pavão" e "Araras", ambas de 1995 (Figs. 66 e 67), que demonstram um complicado jogo entre as figuras pintadas e as que fazem parte da estampa do tecido industrial e indica a preparação da superfície a ser pintada como um novo processo manual a ser incorporado nos procedimentos. A ressalva que faço é quanto a *formas elaboradas a partir de moldes*. Na verdade, as figuras eram provenientes de um outro processo manual, a ser descrito a seguir.

⁴¹ Exposição "Milton Kurtz: trabalhos 1970 – 1996" Espaço Cultural Edel Trade Center, 1997

A preparação do suporte é procedimento normal na pintura, tanto em telas industrializadas, quanto na produção dos próprios bastidores, esticando lonas e preparando as superfícies. O que traz este caráter novo é o fato dos tecidos escolhidos trazerem figuras, proporcionando interações desconcertantes com as figuras pintadas. Conforme as palavras do próprio artista:

Nunca trabalhei com tecelagem ou com o que usualmente denomina-se têxteis, no entanto sempre estive interessado em texturas gráficas (retículas) e sua associação direta com a percepção óptica (retina)."

(...) Agora venho descobrindo também as possibilidades visuais dos tecidos estampados industrialmente que trazem por si só qualificações sensíveis ao olho e, ao interferir nesses "ready-made", insisto também em valores como brilho, opacidade, claro-escuro, contraste⁴².

O contato direto com uma destas obras foi de imenso valor para este estudo, a obra "Colunas", de 1995 (Fig. 68). Ao visualizar os moldes utilizados e ouvir atentamente Mário Röhnel

ao descrever o processo de transferência do desenho para o tecido, fica necessário esmiuçar um pouco mais este processo e também esclarecer o sentido da palavra "moldes".

A partir de uma ilustração utilizada em uma reportagem de jornal intitulada "As Causas das Dores de Coluna", Kurtz utiliza sucessivas cópias xerográficas para ampliar o desenho em um processo que obviamente altera as características do original. Das cópias recombinadas como em um mosaico já no tamanho definitivo a ser aplicado no tecido – um retângulo de 1,38 x 2,01m – ficam evidentes os



FIG. 68: Colunas
pintura sobre algodão
estampado,
201x130cm, 1995

Livro de Referências

⁴² KURTZ, Milton – Jun, 1993 – do conjunto de textos inéditos cedidos por Mário Röhnel.

defeitos, manchas e demais imperfeições oriundas da cópia xerográfica. O resultado era esperado pelo artista.

A seguir, ele passa a transpor cada um dos infinitos contornos destas imperfeições, um a um em um longo processo que tomou semanas de um minucioso trabalho de abstração na criação do referido molde a ser transposto. Depois de o desenho inteiro ser passado para um papel especial para a transferência, contendo tinta no lado oposto, semelhante ao papel



Livro de Referências

FIG. 69: Lagarto, Salamandra
pintura sobre cetim italiano
estampado,
127x202cm, 1995



carbono, Kurtz passa a transferir o desenho agora diretamente no tecido em mais um processo longo e minucioso.

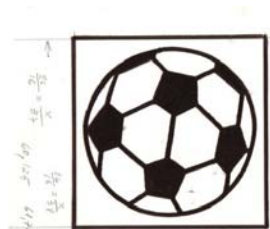
Contornos feitos, o artista passa à pintura com tinta acrílica de cada um dos traços que em conjunto formarão o desenho das colunas, visualizáveis a uma distância confortável aos olhos. A forma como Kurtz rebateu uma das colunas originais lembra a letra “M” em uma complicada assinatura autoral.

O processo para a transferência do “Pavão” seguiu de forma ainda mais complicada devido à própria imagem e as particularidades do tecido-suporte, sendo necessário o mapeamento e numeração das áreas do desenho a ser transposto. Em “Lagarto (salamandra)”, obra datada de 1995, é possível identificar outra figura recortada de um jornal e transposta para um tecido bastante expressivo e orgânico que colabora com a composição da imagem, servindo de ambiente para o animal, que deixa a sua marca impressa, como um fóssil gravado permanentemente em seu habitat (Fig. 69).

Nestes cinco exemplos, nuvem, pavão, araras, lagarto e colunas, os desenhos foram aplicados diretamente sobre o suporte, com seus traços tomando lugar do desenho logo abaixo. Mas em outra obra, Kurtz promove uma trama ainda mais complicada que mais tem a

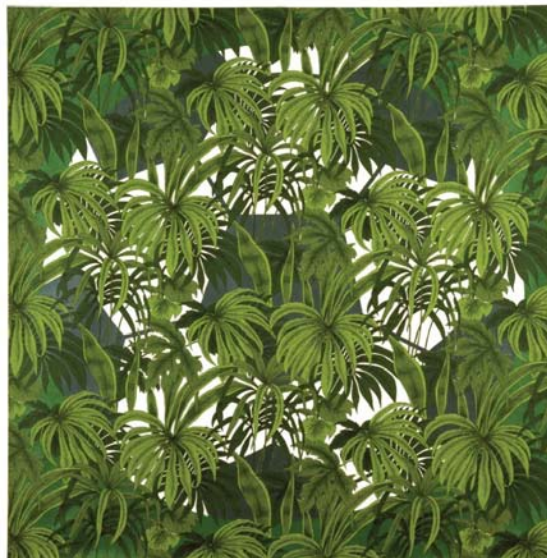
ver com suas questões a respeito da bidimensionalidade, ambigüidade de planos e a convivência de opostos no mesmo espaço. Em “Bola”, de 1994 (Fig. 70), Kurtz elege e respeita alguns contornos do desenho ao fundo para pintar uma bola de futebol que parece incrustada em uma floresta de folhagens remetendo, por exemplo, ao jogo de futebol em campos amadores, em que volta e meia é necessário buscar a bola.

Mas o resultado gráfico vai muito além do representado. É como se Kurtz tivesse



Croqui de Kurtz

FIG. 70: A bola
pintura acrílica sobre algodão estampado,
148x147cm, 1994



chegado ao clímax deste jogo de ambigüidades, efeitos tridimensionais, paradoxos a *'preocupação transposta ao universo do desenho ou da pintura, que traz o exame da materialidade das coisas: onde existe um corpo, não existe outro.'*

43

A preocupação do artista obviamente não tem a ver com a transgressão das leis da física, tão

presentes em seu trabalho, como este princípio da impenetrabilidade, da inércia, da gravidade, ou da incidência da luz sobre os corpos. Como que um condicionante de um projeto, estas freqüentes dúvidas serviam de estímulo criativo e compositivo, inspiração e como princípio ordenador dos demais condicionantes do “projeto”.

Uma reflexão semelhante encontrei em um artigo na web, intitulado “Dois corpos no mesmo espaço-tempo da Cidade Digital” e nos remete a esta indagação e a coloca inteiramente na contemporaneidade⁴⁴. O artigo compara as leis da física com a relação espaço-tempo, presente nas relações entre as páginas da internet e a memória delas quando visualizadas por diferentes usuários.

Conforme o exemplo apresentado pelo autor *imagine duas pessoas olhando o mesmo corpo físico em um mesmo espaço. Para quem iniciou a observação, o corpo é o centro deste olhar, mas, para quem chegou na seqüência, este corpo se desdobra entre o corpo em si e a primeira pessoa.* Isto significa dizer, que no mesmo instante que a segunda pessoa começa a olhar, ela

⁴³ KURTZ, Milton – Jun, 1993 – do conjunto de textos inéditos cedidos por Mário Röhnelt.

⁴⁴ GUERREIRO, Evandro Prestes, artigo extraído do site *Descubra Santos*, publicado em 20 de fevereiro de 2006 – do livro *Cidade Digital - Infoinclusão Social e Tecnologia em Rede*, editora Senac-SP, 2006.

terá em seu *raio de visão* ou *espaço de observação*, dois corpos no mesmo tempo ocupando aquele espaço.

Trata-se de uma associação livre a partir de um raciocínio lógico, matemático, mas interessante se comparado às reflexões filosóficas de Merleau-Ponty, a fenomenologia do olhar, e as indagações de Kurtz: dois corpos podem conviver no mesmo espaço de observação. Transcrevo o trecho final do artigo, assinado por Evandro Guerreiro:

Na Cidade Digital, as novas tecnologias de informação e comunicações servem de mediadoras entre seu olhar, o que você registra em sua mente e o corpo físico que observa. O ciberespaço possibilita que você “veja” com melhor definição a relação entre virtual-real, sem se confundir, colocar em questão seus valores, crença ou fé. Agora, imagine que a cidade que você vive, as paredes, os prédios, as casas, as ruas, as pessoas, o comércio, a prefeitura, o fórum da cidade, as fábricas, o seu vizinho, seus amigos, o computador que você trabalha ou a lan house que você usa para navegar na internet, tudo que está em sua volta, se desdobra para além do universo bidimensional. Se por um lapso no seu olhar, você conseguir “ver” dois corpos, no mesmo tempo, ocupando simultaneamente o mesmo lugar no espaço, não vá se assustar, não pense que está vendo um fantasma, será somente a multidimensionalidade da Cidade Digital se manifestando em você e eu.



FIG. 71: Campanha I-Pod, Apple

Se analisarmos hoje, sua importância para a contemporaneidade se mostra na antecipação dos caminhos do design gráfico que muito se assemelham à fase das Silhuetas. Como no comercial do I-Pod da Apple, com silhuetas e fundos em cores primárias em pleno movimento, dançando com enorme agilidade na tela, produzidos sob um processo que simplifica as formas do filme captado e o transforma em animação de desenhos, contornos e silhuetas impessoais (Figs. 119). Impossível supor que caminhos a obra de Milton Kurtz

seguiria nos dias atuais, mesmo visualizando seus poucos estudos utilizando o computador cedido a ele e ao seu companheiro de atelier, em que pôde fazer alguns experimentos com a obra "Espiral-Rosas" sob o auxílio de um operador. Na série intitulada "Interferência Diphere" (Fig. 72), está o uso de facilidades que viriam a ser comuns, proporcionadas pelas ferramentas digitais: perspectiva, repetição e facilidade nas trocas de preenchimentos e no uso de degradês. Um artista para quem a investigação dos procedimentos e sua experimentação foram sempre fundamentais no processo criativo.



FIG. 72: Série Interferência Diphere 1, 3 e 5 cópia digital, (respectivamente:39,7x47,5cm; 21,4x23,7cm e 21,3x24cm), 1992

CAPÍTULO 3

Corpo, dualidades e ambiguidades

As representações do corpo na arte apresentam inúmeras facetas, seja como instrumento de reflexão e de crítica sobre o corpo humano como organismo biológico, como objeto de prazer e de repressão, como gerador de valores morais e culturais e como estrutura social fragmentada e provocadora de conflitos.

Na obra de Milton Kurtz, o corpo é instrumento principal de investigação visual e expressão gráfica como foi visto no capítulo anterior, em que os estudos da fisiologia do movimento, as texturas da pele, o brilho e o movimento dos cabelos, o escorço nas roupas, nos músculos, a sensualidade das formas femininas e masculinas, e uma gama de instrumentos e ícones fetichistas, oferecem um vasto campo de referência e atuação para o desenhista. A expressividade das faces que denotam diferentes emoções de alegria, riso, austeridade, paixão e ironia, colocados lado a lado, proporcionam os conflitos e tensões que interessavam Kurtz, manifestos tanto nas suas obras, quanto nos documentos de trabalho. Corpos trazidos ao detalhe nas cenas com realismo remetem à estrutura clássica de representação. Também a perspectiva “fotográfica” aparece muito mais nas imagens do corpo do que no ambiente em que está inserido. A nudez e o erotismo se fazem presentes, em jogos que insinuam relações, contatos físicos, manifestações do desejo. Com tudo isso, se faz necessário um passeio histórico para contemplar o corpo na arte, desde a estrutura clássica até o corpo na mídia, que reencontra a arte através da *pop*.

Foi na Renascença que a matemática, através da perspectiva, transformou a pintura, cada vez mais, em uma representação calculada da realidade. Se os desenhos até o fim da Idade Média eram destinados à pedagogia religiosa, desproporcionados, iconográficos e idealizados na figura divina, o Renascimento vai lhes dar a proporção humana, a medida calculada de uma cabeça, de uma profundidade de campo, de relações entre partes distintas dentro de uma composição. E a visão do corpo humano sugere a totalidade de sua exposição, à nudez e com ela a exposição dos sentimentos puramente humanos, como a beleza, o desejo e o sensual. Segundo as palavras de Ariano Cavalcanti de Paula ⁴⁵

⁴⁵ PAULA, Ariano Cavalcanti de – **o Nu na História da Arte** – Disponível em **OCAIW**: http://www.ocaiw.com/galleria_niah/index.php?lang=pt Acessado em: 20 de Novembro de 2008.

a beleza e a sensualidade do nu, por muitas vezes confundida com o vulgar, é a própria essência da arte. O corpo humano é a fonte de quase todas as inspirações. A nudez é sempre inquietante, instigadora e bela. Por isso o artista, seja na pintura, escultura, na dança ou fotografia, encontra no corpo nu uma profunda ligação com a pureza do ser. É a sensualidade que move a criação em todos os sentidos. É a sensualidade que evoca o amor, a paixão e a criação do homem. Por isso a nudez nos toca tanto e tão profundamente. É o lúdico prazer de vivenciar a nossa própria encarnação.

Quase sempre, o senso comum tem uma de duas atitudes perante a representação do corpo humano nu: ou ama ou condena. Um exemplo é o aclamado e admirado como gênio, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), a quem também foi chamado certas vezes em sua época, como "inventor delle porcherie", devido à representação da nudez nas cenas da capela Cistina, consideradas um sacrilégio, chegando a ser cobertas depois de sua morte.

Porém, a nudez sempre esteve presente na história da arte, e mesmo em figuras religiosas nem sempre chocavam, segundo a ideia de perfeição e beleza própria do academicismo clássico. Mas com o Realismo de Coubert e Manet, por exemplo, surge um novo momento da história que causa impacto por contemplar a temática cotidiana e colocar a nudez para retratar os costumes que não eram falados ou admitidos pela sociedade, algo semelhante ao impacto provocado pela *Pop Art* anos mais tarde, conforme reflexão de Annateresa Fabris.⁴⁶ Não apenas corpos femininos em plena manifestação de amor homossexual, mas a mulher-objeto, a prostituta nua mostrada às claras à sociedade, sem "meias palavras", alvo de escândalo, como em *Olympia*, de Manet.

Com os impressionistas, a "janela renascentista" começa a ser superada, e os artistas se interessam pela realidade enquanto fenômeno luminoso, e se voltam para o conteúdo mesmo daquilo que é sua matéria, sua especificidade, ou seja, a relação entre as cores, harmonia e composição. Cézanne (1839-1906) está interessado na relação entre as formas, os planos e os volumes. O quadro deixa de ser algo para representar o mundo, ele passa a ser parte do mundo.

A sociedade de consumo que se apropria da arte para a representação do corpo masculino e feminino segundo os seus potenciais de sedução, próprios para serem usados na guerra pelo mercado consumidor. É no período posterior à Segunda Guerra Mundial, com a consolidação das mídias de circulação de massa, que a visibilidade destas representações extrapolou os limites das galerias e catálogos de arte e ganhou uma exposição jamais vista na

⁴⁶ Em ciclo de palestras ministradas na PPG História, PUC-RS: *Pop e a fotografia* – dias 12 e 13 de Junho de 2008.

história. Acompanhada por transformações na sociedade e nos costumes, as imagens produzidas se tornaram cada vez mais permissivas, culminando no movimento *pop* como sendo um dos principais motores de inspiração para os artistas, refletindo nas obras as mesmas imagens da mídia de massa, porém trazendo novos significados e reflexões sobre o papel do corpo como instrumento de exploração do prazer e ainda, do papel do indivíduo na sociedade industrializada.

Este é um fator importante em Kurtz: o que é apresentado em sua obra não é o corpo real, mas o corpo como significado, como mensagem do artista para algo carregado inclusive de vários significados intrínsecos. Remetem às dualidades, representadas pelos choques entre figura e fundo, entre corpos com escorço e fundos hachurados, quadriculados e em outro momento, chapadas de cor.

Importante para contextualizar a análise da obra, é também relacionar os espaços simbólicos de representação do corpo com o seu espaço social, que é o lugar onde as experiências humanas são vividas. O estudo do corpo no espaço plástico da arte de Milton Kurtz possibilita levantar aspectos e questões importantes a respeito de sua obra, pois é nele que o artista projeta o seu imaginário e seu inconsciente. É neste espaço que ele reflete sobre o modo como o corpo é concebido e apresentado socialmente. Este espaço social, já mencionado nos capítulos anteriores, será abordado em diferentes aspectos que possam lançar luz às recorrentes representações de corpos femininos e masculinos e os diferentes olhares lançados a eles em sua manifestação do desejo e do erotismo e suas correlações manifestadas ao longo da história da arte, especificamente no que as aproxima da Pop Art, e o que é exclusivo da obra de Milton Kurtz.

Conforme trabalho organizado por Maria Lúcia B. Kern em “Espaços do Corpo”, as autoras (Kern, Zielinsky e Cattani)⁴⁷, buscaram focalizar a percepção do corpo como representação simbólica, através dos diferentes discursos visuais desenvolvidos por vários artistas, entre eles Alfredo Nicolaiewsky, Mário Röhnelt e Milton Kurtz. Na obra de Kurtz, está presente a fragmentação de corpos, a fetichinização de partes de corpos, seus recortes e deformações que remetem constantemente à ambigüidade, ao desejo e ao erotismo. Segundo Kern, não há em Kurtz a preocupação com a representação física do corpo como simulação da realidade visível, mas como um aparato simbólico construído através da fotografia e do “livro de referência” que muniam o artista de imagens já possuidoras de um significado inicial, mas

⁴⁷ KERN, Maria Lucia Bastos. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul** (1977-1985). / Maria Lucia Bastos Kern, Mônica Zielinsky, Icleia Borsa Cattani - Porto Alegre: Ed.da UFRGS, 1995. 207 p. : il.

que ele recombina através de “colagens”, imbuindo-as de novos significados, que podem lançar luz à obra de Kurtz, ao seu imaginário psicológico, desejos e paixões.

Para Marc Le Bot, o artista contemporâneo fixa imagens que o espelho não retém em nenhum instante⁴⁸, diferenciando-se assim, do sistema de representação humanista, que buscava reproduzir imagem semelhante à do corpo refletido no espelho, como forma una e imóvel.

Segundo o filósofo, Maurice Merleau-Ponty, a questão da arte, particularmente a pintura, surge como meio privilegiado de investigação das nossas relações mais surdas e secretas com o Ser, ou com isso que ele chamava de camada pré-reflexiva de sentido de mundo, anterior às teses de nossa linguagem. Isso porque a atividade da pintura revela os meios da visibilidade, que nosso olhar cotidiano deixa para trás e esquece a favor do mundo constituído culturalmente. Ou seja, habitamos um mundo que esquece suas premissas, e a tarefa do pintor, é recuperar o contato do olhar com este mundo inabitual. Percebeu o filósofo, na profundidade a implicação da reversibilidade do corpo: a visibilidade a que se abre o vidente é também a de seu corpo visível, que é ao mesmo tempo vidente e visível, ser ciente e sensível. O Corpo que vê, o corpo que sente, que produz a matéria da pintura, o corpo que se vê representado no corpo da pintura. Nas palavras de Merleau-Ponty,

Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo da pintura. Para compreender estas substanciações, há de reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento”. (MERLEAU-PONTY, 1969 p.259).

O corpo, para o artista, é o espaço onde a sua criação se expressa, onde seu corpo está presente, mesmo em sua ausência. Conforme Icléia Cattani, *todos os objetos de arte se assemelham, de uma forma ou de outra, aos corpos que o produzem. Criados pelos próprios homens, à sua “imagem e semelhança”, reproduzem não só nosso exterior, mas também (e, talvez, principalmente) nosso interior e as relações que estabelecemos com o mundo – visível e invisível. (CATTANI in KERN, 1987 p. 161).* De fato, ao folhear a agenda utilizada por Milton Kurtz para reunir imagens de referência para seus trabalhos, abre-se aos olhos, no mesmo campo da visualidade das obras aliás, o seu mundo interno, seus desejos e paixões, seu imaginário e o seu inconsciente. Aquilo que se esconde nas obras torna-se visível na sua origem. Aquilo que

⁴⁸ LE BOT, Marc. *L'oeil Du peinture*. Paris, Gallimard, 1982 p.124 - in KERN, p.30

está aberto na sua origem, ganha outros significados nas obras. E o caminho percorrido pelo imaginário do artista se revela.

3.1.2 – MEMÓRIA GLOBO - 1988

Trabalho essencialmente com imagens do copo humano construindo climas. Estes são resultantes de tensões que se estabelecem entre figuras, entre as cores, entre as formas. (KURTZ, 1988) ⁴⁹

Ao visualizarmos o universo de imagens colecionadas por Milton Kurtz, fica evidente o seu apreço pela sensualidade do corpo humano, em especial atenção ao corpo feminino carregado de fetiche, conforme a obra de Allen Jones – investido de significados ambíguos a serem discutidos mais adiante, quando investigarmos mais a fundo o corpo do homem e da mulher nas suas manifestações da Pop Art. Outra faceta da obra de Kurtz revela uma abordagem intensa ao corpo masculino, visível em seu “livro de referências” em que coleciona uma infinidade de recortes retirados de revistas e jornais, cenas de esportes, imagens publicitárias que exploram o corpo masculino, evidenciando já aí, em seus enquadramentos, um olhar erótico e um desejo que pode ir muito além da simples busca por referências. As imagens de jogadores de futebol, atletismo, natação, fisiculturismo, com especial atenção aos músculos em movimento, com rostos anônimos, compõem em conjunto com artistas de cinema, teatro e televisão, músicos e modelos de anúncios, a gama de imagens colecionadas neste livro, cuja base é uma agenda comercializada pela Livraria do Globo, do ano de 1988 (Agenda Memória, com algumas imagens compiladas no Anexo C).

Esta agenda, a que chamarei de “livro de referências” em alusão aos Cadernos de Referência, de Hudinilson Jr (São Paulo, 1957), é organizada sob inspiração do próprio Hudinilson. Segundo Röhnelt⁵⁰, Kurtz teve especial apreço pelos livros do artista, e sua experiência em produzir seu próprio livro, o torna um documento de suma importância para este trabalho. Os cadernos de referência do artista paulista foram tema da exposição Hudinilson Jr.: Cadernos De Referência, no Espaço O/FVCB (Fundação Vera Chaves Barcelos, 2008), com curadoria de Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns. Por ocasião da exposição, em

⁴⁹ KURTZ, Milton – Jun, 1988 – do conjunto de textos inéditos cedidos por Mário Röhnelt.

⁵⁰ RÖHNELT, 2008 – do conjunto de entrevistas cedidas pelo artista para esta pesquisa, de agosto a novembro de 2008.

texto assinado pelas curadoras, é possível utilizar palavras análogas para referenciar o livro de Kurtz⁵¹:

Percorrer as páginas dos diários visuais de Hudinilson é assim como olhar pelo buraco da fechadura. Somos tragados pela volúpia da imagem. Associações de idéias, turbilhão. Imagens de homens, mulheres, coisas, lugares. De uma maneira, por assim dizer, warburguiana, as idéias do artista estão todas ali (nas imagens; na associação entre elas). Formas das mais distintas origens podem se assemelhar, podem se completar, podem sugerir relações inusitadas. Redes concretas de objetos heterogêneos são unificados pelo olhar e pelo gesto do artista. Por associação, conectamos as bordas dessas imagens/objetos e construímos sentidos. Potência.

Livro de artista feito pela agregação de imagens disseminadas pelos meios de comunicação de massa, pela seleção de coisas que agradam aos olhos e prometem prazeres, pelo desdobramento de idéias, pela subversão do acaso, pela revelação, sem censura, de todos os desejos. Montagem como poética e linguagem. (CARVALHO, 2008).

É possível traçar um paralelo perfeitamente ajustado dessas palavras com a obra de Milton Kurtz. O livro nutre o artista de referências para suas obras e nele é possível identificar várias imagens que foram transpostas do mundo da mídia para o mundo das artes visuais, em associações de ideias e objetos heterogêneos. É o caso, por exemplo, da série “Nas Coxas”, (Figs 45 a 46). em que ele retrata cenas de futebol – dribles, disputas pela bola, alongamentos, choques entre os corpos, continuidade dos uniformes nas figuras produzindo um padrão – todos buscados de cenas veiculadas em jornais, nos cadernos de esportes. Estes corpos estão ali reenquadrados de modo a evidenciar o torço, pernas e coxas dos jogadores, produzindo imagens cheias de movimento e plasticidade em meio a um “clima” de quase contato, situações que sugerem toques, insinuam relações além das que são comuns no esporte. Outras imagens de corpos masculinos retiradas também de cenas do mundo do futebol, quando combinadas a outras em uma obra, produzem novos significados, por vezes irônicos e bem humorados, criando cenas que revelam um desejo a partir de colagens de duas ou mais imagens originalmente sem esta conotação. É o caso da obra “Dois Jogadores” (1986), por exemplo (Fig. 73). Este mesmo artifício é usado para revelar relações de desejo entre homens e mulheres recombinação as imagens de referência.

⁵¹ CARVALHO, Ana Maria Albani de. BOHMS, Neiva “**Hudinilson Jr: Cadernos de Referência**” Espaço O/FVCB - Fundação Vera Chaves Barcelos, 2008. A citação foi extraída do catálogo da exposição.



Livro de Referências

FIG. 73: Dois Jogadores de Futebol
des. Grafite e acríl.
50x76cm, 1986



Claro que no Livro de Referências, encontram-se também figuras femininas em cenas de nudez, fetiche e sensualidade, o que denota que o artista está interessado nas nuances do corpo humano, não apenas no masculino. Seu interesse é pela expressão facial, pelo movimento, pela beleza das formas e pelas possibilidades gráficas que podem desafiar sua técnica como desenhista. Sob este aspecto, as imagens colecionadas por Kurtz têm igual importância, inclusive as figuras de animais, automóveis e arquitetônicas que também povoam o livro. Os corpos a compor signos, significados, que talvez não fossem o objetivo final do artista, mas estão ali a produzir novas e diferentes interpretações. A este respeito, encontro analogia no texto de Icléia Cattani que discorre sobre o retorno da figura humana nas obras de Iberê Camargo no final da década de oitenta. Nele, a autora comenta que o corpo

é um signo formal, como qualquer outro. Investido, sem dúvida, de múltiplos significados, projeção (via formais e cores) de muito mais do que pretende conscientemente o artista. Embora isto aconteça com qualquer signo formal, o corpo humano é, sem dúvida, na cultura ocidental, tema privilegiado e forma considerada "nobre" por excelência. Apresentá-lo como um signo igual a outros era, e ainda é, muitas vezes, uma ameaça à visão que temos de nós mesmos, ao que esperamos ver como representações de nossos próprios corpos.

Corpos-signos; signos do corpo. Todo signo do corpo humano, por mais parcial, fragmentado que seja, nos faz inferir sua totalidade. Mãos, perfis. O detalhe significa o todo, investindo-o, no entanto, de uma carga específica. (CATTANI, 1985, p.165)

Interessante também veicular aqui o comentário do próprio Iberê sobre o assunto, que vem corroborar o pensamento de Mário Röhnelt a respeito da obra de Milton Kurtz: *“Interessa-me a forma, o resto é pretexto.”*⁵² Segundo Röhnelt, Kurtz coleciona e recombina as imagens apenas a partir seu potencial gráfico e simbólico, a auxiliá-lo no processo criativo das suas obras.

A fotografia é outro objeto e recurso de coleção e captação de imagens. Nela, se evidencia a captação de instantes dos corpos de amigos, dele próprio e de seu companheiro Röhnelt, que serviu de modelo e também fotógrafo para suas obras em várias situações, originalmente desprovidas de qualquer conotação sensual ou manifestação de desejo. Nas fotos que compõem sua coleção, estão apenas pretextos para a produção de desenhos carregados de formas esteticamente atraentes ou situações que não deixam pistas seguras sobre a intenção final do artista. Mas é no enquadramento e na combinação destas imagens decalcadas e sintetizadas que o caminho começa a ser desvendado. Significações eróticas, irônicas, conflitantes, constroem ambigüidades carregadas de desejo. Desejos carregados de ambigüidades, principalmente quando lança o olhar para o corpo masculino e mostra as relações corporais entre indivíduos do mesmo sexo, expostos e às vezes explícitos no campo bidimensional das obras. O desejo se torna um jogo entre ambigüidades disfarçadas, em que a mesma imagem pode guardar duas ou mais significações. Neste complexo jogo, é possível deliberar a respeito do que é imediatamente evidente: o olhar do artista constantemente se volta para o desejo sensual entre indivíduos do mesmo sexo. Entre homens que compartilham corpos atraentes entre si, que compartilham o mesmo desejo.

Este olhar erótico e homossexual se encontra na palavra homoerótico, termo utilizado por Alexandre Santos em sua análise da obra de Alair Gomes, tese de doutorado⁵³ na qual emprega o conceito de arte homoerótica, a homoarte, toda a poética que inspire ou revele uma temática comprometida com o amor ou sensibilidade homoerótica, em caráter assumido. Quais as relações deste olhar de Milton Kurtz em relação ao corpo masculino que trazem aproximações ao espírito *pop* é investigação que passa pelo estudo de suas manifestações na

⁵² CAMARGO, Iberê. Comunicação pessoal a Iceia Cattani, 16 de abril de 1985.

⁵³ SANTOS, Alexandre, **“A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro.”** Tese, Doutorado. Orientação: Profa. Blanca Brites – Porto Alegre – UFRGS, 2006

arte, mais especificamente na fotografia, que é parte do caminho percorrido por ele para a sua produção em desenho. As manifestações do homoerotismo na Pop Art, e nas obras dos artistas que participaram e influenciaram na trajetória do artista, podem revelar alguma das facetas da obra de Milton Kurtz, bem como, as suas aproximações ou desvios com a Pop Art.

3.2 – Homoerotismo e a fotografia

Um breve comentário a respeito do homoerotismo na arte e na sociedade se faz necessário, para investigar a obra de Milton Kurtz, que passará pela fotografia, pela Pop Art e retorna à sua obra para uma análise mais específica, conforme as fases classificadas no capítulo anterior. Segundo o site que reúne termos literários vinculado à FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa, organizado pelo pesquisador Latuf Isaias Mucci, um modo de se refletir sobre o homoerotismo é considerá-lo uma estética, que vem tomando forma, desde que a humanidade inventou a arte, em suas diversas linguagens. Outrora - na virada do século XIX para o século XX - definido, precisamente no julgamento que condenou à prisão com trabalhos forçados o esteta irlandês Oscar Wilde como “o amor que não ousa dizer seu nome”, o homoerotismo ou forma de amor entre parceiros do mesmo sexo, tem sido julgado, praticado, teorizado e condenado. No tribunal, Wilde foi inquirido:

O que é o amor que não ousa dizer seu nome?” O acusado de sodomia e condenado a dois anos de trabalhos forçados, respondeu peremptoriamente: “O amor que não ousa dizer seu nome é o grande afeto de um homem mais velho por um jovem como aconteceu entre Davi e Jônata, e aquele de que Platão fez a base de toda a sua filosofia, é aquele amor que se encontra nos sonetos de Shakespeare e nas obras de Michelangelo (...). Neste nosso século é mal-compreendido, tão mal-compreendido que é descrito como o “amor que não ousa dizer seu nome”, e, por causa disso, estou aqui onde estou. Ele é belo, é refinado, é a mais nobre forma de afeto. Nele, nada há de anti-natural. (...) Assim deveria ser, mas o mundo não compreende. O mundo zomba dele e algumas vezes põe por ele alguém no pelourinho.”⁵⁴

Herança desta repressão violenta aos praticantes de atos “ilícitos” foi o chamado Triângulo Rosa, símbolo utilizado pelos nazistas para marcar os prisioneiros homens que haviam sido presos por prática homossexual, que se tornou um dos símbolos de movimentos

⁵⁴ WILDE, Oscar. Citado por Latuf Isaias Mucci, no artigo Homoerotismo, disponível no site <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/homoerotismo.htm>>, acessado em 28 Jan 2009.

internacionais favoráveis às minorias sexuais, sendo, no entanto, um pouco menos popular que a bandeira arco-íris. Mais tarde, os doentes vítimas da AIDS eram marcados, o que também contribuiu para acirrar o debate sobre estas questões de gênero e discriminação.

No Brasil, como já foi mencionado, estas questões ficavam ainda mais veladas pela censura ditatorial que tradicionalmente voltou sua atenção para as artes em geral. O que não impediu o KVHR de mostrar suas cenas com corpos masculinos e femininos com bastante sensualidade, sobretudo, pelo fato também já mencionado de que aquelas imagens se assemelhavam com o que era veiculado pela mídia e também lembravam a iconografia clássica de representação do corpo humano.

Na história da arte, são comuns as apropriações de imagens de São Sebastião – adotado como ícone *pop-gay* - e de inúmeros outros personagens religiosos. Muitos críticos defendem que a utilização de imagens religiosas na *queer art* é conceitual, como protesto à maioria das religiões, que se nega a aceitar o desejo homoerótico. Entretanto, sabe-se que muitas vezes seu uso é simplesmente formal ou estético, já que muitas imagens religiosas, desde o Renascimento, apresentam aspecto andrógino, angelical ou apenas foram realizadas por artistas tidos como homossexuais, como o já citado Michelangelo, além de Leonardo da Vinci e Caravaggio.

Com a fotografia, ocorre um fenômeno interessante a ser considerado: há uma transferência do privado em público e o íntimo em coletivo e com isso, uma espécie de janela indiscreta se apresenta aos artistas, como um meio direto de exposição das práticas mais íntimas da sociedade. A pesquisadora Annateresa Fabris⁵⁵ comenta o caso da famosa Lady Di, que acaba assumindo a personagem dela própria, em função da fotografia e do seu público. Segundo Fabris, a “força da fotografia foi feita pelos meios de comunicação de massa” que participaram ativamente da história política da sociedade na medida em que o jornalismo estava mais presente nos acontecimentos mais marcantes e a publicidade nos lares, o que, de certa forma, abre caminho para a Pop Art e ao debate referente ao modelo de vida norte-americano. Nela, o corpo, a sexualidade e o erotismo, também saem do particular e privado para figurar no público e coletivo.

A fotografia é entre as artes da imagem aquela em que mais se percebe a presença de elementos fetichistas⁵⁶, ou até mesmo pornográficos, que são inerentes à sua linguagem.

No início da fotografia, as duas possibilidades de instauração social – o público e o privado – não são coincidentes nos seus resultados. Nos possíveis encaminhamentos das

⁵⁵ FABRIS, Annateresa – Palestra referida anteriormente, ministrada na PPG, História – PUC, 2008

⁵⁶ SONTAG, 2004, p.24; Barthes, 1984, p.51, in Santos, 2006 p. 131

diferentes representações do corpo via fotografia, há tanto aquelas relacionadas à cultura oficial institucionalizada pela sociedade vitoriana contemporânea à entrada da máquina fotográfica em seu cotidiano, quanto aquelas das culturas não oficiais, onde o corpo submetesse às representações ligadas aos submundos desta mesma sociedade. Há uma categorização de público para as fotos de maior circulação social e de privado para as destinadas a um círculo restrito que consome imagens eróticas, principalmente o público masculino que detém a hegemonia do olhar desejante.

Mas, com a entrada da fotografia em um circuito de consumo, com os processos técnicos que viabilizaram suportes de papel a preços acessíveis, ocorre a vulgarização rápida dos padrões institucionalizados e das formas ideais de estética e moral em mostrar o corpo pela imagem fotográfica.

Paralelo à cultura institucionalizada existiu outra forma de banalização do corpo que pode ser relacionada a zonas obscuras do visível social. Há o desejo do corpo erotizado. Conforme Fleischer, a erotização via fotografia é bem mais instigante, posto que ao olhar o corpo alheio, estamos também violentando-o num ato que adquire o estatuto de *voyeurismo* eterno (FLEISCHER, 2002).

Para o sociólogo francês Pierre Bordieu⁵⁷, a construção da diferença de gêneros fixos entre os sexos é produto da cultura e os desdobramentos desta diferença de papéis do homem e da mulher na sociedade foi o que construiu este olhar hegemônico masculino frente às questões que envolvem a sexualidade e o erotismo, pois há um reforço de papéis (homem provedor e mulher do lar), que implicam poderes sobre a construção do olhar.

Neste sentido, o corpo masculino esteve sempre dissimulado, mesmo na contemporaneidade, a nudez do sexo masculino não tem a mesma exposição do sexo feminino. A nudez do homem sempre esteve presente desde o início da fotografia, porém, deserotizado. Naquela época, era freqüente o costume de se fazer fotos de nus, inclusive masculinos para serem comercializadas em substituição econômica dos modelos vivos. Existia certa tolerância para com as imagens de nu masculino e feminino por causa utilização da fotografia como estudos do movimento (Eadweard Muybridge, 1830-1904), que, de certa forma ajudaram a acostumar o público à visão do homem nu sem escandalizar-se ou achar obsceno (SANTOS, A., 2006, p.146).

Conforme Santos, o corpo masculino não teve a mesma exposição que o corpo feminino, muito porque a própria homossexualidade era um tabu e a quantidade de homens

⁵⁷ BORDIEU, Pierre. **Um art moyen: essais sue lès usages sociaux de la photographie**. Paris: Lès Éditions de Minuit, 1965

fotógrafos era muito maior que a de mulheres, confirmando esta abordagem do corpo pelo olhar do homem.

Mas o olhar homoerótico lançado pelos artistas, não passa despercebido. Sua expressão na arte o revela. Conforme reflexão de Henry Matisse,⁵⁸ vida e arte estão diretamente relacionados com sentimento e expressão: *“O objetivo de um pintor não deve ser considerado separadamente de seus meios pictóricos, e, por sua vez, estes devem ser tanto mais completos (e não quero dizer mais complicados) quanto mais profundo for seu pensamento. Não consigo distinguir entre o sentimento que tenho pela vida e minha forma de expressá-lo.”*

Alexandre Santos traz à sua abordagem o fotógrafo Thomas Eakins (1844 – 1916), professor de pintura e diretor da Pennsylvania Academy School, que pode ser considerado um dos primeiros artistas que assumiram o nu masculino a partir de uma visão mais ligada ao desejo. Seus trabalhos são produto de um olhar erótico sobre o tema, em pinturas que partem de fotografias produzidas por ele mesmo. Suas obras produzem uma visão contida tanto da nudez, quanto do erotismo entre os homens. O homoerotismo não se manifestava de modo implícito, o que não provocou choques. Há uma atmosfera idílica, com plenas referências ao clássico, o que de certa forma se constituía num grande alibi que mascarava o olhar de desejo sobre o corpo masculino naquela época. Whitman, o poeta inspirador da polêmica *Beat Generation* talvez tenha sido um dos primeiros a chamar a atenção para a exaltação da beleza masculina nas obras de Eakins: *“Eu não conheço mais que um artista, Thomas Eakins”*, teria dito Whitman, fã incontestável do clima homoerótico presente nas pinturas do artista.

No que tange ao signo fotográfico, Alain Fleischner⁵⁹ afirma ser a noção de pornografia intrínseca à própria fotografia, uma vez que se trata de uma imagem advinda de um contato físico que se realiza através do olhar, ganhando eternidade quando impressa sobre o negativo do papel. Santos complementa que *segundo esta concepção, a fotografia é uma roupa que desnuda, um molde que desvela e revela por contato. Nenhum outro meio teve uma capacidade tão grande de representar e, ao mesmo tempo, parecer revelar segredos referentes à intimidade alheia com tanta veemência.* (SANTOS, A., 2006, p 132). A fotografia deixa vulneráveis os signos que representa, tornando-os objetos-alvo de violações retinianas produzidas pelos espectadores, principalmente quando se trata de imagens do corpo.

Esta imagem específica atua na inscrição bidimensional, uma *violação do corpo alheio, sustentada pela visão*, ainda segundo Santos. Isto só acontece graças à cumplicidade intrínseca

⁵⁸ Henry Matisse, Citado em Goldwater e Treves, *Artists on art*, p. 410. Geertz, pág 145. GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In _____, **O Saber local**. Petrópolis, Editora Vozes, 2000. Pp 142 a 181.

⁵⁹ FLEISCHNER, Alain. **La pornographie: une idée fixe de la photographie**. Paris: Éditions La Musardine, 2002. In SANTOS, Alexandre, p.

entre o ato fotográfico e a atividade do olhar, sempre vinculados à produção do sentido. No caso da produção artística, o ver pode ser entendido como um processo consciente como o olhar do artista, *um olhar poético que se aguça – como exercício proposto ao cientista – na teoria atômica que vai infinitamente além do olho orgânico* (COLI, 1988 p.69), um olhar ativo, ou seja, não apenas o ver, como recepção passiva e pertencente ao universo fisiológico do ser humano, mas o ver como captação, como busca alcançada através de uma ação que implica esforço frente à realidade. Conforme frase de Annateresa Fabris ⁶⁰, que cita Louis Hine, *a fotografia não pode mentir, embora mentirosos podem fotografar*.

Reflico a partir disso, sobre as marcas culturais de um olhar sensível à representação do masculino na fotografia, não somente como puro registro, mas como alternativa desejante, e por isso um olhar que se confessa como tal. Neste caso, segundo o estudo de Alexandre Santos, o olhar do artista aparece como *escrita pessoal do desejo*, engendrando uma fotografia marcada pela *expressão subjetiva*, muito mais do que pela noção de *documento objetivo* (ROULLÉ, *apud* SANTOS, A., 2006, p.133). Quando um artista, ao optar por uma forma de expressão calcada na imagem fotográfica, conforme relações com o fetichismo e a pornografia, revela marcadamente um olhar *voyeurístico*. Pode-se concluir então, que não há dois momentos, dois olhares, duas intenções. A busca por imagens de referência e o desejo estão presentes ao mesmo tempo, e atuam como forças criadoras.

Kurtz utilizava a fotografia como parte do processo criativo, captando imagens e as colecionando aleatoriamente, ou seja, sem organizá-las em um livro ou um álbum, como fez com seus recortes de jornais e revistas. As fotos aparecem soltas e desconectadas no atelier de Mario Röhnelt. Nelas, revela-se o mesmo olhar que coleciona imagens de recortes da mídia impressa, interessado na expressividade do corpo masculino e feminino, os flagrantes de movimento, ação, emoções e desejo, recorrentemente sob um olhar ativo, irônico e erótico.

No caso de Milton Kurtz, o olhar fotográfico que se revela nos procedimentos técnicos e também nas obras, pode ser visto como uma busca calculada por referências, pelo documento objetivo. Kurtz organizava as cenas, dirigia seus modelos conforme um planejamento prévio criava suas obras a partir das cenas que aconteciam diante de seus olhos, e dali tirava suas idéias, agindo consciente e abertamente ao manipular as cenas a serem fotografadas. Mesmo os ensaios de balé que ele freqüentemente assistia, as pessoas fotografadas tinham consciência do ato fotográfico. Noutras situações, atuavam como atores dirigidos por Kurtz, de modo que o artista fazia o seu planejamento das obras exercitando um

⁶⁰ Em palestra ministrada na PPG História, PUC-RS: *Pop e a fotografia* – 12 Jun 2008.

olhar poético através das lentes. O olhar ativo de Kurtz como desenhista é presente em todo o processo, por isso, justifico minha abordagem sem separar o olhar do desenhista e do fotógrafo, e também do ser humano, por entender que o homem não é feito de diferentes personalidades que se manifestam em diferentes momentos. O artista é uno em todas as manifestações. Tanto seu desejo íntimo quanto sua poética se manifestam em sua arte. Conforme palavras de Whitman sobre Eatkins, não existe mais que um artista Milton Kurtz.

3.3 – Homoerotismo na Arte Pop

O ápice do desenvolvimento econômico do pós-guerra trouxe, a partir dos anos sessenta, uma série de mudanças revolucionárias nas sociedades da Europa ocidental e principalmente na americana, que teve como principais consequências a industrialização de novos produtos, facilidades, empregos e poder aquisitivo, que impulsionaram uma cadeia de transformações e atingiu diretamente os costumes nos lares. Com isso, tanto o papel do homem quanto o da mulher foi revisto, já que estas últimas saíram ao trabalho e conquistaram um novo espaço, e reivindicaram mais direitos. A novidade, aqui, diz respeito às reivindicações por mudanças vindas principalmente de mulheres casadas, educadas e provenientes de camadas médias, uma vez que o trabalho feminino sempre foi uma realidade nas populações de baixa renda. A revisão, quanto aos papéis convencionais desempenhados por mulheres e homens na sociedade, passa pela experiência da dupla jornada de trabalho, cujo acúmulo de responsabilidades do lado feminino impulsionou o clamor por modificações nas relações tradicionais de gênero.

Essas modificações, que estão na base das transformações culturais ocorridas no período, se localizam na família e no ambiente doméstico. A reconfiguração das convenções de comportamento social e pessoal foi irradiada do espaço privado para o público, resultando na alteração dos modelos de normalização do comportamento sexual, percebidas no afrouxamento da legislação e dos padrões conservadores que regiam a conduta moral. Nas palavras de Hobsbawm:

A crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberalização tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres, que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para homossexuais, além de outras formas de

dissidência cultural-sexual. Tornavam-se agora permissíveis coisas até então proibidas, não só pela lei e a religião, mas também pela moral consuetudinária, a convenção e a opinião da vizinhança (HOBBSAWM, 1995 p.307)

McCarthy enfatiza que a *pop* foi um empreendimento basicamente masculino e heterossexual, embora houvesse “outras vozes do desejo no movimento”, entre elas as dos artistas homossexuais David Hockney e Andy Warhol, e a da artista feminista Pauline Boty. Assim sendo, mesmo com algumas vozes dissonantes, o tom predominante, quanto ao tratamento dado à revolução sexual ainda tinha como ponto de partida o olhar masculino



FIG. 74: Pin Up Girls
Imagem disponível no site Pin Up Girgs
<http://www.pinup.ru/>

heterossexual. De qualquer modo, era consenso o reconhecimento da equiparação entre permissividade sexual e direito de escolha do consumidor, praticada principalmente pela publicidade norte americana, bem como a importância das figuras das *pin-up girls* (Fig. 74) para o imaginário sexual da época.

Reichert⁶¹ explica que a associação de produtos ou marcas com sensações sexuais pode servir tanto para posicioná-los como vanguarda através da construção de imagens ousadas e agressivas, quanto para convencer os consumidores sobre a possibilidade de adquirirem, junto com a compra de tal produto ou marca, maior *performance* e maiores oportunidades sexuais. Em outras palavras, serve para introduzir simbolicamente propriedades eróticas nos produtos e nas marcas a eles associados. Uma estratégia de *marketing*, freqüentemente utilizada para criar essas posições de marca, é o uso de estereótipos, signos culturais de rápida identificação, e, logo, capazes de evocar significados comuns para várias pessoas. A menção aos estereótipos também possibilita a aproximação com o tema do corpo.

Assim, *pin-ups* de comerciais de refrigerantes, corpos masculinos de anúncios de fisiculturismo, personagens dos quadrinhos, eletrodomésticos, astros do cinema e automóveis, passam a refletir uma sexualidade que não passa de mais um produto a ser comercializado e consumido pela sociedade. Assim como a figura feminina, também o corpo masculino figura

⁶¹ REICHERT, Tom. **The Erotic History of Advertising**. U.S.A. New York: Prometheus Books, 2003.

como vendedor de ideais de consumo que vão inspirar artistas da Pop Art, desde suas primeiras manifestações inglesas.

Surgem as imagens com o viés homoerótico, na esteira da expansão das revistas masculinas, com imagens de homens produzidas para o consumo de outros homens nas revistas de fisiculturismo como a *Physique Pictorial*, sediada em Los Angeles, aproveitando a onda de saúde física, mesclada ao triunfo da democracia e das liberdades individuais (Fig. 75). No cenário característico do sonho americano da terra do cinema, surge o *beefcake* masculino como contrapartida à *pin-up* feminina e contracorrente do meio de vida americano, que não



FIG. 75: Capas da *Physique Pictorial* - Imagens disponíveis no site da Taschen <http://www.taschen.com>

esteve longe da censura por agredir a moral vigente, movida pelo mesmo olhar hegemônico da dominação masculina oitocentista.

O erotismo e a sexualidade estão presentes em obras de Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Allen Jones, Andy Warhol e David Hockney, para destacar alguns exemplos.

As colagens de Paolozzi (Fig. 76), por ele consideradas rascunhos efêmeros, mas que hoje se tornaram perenes por sua importância como as

primeiras obras *pop*, trazem os mesmos aspectos dos desenhos de Kurtz, ao combinar figuras desconectadas e imbuí-las de novos significados, quase sempre ligados ao erotismo e à crítica em relação ao modo de vida americano, em que as *pin-ups* veiculadas na publicidade, ganhavam força crítica em suas colagens, encontrando origens nos *ready mades* de Duchamp. Em "Bunk", de 1940, é o corpo masculino, o aparelho reprodutor e o automóvel que alardeiam a virilidade do olhar hegemônico, explicitamente chamando a atenção para o viés homoerótico. Isto é reforçado pelo significado da expressão: bobagem, embuste, contra-senso.



FIG. 76: Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947, e "*Bunk*", 1971

Uma das imagens mais famosas e precursoras da pop, "*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*", de 1963 (Fig. 77), um casal exhibe os atraentes objetos da vida moderna: televisão, aspirador de pó, enlatados, produtos em embalagens vistosas etc. Os anúncios são descolados de seus contextos e transpostos para a obra de arte, mas guardam a memória de seu *locus* original. Ao aproximar arte e design comercial, o artista borra, propositadamente, as fronteiras entre arte erudita e arte popular, ou entre arte elevada e cultura de massa.

Nas pinturas de Hamilton, a antropomorfização do automóvel num híbrido de carros e corpos femininos, também remetem ao fetiche, ligando o consumismo à sexualidade, de forma um pouco mais sutil que nas colagens. Em "*Chrysler Corporation*", de 1956 (Fig. 78), e em várias obras do artista, há um chamado para pensar, ou repensar os novos valores trazidos pela cultura de massa, presentes nos anúncios da indústria automobilística.

Em Hamilton, além das colagens, a fotografia produzida por ele, tem papel central como método de criação de suas pinturas, sobretudo pelas reais possibilidades de informação, potencial como meio e ainda figurar no campo paradoxo da ficção. Sua busca é pelas possibilidades existentes entre a figuração e abstração, o que denota consciência das dualidades possíveis geradas pela fotografia em suas obras. Conforme Osterwold:



FIG. 77: HAMILTON, *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1963

Os "mitos do cotidiano" postos em prática por uma cultura consumista, meios de comunicação e euforia tecnológica, adquirem uma dupla faceta, positivo-negativo:

otimismo do crescimento e síndrome da desagregação, crença no progresso e angústia pela catástrofe, sonho e traumatismo, luxo e pobreza. A civilização toma consciência do seu pesadelo de vulnerabilidade e destruição. A disponibilidade total dos bens de consumo cresce até colocar o gigantesco problema da poluição e da reciclagem, numa sociedade de desperdício onde os desejos e destinos individuais desaparecem na multidão. Carros supercromados e carros na sucata, ilusões e realidades individualmente vividas e ligadas ao mito dos bens de consumo fundem-se no universo das estatísticas.
(OSTERWOLD, 1999 – p.6)

Interessante para estudar este jogo de dualidades é verificar alguns aspectos polêmicos na obra de Allen Jones, ao qual retorno pela sua influência inspiradora a Kurtz, que pode trazer luz também às dualidades verificáveis em sua obra, e também pelo papel do corpo feminino que povoa seus trabalhos. Mais especificamente o conjunto de esculturas em que apresenta mulheres vestidas com roupas características do sado-masoquismo, a representar peças de mobiliário. Abordando o fetiche a partir de uma visão heterossexual, Jones foi o primeiro artista a usar os desenhos ilustrados em catálogos de compras pelo correio, como fonte de inspiração. Durante sua estada em Nova Iorque em 1964, o artista deu início à sua coleção de revistas de fetiche, a partir das quais as “dominatrices” passaram a fazer parte de seu “dicionário de formas”, conforme ele classificou suas referências. Jones explicava o fascínio que esses tipos de ilustrações causavam através de qualificativos tais como: a vitalidade do desenho, a força das linhas, o senso de humor e a economia de expressão que, segundo ele, eliminava do desenho todas as informações irrelevantes⁶².

Essas características foram exploradas, em suas obras, como recursos para a criação de uma nova linguagem pictórica. Os primeiros experimentos tiveram como veículo, a pintura em tela, cujo amadurecimento ao longo da década resultou em uma série de esculturas polêmicas. Na mostra individual realizada no ano de 1970, Allen Jones apresentou ao público três peças de escultura, que haviam sido feitas no ano anterior. (Fig. 79). Eram figuras femininas que assumiam a forma de uma cadeira, de uma mesa e de um cabide para chapéus.



FIG. 78: Richard Hamilton, *Hommage à Chrysler Corp*, 1957

⁶² Segundo LAMBIRTH, Andrew. **Allen Jones Works**. UK, London: Royal Academy of Arts, 2005

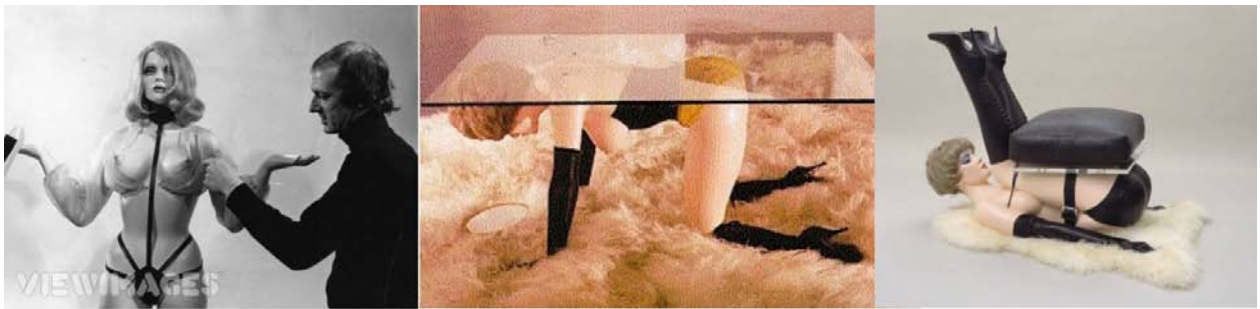


FIG. 79: Allen Jones e a série de esculturas: **Cabide, Mesa e Cadeira**, 1969

Segundo Marinês Ribeiro Santos⁶³, embora figurativas, as esculturas não guardavam relação com uma representação naturalista da figura humana. Segundo ela, *o artista não estava interessado em retratar o corpo feminino a partir de uma anatomia realista, mas sim em experimentar outras possibilidades de representação através da aproximação com o imaginário formal das pin-ups das revistas de fetiche*. A intenção de Jones era causar impacto através do estranhamento quanto à arte tradicional através de esculturas que remetiam a um erotismo considerado pouco ortodoxo e que também não podiam ser associadas nem com as esculturas tradicionais, nem com a realidade cotidiana da maioria do público espectador.

Desconfortável com toda a polêmica gerada por essas obras, provocando manifestações, passeatas e agressões físicas às esculturas, Allen Jones defendeu-se dizendo que seu trabalho não tinha como objetivo ofender pessoas, mas sim os cânones da arte. Compartilhando desta mesma perspectiva, Lambirth argumenta que as esculturas não devem ser entendidas como a materialização de “objetos de desejo sexual”, mas sim como um retrato do seu tempo.

Segundo as palavras de Marinês Santos, *“acredito que a polêmica em torno das esculturas de Allen Jones, potencializa o seu emprego como referência para reflexões sobre os processos de significação envolvidos no diálogo entre produção e recepção de imagens. Vale lembrar que o resultado deste diálogo é decorrente tanto das intencionalidades do produtor quanto das do receptor, o que faz do procedimento de leitura uma atividade interpretativa.”* (SANTOS, M., 2007, p. 192). Segundo ela, imagens são signos polissêmicos que possibilitam diferentes leituras, de acordo com o repertório simbólico de quem as interpreta e das relações estabelecidas entre os diferentes elementos que as compõem.

Jones apropriou-se de representações de mulheres sexualizadas características da cultura industrializada, transformando-as em tema para as artes plásticas. As esculturas

⁶³ SANTOS, Marines Ribeiro. “Mulheres como objeto: ambigüidades nas representações do feminino na “Pop” de ALLEN JONES”. In: **Caderno Espaço Feminino**, v.17, n.01, Jan./Jul.2007, site acessado em 10 de novembro de 2008.

mostram a objetificação da sexualidade feminina na sociedade moderna. Esta questão é apresentada com muita ironia e, conforme salientou McCarthy, a partir de um ponto de vista masculino e heterossexual, resultando em uma interpretação misógina. Também a interpretação das feministas é legítima por seu significado mais evidente: elas representam a mulher como objeto, apesar das negativas de Jones neste sentido.

Jones colocou na mesma obra, em situação de contraste, alusões que simbolizam mulheres tanto como sujeitos quanto como objetos sexuais. Pensando a partir do contexto da época, as imagens das “dominatrices”, sexualmente ativas, agressivas e transgressoras, foram escolhidas como modelo, deixando de lado outros tipos de representações mais passivas, como as *playmates*. Temos, aqui, a apropriação de figuras que, podiam ser percebidas como representações de mulheres na condição de sujeitos sexuais. Além disso, as *pin-ups* ligadas ao imaginário sado-masoquista também sugeriam o rompimento com noções patriarcais da sexualidade feminina.

Porém, no momento em que elas são dispostas como objetos utilitários, as características potencialmente emancipadoras são confrontadas com o significado oposto. As referências ao domínio sobre a ação e à transgressão são imobilizadas e transformadas em algo de que se pode dispor, quando desejado. A própria postura física das imagens distancia-se da sua referência inicial, aproximando-se das posições características das *playmates*. A sexualidade feminina agressiva e transgressora, fora dos padrões e das normas, é transformada em um objeto de uso, criando uma atmosfera de tensão. Ao contemplar as imagens das esculturas, as associações por elas provocadas oscilam entre este par de oposições. E, na opinião de Marinês Santos, é esse jogo de contradições que confere à obra seu aspecto irônico, sua complexidade e, também, seu potencial ofensivo.

David Hockney, seguindo esta linha de exemplos da Arte Pop, e conforme citado anteriormente, foi quem chamou a atenção de Jones para a imagética com base nos artigos produzidos em massa das sociedades de consumo e para a visualização da sexualidade e do fetiche como tema. Porém, voltado ao desenho e às investigações formais e técnicas, Hockney minimiza sua temática de caráter homoerótica como sendo natural de sua própria sexualidade, assumida e, portanto direta, sem dualidades ou atributos psicológicos mais profundos. Fruto do desenho de observação e talvez de um olhar *voyeurístico*, investigava as possibilidades gráficas dos corpos de seus companheiros, da mesma forma com que investigava o movimento das águas, os efeitos óticos dos reflexos, os retratos e naturezas-

mortas com certo grau de impessoalidade e realismo andando juntos na mesma obra. Não tinha intenção de chocar a menos que alguém se sentisse ofendido pelo olhar homoerótico evidenciado e assumido nas obras, na escolha de seus modelos e em sua vida pessoal.

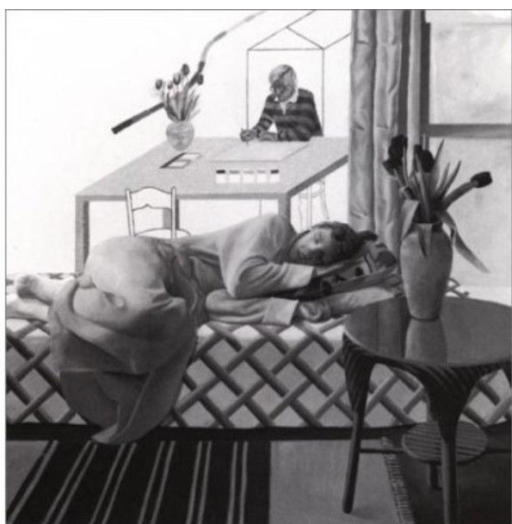


FIG. 80: David Hockney, *Modelo com Auto-Retrato Inacabado*, 1977

Em uma longa fase de exercícios com lápis de cor e nanquim, os desenhos mais notáveis e expressivos serão os de Peter Schlesinger como modelo, um jovem estudante de 18 anos, que conheceu em 1968 e por quem se apaixonou. Durante os anos que viveram juntos, Hockney desenhou Peter em inúmeras poses, muitas das quais serviram para a realização de quadros, pintados entre 1968 e 1971, ano em que terminou a relação entre ambos. Hockney retrata Peter, freqüentemente, enquanto este dorme. No entanto, muitos dos desenhos que executa do companheiro são considerados por Hockney como obras de segunda

classe, e os guarda sem intenção de vendê-los ou sequer tornar públicos, a não ser “Resting”, (Fig. 80).

A investigação por intermédio do desenho e das diferentes técnicas para produzi-lo, têm sido uma das principais atividades motoras da criatividade e da produção do artista, sem levantar bandeiras políticas a respeito de nenhum tema. Não há em Hockney o objetivo de causar tensões, conflitos ou rebeldias.



FIG. 81: Andy Warhol *Querelle*, 1982



FIG. 82: Andy Warhol *Self Portrait*, 1982

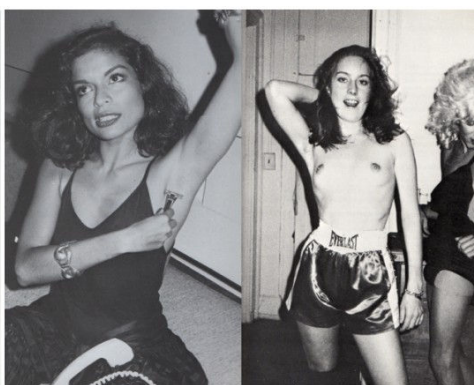


FIG. 83: Andy Warhol *Exposures Bianca e Liza*, 1980

Assim como Hockney, Andy Warhol não levanta bandeiras de luta pelas minorias, mas utiliza em diferentes mídias o tema do homoerotismo, experimentando cruzar biografia e fazer artístico a partir de um olhar homoerótico desejante. As diferentes séries *Polaroids*, e *Andy Warhol Exposures*, mostrando mulheres e homens nus em festas da antológica *Factory V*, na 47, Street, onde a comunidade de membros avessos ao *establishment* costumava se encontrar – são exemplos de rebeldia que incorporam o desejo homoerótico na fotografia *pop*. A obra do artista é repleta de manifestações da estética homoerótica, sobretudo em seus filmes, fotografias (ele próprio aparece travestido em algumas “Polaroids” – Fig. 81) e nas suas telas com tradicionais imagens *pop*, como na série serigráfica *Querelle*, 1982 (Fig. 82), em homenagem ao romance homônimo de Genet, levado às telas por Fassbinder, com cartazes de Warhol para a edição americana do filme. Se em Warhol, segundo opinião de Alexandre Santos a sexualidade é tratada como algo que está longe da realidade, a sua contribuição para a visibilidade homoerótica está no fato dele tratar do tema de modo banal, sem fazer disso uma bandeira de luta.

Outro artista da *pop* que deve ser mencionado por englobar em sua poética o conceito de sexualidade, homoerotismo e transgressão e também para aliar a este estudo da fotografia, é Robert Mapplethorpe (1946-1989), cujos trabalhos sempre estiveram envolvidos por uma aura de escândalo. Explorava ele todo o universo homoerótico abertamente, sem hipocrisia frente a sua própria orientação sexual. Porém, diferentemente de Warhol, em que a ousadia no tratamento do homoerotismo é movida por certo desdém debochado da ordem estabelecida, em Mapplethorpe há uma verdadeira “*descida aos infernos da austeridade*”, conforme colocado por Alexandre Santos.

Da natureza morta ao nu masculino, evidenciando questões bastante desconfortáveis para a moral da sociedade vigente como o negro (Fig. 84), o submundo *gay*, sado-masiquismo e o fetichismo voyeurista, com falos em evidência sem cerimônia, Mapplethorpe trabalha com o respaldo de um grande colecionador de fotografias Sam Wagstaff, com quem manteve longo caso amoroso. Mesmo suas imagens de flores, com extremo cuidado técnico evidenciavam um olhar homoerótico. Em contrapartida, mesmo nas imagens eróticas, há um

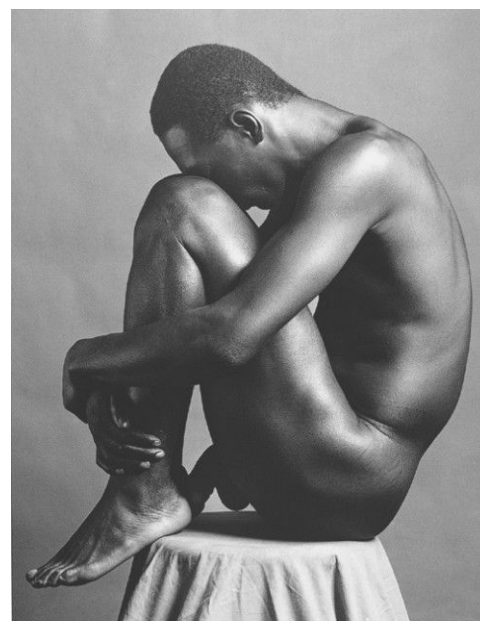


FIG. 84: Robert Mapplethorpe
Ajito, 1981

olhar estético extremamente apurado. O incômodo maior causado por Mapplethorpe para a sociedade da época é o fato de suas fotografias construírem uma memória amoral, sem concessões, do desejo alheio às normas, protagonizando, sem escrúpulos, aquilo que essa sociedade percebe como anomalia.

A defesa contra afirmações de que sua obra era simplesmente pornografia, baseou-se no aspecto formal de sua obra, em termos de cuidado na composição, luz, enquadramento, enfim, ressaltando suas qualidades artísticas – indiscutíveis por sinal – em detrimento da carga sexual e sado-masoquista explicitada.⁶⁴

Cabe aqui um pequeno comentário a respeito do que pode ser considerado pornografia ou erotismo, sendo a referência direta ao explícito, a mais comum para rotular a pornografia. A etimologia das palavras também ajuda a criar uma pequena diferenciação. Enquanto erotismo vem de Eros e significa literalmente “desejo amoroso”, a pornografia vem das prostitutas, já que a grafia portuguesa vem do grego *pornographie*, que significa “tratado sobre as prostitutas”.

Mas esta separação etimológica parece ser uma maneira de aceitar a exploração sexual social do que admitir a existência de uma estética em algo mais explícito do que só sugerido. O artista plástico Paulo Rafael⁶⁵ traz uma definição interessante sobre o tema em texto a respeito da obra do também artista Gil Vicente:

O senso comum aponta diferenças entre erotismo e pornografia. Entretanto, quando se procura catalogar tais diferenças, entra-se em um campo subjetivo, pois essas fronteiras dependem do observador ou do contexto cultural e não das características intrínsecas do objeto (erótico ou pornográfico). Afinal, já foi dito que a pornografia é o erotismo dos outros. Erótico e pornográfico não podem ser diferenciados apenas com base em conceitos de explícito e implícito.

O conceito pode ser ampliado, como veremos mais adiante, desdobrando o sentido entre desejo e afeto, e estes, relativos às questões de gênero. Na obra de Milton Kurtz, é possível identificar um olhar sob o viés homoerótico, um desejo presente desde as sutis associações até estas mais explícitas, exibindo todas as facetas citadas em relação ao contexto dos artistas *pop*. São imagens carregadas de jogos entre dualidades gráficas que expressam paixões, desejos e também receios e dissimulações.

⁶⁴ Como sugestão para conferir este debate sobre a obra de Mapplethorpe, indico o filme “Fotos Proibidas” (*Dirty Pictures*, de Frank Pierson - 2000), que trata da proibição de uma exposição do artista no Centro de Artes Contemporâneas de Cincinnati.

⁶⁵ A referida citação foi retirada do site de Gil Vicente: <http://www.gilvicente.com.br/alheio/texto_paulo.html> acessado em 5 de maio de 2009.

3.4 – Fuhro, Nicolayewski, Rohnelt: corpos sem individualidade

A gravura de Fuhro se apropria de componentes de diversas formas da comunicação de massas da atualidade. As próprias figuras saem quase diretamente, embora 'traduzidas' para a linguagem da gravura, dos quadrinhos, da publicidade, da televisão, do cinema, compondo um conjunto já articulado, um sistema, que é o próprio 'mundo' da atual sociedade de consumo. A figura da mulher não representa, pois, nenhuma mulher particular, real, mas um objeto, que é internacional, um padrão que pode comparecer no sonho de qualquer membro da 'multidão solitária', ou seja: do homem médio, que, não sendo mais do que uma ficção estatística, é cada um e ninguém. Por sua vez, a figura masculina mascarada do segundo enquadramento é um personagem, alguém cuja identidade é a própria máscara. É novamente qualquer um, é o agente, o usuário que realiza o consumo, ou melhor, que é realizado por ele. Os elementos assim se articulam num todo que se fecha sobre si mesmo, se faz sistema, elipticamente homólogo ao sistema da sociedade, a dimensão copernicana do mundo de hoje. (SCARINCI, 1979)

Talvez o primeiro artista a manifestar a arte *pop* no circuito gaúcho das artes, Henrique Leo Fuhro (1938 – 2006), traz esta particularidade bastante recorrente: a impessoalidade, o indivíduo sem individualidade, a peça que se enquadra no motor capitalista, que o faz girar conforme os padrões estabelecidos de consumo, sendo seu corpo parte deste universo de produtos a serem comercializados. As figuras mascaradas que se desdobram em gestos, movimentos alados e transparências cromáticas, são da mesma família de personagens com que o artista enriqueceu a iconografia da arte brasileira. Um conjunto de pinturas e desenhos, tendo como motivo central esportes como futebol, o golfe, o tiro ao alvo, o tênis (Figs. 19, 20 e 85), é igual a Janus, o *deus mitológico de dupla face*, conforme classifica Klintowitz⁶⁶. *A primeira é o exercício puro da vontade, a*



FIG. 85: Henrique Fuhro
Sem título, serigrafia de 1980. Acervo do MARGS

⁶⁶ KLINTOWITZ, Jacob – **"A imagem refletida e a Reflexão sobre a forma"**, 1988, do site <<http://www.qbnet.com.br/fuhro/critica.htm>>, acessado em 11 de fevereiro de 2009.

vitalidade, o vigor físico e mental. A existência sem hesitação. É uma comovente celebração da vida. A segunda face é o registro de uma imagem inusitada, uma criação da nossa civilização, o homem de rosto coletivo. (KLINTOWITZ, 2006).

A constante do artista é exatamente esta representação de figuras mascaradas, estes seres-personas, a máscara do teatro antigo, origem da nossa palavra personalidade. Nos gregos, a máscara era a representação das emoções básicas, em nós, a representação das funções. Num caso, o sentimento do homem diante de si mesmo e diante do destino; no nosso caso, o desempenho, a função na estrutura social. As peças do motor.

Embora possuidor de uma estética bastante pessoal, Fuhro me parece muito próximo dos exemplares característicos da Arte Pop americana e inglesa, sobretudo por esta impessoalidade, tanto dos personagens, quanto do gestual do próprio artista - e por um espírito ameno em relação à crítica política e social que tanto identificam as vertentes da *pop* no Brasil. Assim, conforme Scarinci⁶⁷, na medida em que se depura e enriquece, a gravura e o desenho de Fuhro tornam-se mais abrangentes do homem e do mundo atual, sua vontade de potência e seus objetos, seu desejo de consumo e o seu consumir-se. De tudo, *"resta uma visão crítica das coisas, que não sendo negativa, pois as aceita como são apenas, sutilmente, ironiza"* (SCARINCI, 1979).



FIG. 86 e 87: Alfredo Nicolaiewsky *Sem Título* (98x73cm) / *Sem Título* (70x98cm) - Lápis de cor e aquarela s/papel, 1983

⁶⁷ SCARINCI, Carlos – *"A Ironia como Sistema"*, 1980, do site <<http://www.qbnet.com.br/fuhro/critica.htm>>, acessado em 11 de fevereiro de 2009.

A visão do corpo semi-despido, muito mais do que a imagem do nu, impõe-se como situação ambígua e evocadora de ressonâncias no espectador. Entre a roupa e a pele, cria-se a tensão expor/ocultar, ser/parecer que desde sempre vem preocupando o homem que busca saber sua identidade e autenticidade. (...) Alfredo Nicolayewsky retoma o problema, acrescentando-lhe ainda, outra dimensão, na medida em que pensa a pessoa em relação ao ambiente. (NETO, 1983 in KERN p.35).

Outro artista abordado no livro “Espaços do Corpo”, é Alfredo Nicolaiewsky, cujo trabalho em desenho é repleto de dualidades, como o de Kurtz. Segundo Kern, construir, ordenar/desordenar formas de desenho, é para Nicolaiewsky, motivo de jogo entre ele e o espectador, que tem como finalidade, confrontar questões e suscitar reflexões. É com este objetivo que o artista faz experiências com pastel e outros materiais até eleger o lápis de cor como principal técnica a partir de 1980. Neles, Nicolaiewsky ironiza a sensualidade do corpo masculino, quando apresenta “bonecos”, com cuecas e braguetas entreabertas, e coloca em questão os tabus do sexo mantidos na sociedade moderna.

Estes “bonecos”, conforme ele denomina, são tecidos que adquirem a forma humana, tornam-se como que uma pele vestida que se transforma em imagens do corpo que vão sendo inseridas num ambiente, trabalhando com a sensualidade masculina, e conferindo potencialidades de prazer (Fig. 139). Ao criar oposições ao corpo – sexo exposto ou escondido/sugerido – e ambiente-papel de parede e objetos decorativos do cotidiano, destaca tanto no enfoque do corpo enquanto imaginário e indivíduo, quanto ente social que sofre limitações e agressões de teor moralizante de seu meio.

Tadeu Chiarelli, em texto produzido para o livro “Desenhos e Pinturas, de Alfredo Nicolaiewsky, 1999”, aponta algumas aproximações ao espírito *pop* bem como os desvios, interessantes se colocados em analogia com a obra de Kurtz. Conforme Chiarelli, o artista se utiliza do procedimento de justaposição de imagens teoricamente apropriadas, na inscrição de imagens fotográficas, algumas produzidas pelo próprio artista, porém, usando de extrema exatidão ao reproduzir estas imagens, que as aproxima do hiper-realismo norte-americano, derivação da *pop* que os antecedem.

Contra a frieza de Warhol, Jones e Hockney, frente à realidade da sociedade massificada norte-americana e do novo-realismo europeu, os artistas brasileiros Rubens Gerchman, Antonio Dias, Cláudio Tozzi, Carlos Vergara e Nelson Leirner, responderam com uma absorção “problematizadora e problematizada daquelas tendências vindas do exterior”. Eles conceberam suas obras que, embora tivessem as imagens criadas pela sociedade de

massa como pretexto, acabavam por “esquentar” suas obras, por intermédio de uma violência formal e um posicionamento ético perante as imagens que (re)produziam, obtendo resultados totalmente diferentes daqueles conseguidos por seus colegas norte-americanos (CHIARELLI, 1999. p. 107). O autor argumenta que é possível pensar que a produção inicial de Nicolaiewsky seja uma manifestação tardia e localizada nos influxos das vertentes *pop* e hiperrealistas norte-americanas, como uma resposta pessoal ao seu ambiente marcado pela ambigüidade: de um lado, as informações vindas dos grandes centros internacionais e nacionais, relativas não apenas às novas vertentes da pintura norte-americana, como também em relação à liberação dos costumes; do outro lado, o cotidiano prosaico e pequeno-burguês de parte da sociedade porto-alegrense, aparentemente alheia, imune às transformações que ocorriam fora dos muros de suas residências. (CHIARELLI, idem).

Apesar do caráter único dos desenhos de Nicolaiewsky, eles guardam, todavia, relações possíveis com a produção da geração de artistas brasileiros que o antecedeu, e uma singularidade particular quando comparada à produção de outros jovens artistas surgidos na década de oitenta. Se por um lado o prazer do exercício da manualidade, presente em seus desenhos pode ser compartilhado com seus colegas de geração, o que os diferencia é o posicionamento ético que possui. Nos desenhos de Nicolaiewsky, a ética e a estética se conectavam para enfrentar e denunciar o *filiteísmo pequeno-burguês*, o que não encontrava eco no circuito artístico nacional da época, extremamente preocupado em enaltecer uma produção supostamente hedonista e/ou com rasgos expressivos da discutível geração *punk*. (CHIARELLI, idem).



FIG. 88 e 89 : Mário Röhnehl: *Sem Título*, desenhos 1980. Fig. 90: *Desenho*, 1982

Quero sugerir uma relação de uma pessoa com ela mesma. De uma forma mais ampla, todo o meu trabalho 'em torno daquilo que é um indivíduo. Trabalhar em torno da própria individualidade (...).

Minha base é o cotidiano, pode haver surrealismo ou fantástico, mas real, do cotidiano continua sendo a base para estabelecer as relações (...). Eu quero chegar mais perto daquilo que o real sugere. (ROHNELT, 1980. p 51)

Mário Röhnelt introduz a figura humana em suas obras a partir de 1974 e 1975, quando começa a utilizar a fotografia como instrumento de elaboração do desenho, segundo ele, pela necessidade de tornar visível a imagem “verdadeira” do corpo, mas fugindo aos sistemas de representação tradicionais. Conforme descreve Kern,

inicialmente, Mário trata a figura como imagem do corpo parcelada, na qual o rosto é quase sempre cortado por uma moldura (linhas retas e quadriculados) que não possibilita toda a sua visualização (Fig. 88). As figuras se movimentam no espaço, mas quase não são vistas de frente (estão dispostas de costas ou de lado para o espectador), criando situações enigmáticas que prendem a atenção. Estas imagens fragmentadas do corpo estimulam e provocam o olhar pelo tratamento formal preciso do desenho em grafite e pela veracidade que revelam, apesar das situações insólitas criadas pelo artista, ao ligá-las aos objetos: esculturas clássicas em que partes do corpo foram quebradas pelo tempo, jarras, xícaras, cigarros produzidos pela indústria moderna (KERN, 1988, p.42).

Ao estabelecer relações lúdicas entre os objetos do cotidiano, Mário cria novas funções, perdendo assim, aquelas do uso inicial e estimulando, através deste jogo, reinterpretações do espectador. Segundo as palavras da autora, “o trabalho de Mário é símbolo de contenção e domínio da razão, pois são raros os desenhos desta época em que o artista libera suas emoções” (KERN, *idem*). Saliento ainda, este jogo que se percebe nas três obras acima: a figura masculina escondida, sem rosto, e a figura feminina com sua fisionomia plenamente representada. A individualidade parece negada às figuras masculinas.

Röhnelt, Fuhro e Nicolaiewsky trazem em comum importantes elementos de aproximação que ajudam a compreender a obra de Kurtz, apesar de desenvolverem caminhos estilísticos diversos. Mas uma aproximação se torna marcante, esta “negação do sujeito”, esta individualidade ausente, a impessoalidade como um meio estilístico, que permeia as obras destes artistas e que reafirma aproximações com o espírito *pop*, embora nenhum deles – nem mesmo Kurtz, sequer pense objetivamente em si próprio como artista *pop*. No caso de Fuhro, a influência da publicidade carrega a obra com este espírito, sobretudo pela anulação do indivíduo que é “cada um ou ninguém”, o indivíduo sufocado pelas massas.

3.5 – Bierotismo e as dualidades do corpo no espaço

Logo, essa contensão das “peças” (o mosaico, o quebra cabeças), dá origem a atritos e tensões, ocasionando emoção: o desejo (do outro), a paixão e o mistério, indícios de qualidades psicológicas e eróticas das imagens (mesmo por se tratar de corpos). Devo dizer que o trabalho desenvolve-se todo num jogo de dualidades, contradições e ambigüidades, gerando uma espécie de energia, carregada e estática que permeia a composição e o espaço do quadro. (Milton Kurtz, 1988)

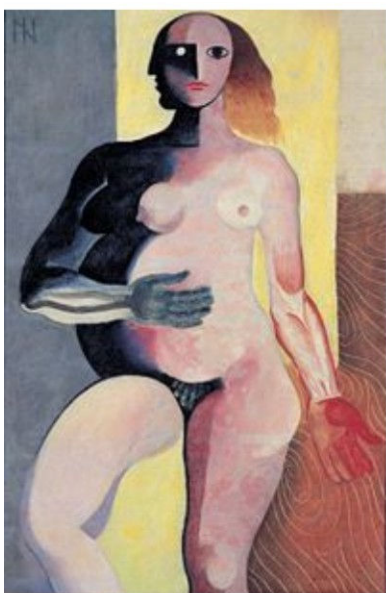


FIG. 91 : Ismael Nery:
Figura, óleo sobre tela, 1927



FIG. 92 : Ismael Nery:
Figuras Sobrepostas, óleo sobre cartão, colado em madeira, c.s.d. - 1926

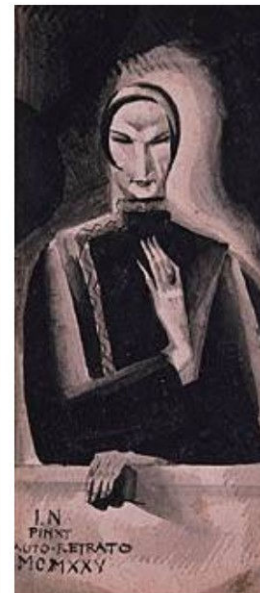


FIG. 93: Auto-Retrato
1925

Um artista que destoa deste contexto de época dos anteriores citados, mas que joga com esta justaposição de planos, imagens com duplas significações, é o desenhista e poeta Ismael Nery (1900 – 1934), que abre uma interessante reflexão poética bastante inspiradora para mais um ponto de vista sobre a obra de Kurtz.

Nery misturou propositalmente questões pessoais em meio à sua produção artística, onde aparecem com freqüência duas ou mais figuras mescladas, com silhuetas e contornos que permeiam e se fundem, ora destacadas do fundo, ora confundidas com ele. Ismael Nery absorveu influências do cubismo, do expressionismo alemão, da pintura metafísica italiana, da *Art Nouveau* e posteriormente do surrealismo. Uma de suas obras inclusive, um auto-retrato de 1925, parece colocá-lo como uma figura feminina próxima ao estilo *Art Nouveau*. Segundo

Affonso Romano de Sant'Anna, muito do que foi dito a respeito de Nery *pode ser visto em seus quadros e relido num poema intitulado 'Eu', escrito no último ano de vida, onde começa dizendo: 'Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas. Eu sou o marido e a mulher.'* A seguir o poema vai ser o confronto e a oposição de forças que tendem para a anulação do indivíduo. O verso é emblemático para mostrar a recusa inicial do indivíduo do ponto de vista subjetivo. E do ponto de vista estético, para ilustrar as raízes do estilo cubista que adotou (Figs. 91 a 93).

É neste sentido que o cubismo lhe foi útil. *O desdobramento das figuras, as duas ou três faces em conflito, correspondem tanto a um rasgo estilístico quanto a uma cesura do espírito atormentado do artista que buscava a unidade no que chamava de ESSÊNCIA. ESSÊNCIA que não apagava as rasuras, que são humanas.* (SANT'ANNA, 1991, p.5)

No caso de Nery, a analogia também sugere o desdobramento destas forças de anulação do indivíduo literalmente mergulhado em um choque de realidades – gráficas e poéticas – proporcionado pelas atitudes que, apesar de conscientemente cubistas, trazem também referências presentes na obra de Milton Kurtz.

A analogia é inspiradora, já que é impossível ficar alheio a imagens tão carregadas do sentido de dualidade na obra de Kurtz, com desenhos que suscitam pensamentos dúbios: bissexualidade, bidimensionalidade, alegria/seriedade, volume/chapado, movimento/estático, grafite/tinta, enfim, um jogo interminável de dualidades, em obras que são verdadeiros territórios onde os conflitos acontecem e onde as figuras buscam o seu significado neste universo tão particular.

Para investigar estas ambigüidades⁶⁸, quero comentar o desenho em grafite, datado de 1972, ano em que já era aluno de arquitetura, intitulado “Well” (Fig. 94). O desenho, que lembra o estilo *art-nouveau*, traz duas



FIG. 94 : Kurtz, **Well**
grafite, 23,3x13,4cm - 1972

⁶⁸ Ambigüidade, segundo Manoel Antônio de Castro, compõe-se do prefixo latino *ambi*, que significa: de ambos os lados, ao redor de, e do verbo *agere*: agir, impelir. Formou-se então o verbo *ambigere*, que significa: tratar alguma coisa de ambos os lados, duvidar, hesitar. A formação da palavra pressupõe uma oposição complementar e uma mediação, ou seja, um movimento de identidade (mediação) e diferença (oposição), na apropriação da realidade pela linguagem. No circular do ir e vir surge a dúvida, a hesitação: é a ambigüidade. A ambigüidade é a dinâmica de manifestação e ocultamento de tudo que é e não é enquanto tempo e sentido na compreensão. A ambigüidade é a unidade sempre tensional de ser e não-ser, de língua e linguagem, de rito e mito, de caos e cosmos. CASTRO, Manoel A. - "A leitura e a Linguagem" - (<http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/filosoficos/aleituraealing.htm>)

figuras colocadas de costas uma para a outra, com uma terceira figura nua – provavelmente uma mulher, bem menor, posicionada nos ombros das outras figuras, evidenciando aí, um ponto de tensão e equilíbrio ao mesmo tempo. Estas figuras mostram à esquerda uma mulher (ou um homem vestido de mulher) com um elegante chapéu e um vestido longo, de costas para outra figura de um homem magro, alto e completamente nu, com o mesmo porte físico. As duas figuras estão ligadas por um líquido, um gozo que sai do sexo da pequena figura

central. A julgar pela aparência física, as duas figuras em oposição se tratam mesmo do próprio artista. Seria o jovem Milton Kurtz já em um impasse com as suas próprias preferências sexuais? Trata-se de uma dúvida reforçada pela palavra “bem, então...”

Durante a fase que denomino de “Heranças do KVHR”, o corpo masculino dá sinais de que será um foco importante em seu trabalho e a *art nouveau* vai ficando para trás, dando lugar a uma visualidade mais *pop*. Os estudos que colocam em choque o corpo e o quadriculado ganham certa direção que acena para sua fase mais fértil logo a seguir. Nesta fase dos hachurados, aos poucos Kurtz vai se permitindo ousar em imagens mais explícitas, fruto talvez do processo de abertura que

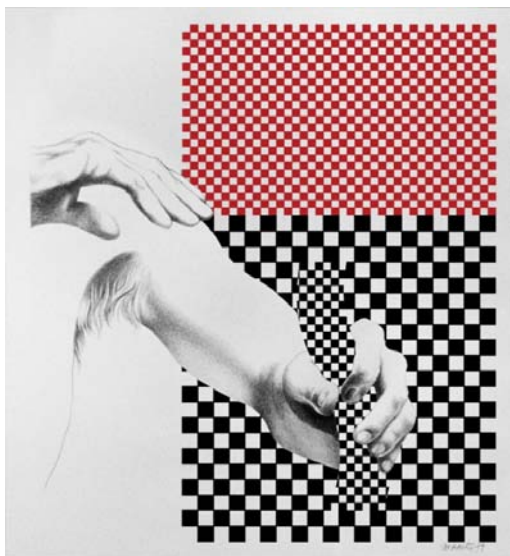


FIG. 95: A Punheta
des. Grafite e acril.
35x32cm, 1977

vivia o país, em que o período de repressão e censura, começava a dar sinais de declínio. Talvez o exemplo mais direto desta fase, seja a obra “A Punheta” (Fig. 95) que expõe as mãos e braço de um homem, desenhado com realismo em grafite, segurando um pênis aparentemente de outro homem, disfarçado pelo quadriculado do fundo, em tinta acrílica. Conforme reflexão de Maria Lúcia Kern, a forma geométrica do quadriculado que aparece constantemente (1977/79), limita o espaço do desenho e parece simbolizar as barreiras do espaço social, vivenciadas pelo corpo enquanto corpo biológico, social e cultural. O quadriculado simboliza ainda, o “*conflito humano entre o desejo de transgredir as normas sociais e as fortes barreiras instituídas por estas*”. (KERN, 1988, p.38).



FIG. 96: Tênis
desenho e grafite e acril.
50x35cm, 1980

Nesta fase, o espaço plástico bidimensional é seccionado pela forma geométrica do quadriculado ou pela sucessão de linhas horizontais que orientam o olhar do espectador. O desenho do corpo em grafite difunde-se sobre o fundo branco, usando-o como elemento plástico que o complementa. Este quadriculado tem uma função estética que chega a composições primorosas como o caso de “Tênis, 1980” (Figs 96). O movimento de formas e gestos, e a sensualidade são os focos de atenção, em que a figura masculina junto à feminina, continua transparecendo ao longo de sua obra, o aspecto da dualidade sexual. A cor vermelha salienta partes do corpo – lábios, cabelos, – e reforça a plasticidade do desenho em grafite. O vermelho é ainda usado, algumas vezes, no quadriculado que limita a ação do corpo sobre o espaço de representação e ajuda a contrastar com o preto e com o grafite. Destaque para outras duas obras de 1979, “Perna, Mão, Cigarro” e “Sem Título” (Figs. 4 e 97).

Com a utilização da fotografia como processo de elaboração do desenho, de maneira metódica, Kurtz começa a explorar ângulos que possibilitam o aumento dos mesmos e a visualização de detalhes do corpo.



FIG. 97: Sem Título
Desenho e grafite e acríl. 50x50cm, 1979

Estes detalhes são nítidos e precisos, caracterizando-se como formas fotográficas que, no primeiro momento, parecem não apresentar ambigüidades, mas que progressivamente vão se revelando complexas.

O quadriculado vai sendo aos poucos substituído por faixas em tinta acrílica – vermelha, depois verde, amarelo – chapadas, que se opõem ao grafite e se tornam pólos de tensão e de contraste.

A cor vermelha também é usada para acentuar objetos fetiches de pequenas dimensões, como a luva, o sapato de salto e os lábios femininos, nos quais a sensualidade é exaltada. Em certos

desenhos, o artista apresenta estes objetos isolados, que podem aparentemente evidenciar o insólito ou os signos plásticos. Paulatinamente, outras cores são introduzidas e a tinta acrílica vai se estendendo sobre o papel, limitando o desenho em grafite, conforme vimos no capítulo anterior. As imagens do corpo tornam-se mais fragmentadas, chegando o artista, no início da década de 80, a focalizar as extremidades: pés, mãos e cabeças. Estas são por ele consideradas como partes do corpo *frágeis, porque são mais expressivas*.

A presença de Mapplethorpe neste estudo se revela não apenas pela relação visual entre as figuras (Fig. 84) e o desenho "Lust", 1984 (Fig. 98), mas por ajudar a exemplificar este caminho percorrido ao longo da obra de Kurtz, que vai se abrindo aos poucos a desenhos mais ousados e explícitos, como em "Cacete", 1989 (Fig. 99), porém, preservando a impessoalidade das figuras, já que, mesmo captando imagens de pessoas reconhecíveis, o artista prefere ocultar a fisionomia dos modelos através dos recortes e ângulos, ou explicitamente colocando máscaras, como é o caso de "Dois Jogadores de Futebol", 1984 (Fig. 73), retirados do seu livro de referências e recombinaos em atitude insinuante de afeto.

Outra obra ainda mais explícita, manipulada a partir de uma foto veiculada em jornal, é "2 Homens", 1981 (Fig. 100). Trata-se de dois jogadores que passam a representar um casal em plena harmonia (representada pelas cores das camisetas e cabelos que se cruzam e se combinam), e o erotismo manifestando o desejo recíproco entre os dois personagens.



FIG. 98: Lust
Desenho e grafite e acril. 70x100cm, 1982



FIG. 99: Cacete
Desenho e grafite e acril. 30,5x34cm, 1989

Ele exercita o olhar homoerótico no tratamento *pop* de suas "colagens", de uma forma sutil e, portanto perfeitamente contestável em alguns momentos, já que, ao contrário do ato de colar figuras prontas presentes nos seus recortes e nas fotos, ele usa como modelo para os desenhos, em que muitas vezes, este caráter homoerótico pode ser comentário dispensável. Mas, como foi dito anteriormente, é o ato de recombinar estas figuras com a intenção de trazer novos significados que se aproxima da Pop Art e demonstra aspectos mais intrínsecos e profundos.

Abrem-se, ao longo de sua obra, formas cada vez mais diretas de abordar suas próprias questões internas. Salvo exceções, sempre privilegiando o desenho, conforme Hockney cria situações de desejo e ação homoerótica, interagindo com seu próprio companheiro em algumas delas, como é o caso da série "Parceiros XY" de 1983 (Figs. 47 e 48). O

próprio título da série faz uma alusão à condição dos parceiros “masculinos”, reforçada pela combinação dos cromossomos.

Segundo Maria Lúcia Kern, “Milton explora o jogo do desejo, enquanto jogo de oposição à moral vigente, que é repressiva e condena a ação fetichista unindo o rigor da construção racional, a expressividade do corpo com a força do desejo de transgressão social.” (KERN, *idem* p.39)



Livro de Referências

FIG. 100: Dois Homens
Desenho e grafite e acríl. 66x30cm, 1981



Kurtz joga ainda com cores e determinados signos (apreensão, angústia, susto) que são próprios ao homem. Trabalha com a tensão dos músculos, a expressividade das figuras, às vezes ferinas, que são de certo modo contidas pelo rigor formal da construção e pela racionalidade dos cortes do corpo. Também a figura feminina, na obra de Kurtz, aparece para criar tensão entre outras figuras do mesmo sexo, revelando um jogo de dualidades semelhante ao verificado na obra de Allen Jones. A figura

feminina aparece constantemente, na beleza e sensualidade de suas formas e no fetiche de roupas, acessórios, batons e unhas pintadas. Revelam o amor pela forma, pelo poder de sedução estética e também sexual. As divas do cinema, as “dominatrices” de Jones, e as figuras etéreas de Julio Viega, estão presentes desde antes do KVHR.

Porém, elas apresentam uma particularidade apenas verificável se abrirmos um plano geral e amplo de sua obra, observando ao longo dela o papel do corpo feminino: os rostos das mulheres e divas aparecem muito mais do que os rostos masculinos. Rostos de mulheres, por vezes reconhecíveis, se mostram abertamente e com toda a beleza de suas formas, mas também para trazer ruídos desconcertantes que quebram a composição plástica de corpos masculinos na mesma cena, como na série “Sombras”, 1983 (Fig. 101 e 102). Nelas, rostos de mulheres provocam o observador através da expressão de seriedade, austeridade em um momento, e riso e deboche em outro. Os rostos estão ali com todas as suas particularidades,

expressões faciais, rugas e marcas da idade, a confrontar as figuras masculinas presentes em segundo plano, representadas por Mário Röhnelt⁶⁹.

Segundo comentário de Kern, que associa a estas obras, *os pontos extremos são apresentados, às vezes isolados ou com os outros, constituindo conjuntos em movimento e, em geral, pintados com cores primárias, que os fazem sobressair e chamar assim, a atenção do observador. Este é levado a estabelecer relações entre os elementos e a perceber a diferença entre matéria e forma, como é o caso do destaque dado por Kurtz a batons, óculos e linhas do calção.* Nestas obras, apenas o corpo de Röhnelt é o foco, em detrimento de seu rosto. Que recado Kurtz deseja comunicar? A mulher séria, dominadora, parece reforçar a sensação de conflito dos dormentes no qual repousa o corpo do seu modelo, semelhante ao papel assumido pelos quadriculados e depois pelos chapados de cor.



FIG. 101: Sombras A
Desenho e grafite e acríl. 70x100cm, 1983



FIG. 102: Sombras B
Desenho e grafite e acríl. 70x100cm, 1983

Estão ali para representar a rigidez do sistema, aquele que reprime e repreende as relações pessoais não ortodoxas. A outra figura parece ironizar qualquer questão relativa à sexualidade e o desejo homoerótico. Mas esta é apenas uma das possíveis interpretações.

Em outra obra, “Modelo N 548, 1980” (Fig. 103), o sexo oral feminino é insinuado em três situações, em momentos imediatamente anteriores ao “ato”, com mulheres em atitude submissa. Porém, pode ser interpretado também como as “dominatrixes” de Jones, em atitude ativa de sexo oral, mas em receptores com atitude contrariada. A dúvida é ainda reforçada pela figura em primeiro plano à direita, que não especifica se o ativo se trata exatamente de uma mulher. A irreverência também está presente no quadro, com uma bailarina com feições pouco

⁶⁹ Trata-se de uma série de fotografias captadas durante uma viagem de visita aos pais no interior do Rio Grande do Sul, em que criou abertamente visando imagens para as suas obras. Cenas do campo e diferentes situações em que ele próprio e Mario Röhnelt, atuam como “atores” ou fotógrafos.

atraentes e movimentos desajeitados a separar na composição, as figuras femininas identificáveis, daquela não-identificável. Seria o mesmo tema apresentado no desenho “Well” de 1972?

O rosto masculino, mesmo quando é retratado de frente, perde sua individualidade, e às vezes tem sua fisionomia alterada, com exceção do próprio rosto do artista em auto-retrato. Na citada figura 73 “Jogadores de Futebol”, se verificarmos que o rosto do jogador com a máscara se trata de Hugo De Leon, em imagem retirada do Jornal Zero Hora, fica evidente a intenção de ocultar seu rosto, ainda mais quando se percebe na camiseta do outro jogador, o brasão de um time de futebol fictício, com as iniciais “M.R.”, em alusão clara a Mário Röhnelt.

A partir de 1984, retoma os objetos fetiches – batons, lábios vermelhos, sapatos de salto, *fallus*, etc. – como signos do desejo, que aliados às imagens do corpo fragmentado, constituem zonas de tensão. Os objetos fetiches revestem-se também da carga de signos plásticos, na medida em que mantêm relações formais com partes do corpo, definidas pela utilização de cores puras



FIG. 103: Modelo nº 548
Grafite e tinta acrílica s/papel, 50x70cm, 1983

padronizadas. Kurtz explora o jogo do desejo, enquanto jogo de oposição à moral vigente. Há, em certo aspecto, uma união entre este conflito de dualidades que se expressa na produção material em que grafite e chapadas de cor acentuam a expressividade do corpo e convivem simultaneamente no mesmo espaço e a própria sexualidade do artista que se evidencia na temática, de forma sutil. Qual seria o recado, por exemplo, constante na obra em homenagem a Allen Jones de 1984, intitulada “Desnuda-me, Jones” (Fig. 104), na qual, a figura de Röhnelt – captada em fotografia – aparece a contemplar uma figura típica das *dominatrices* de Jones? Algumas pistas deixadas pelo próprio artista remetem ao mito das atitudes, de conceitos preconcebidos pela sociedade, coisas aceitas pelas massas, o lugar-comum dos estereótipos ligados às relações humanas, principalmente no que se refere ao afeto. Conforme Kurtz⁷⁰,

⁷⁰ KURTZ, em depoimento a Icleia Cattani em 1985.

reafirmando as reflexões de Kern, *a utilização de imagens do corpo formalmente definidas liga-se à ideia do mito de atitudes, dos estereótipos, assim como a utilização de cores puras padronizadas se referem a essa preocupação*, como se elas, as cores, os hachurados, estivessem ali para reforçar o espaço imposto pela sociedade para que estes assuntos permanecessem confinados e controlados.

Na fase final dos “Conflitos na Bidimensionalidade”, Kurtz experimenta o acrílico sobre lona, construindo um espaço plástico a partir de grandes superfícies chapadas, sobre as quais os espaços do corpo preservam o rigor formal do desenho em grafite e prendem o olhar do observador pelo ritmo das formas e cores brilhantes. Mas é na fase das “Silhuetas” que o artista abandona o grafite, em busca de novos desafios. As intersecções de corpos em movimento, queda livre, mergulho, com experimentos técnicos que simulam a transparência, parecem apontar para o destino que tenta solucionar a questão, cada vez mais obsessiva: dois corpos podem ocupar o mesmo lugar no espaço?



Röhnel, fotografado por Kurtz.

FIG. 104: Desnuda-me Jones
Grafite e tinta acrílica s/papel,
50x70cm, 1984



Na fase das silhuetas e do tecido estampado, Kurtz praticamente abandona o assunto sexualidade e dedica-se mais às dualidades no espaço pictórico. Nas silhuetas, os corpos em movimento, o esporte, a vitalidade, a beleza das formas e sua relação com os planos e padrões de fundo são o seu foco mais evidente. Já no tecido estampado, o corpo humano vai aos poucos perdendo atenção e dando lugar a figuras orgânicas da natureza: plantas, insetos,

animais, modelos também retirados de suas referências fotográficas, em imagens cada vez mais complexas.

Desde que comecei a trabalhar, a figura humana é o maior interesse, numa reflexão das relações do homem com o homem e do homem com o ambiente. Essa preocupação, transposta ao universo do desenho ou da pintura, traz o exame da materialidade das coisas: onde existe um corpo, não existe outro. O que endossa o sentimento de solidez (solidão) das coisas. (Milton Kurtz, 1988)

A obra de Milton Kurtz tem suas particularidades intrínsecas e este caminho que procura desvendar os aspectos que o aproximam ou desviam da *pop* continuará aberto, bem como o homoerotismo, presente em suas obras. Mas arrisco-me a sugerir um novo termo que talvez expresse melhor este jogo de dualidades, que passeia por todas as facetas de sua obra. Talvez o prefixo “homo” restrinja a visão para apenas um lado, o que não pode se aplicar no caso de Milton Kurtz, dono de uma obra tão cheia de dualidades. Uma palavra forte que pode ser associada é “bidimensionalidade”, que sugere o espaço representacional onde as obras se apresentam, o campo onde as dualidades do corpo humano se revelam. Mais especificamente ao “desejo erótico” que passeia pela dúvida constante entre admiração da beleza feminina e o desejo e afeto pelo corpo masculino. Sem querer supor as implicações na vida pessoal do artista, decorrentes do termo, sugiro então, para associar à obra de Kurtz, o conceito de “bierótico”, o desejo expresso na bidimensionalidade, na bidiversidade de técnicas e espaços composicionais.

O termo é descrito no site Fervo⁷¹, especializado em assuntos de gênero. Conforme o site, o radical “sexual” (homossexual, bissexual, heterossexual) está relacionado ao ato sexual em si. Assim, alguém bissexual será aquele que sente atração por ambos os sexos. Mas somente atração sexual por ambos os sexos. Quando colocamos o radical erótico, envolvemos alguns outros atos, além do sexo, como a vontade de ser junto, de afeto e companheirismo. Assim, um homem ou uma mulher bierótico sente uma atração sexual e afetiva pelos dois sexos.

Neste sentido, na “Arte Bierótica de Milton Kurtz”, o corpo que deseja o corpo feminino, e o que deseja e tem afeto pelo corpo masculino, podem perfeitamente conviver no mesmo espaço. Assumindo a possibilidade de que o homem pode ser bissexual, termo mais

⁷¹ O artigo tem autoria anônima de A.N.C., mas está sob responsabilidade da redação do site, e pode ser acessado na íntegra em <<http://www.fervo.com.br>>, acessado em 10 de fevereiro de 2009.

usualmente aceito em relação às mulheres e estranhamente rejeitado no caso dos homens, inclusive pela própria comunidade homossexual. A arte de Kurtz passeia por este desejo que também é dual, caso contrário, a meu ver, não haveria a dúvida no artista, não haveria dois lados, não haveria tanta ambigüidade. O debate está aberto.

Poeticamente pode-se dizer que ali se revela uma atração estética, uma verdadeira atração física pelas possibilidades do corpo humano, onde o papel é um leito de amor, o lápis é um órgão sexual, a tinta é o orgasmo, e o resultado gráfico absolutamente impecável, um deleite de prazer, em amor à arte.

Mas podemos ir ainda mais fundo, mergulhando como as figuras de Milton Kurtz a se jogar com coragem no espaço do papel, travando conflitos, relacionando-se com as outras figuras e ainda, seguindo as regras impostas pelos fundos e quadriculados ordenadores. Esta figura parece querer provar sua própria materialidade, sua condição de ser, e questionar as regras impostas pela composição pictórica. Parece querer gritar como um espírito em meio à materialidade dos outros corpos, tenta transgredir o tempo todo, tenta dominar a angústia causada pela solidão, pela timidez, pelos conflitos e regras impostas.

E, no final, se rende resignado à condição que o torna apenas parte de um todo. Ou seria em êxtase por fazer parte desse todo?

Nossa figura humana finalmente compreende que não é apenas um indivíduo dentro de uma composição de planos, fundos, figuras e regras estabelecidas. Ele é, na verdade o todo, neste universo particular, onde, não apenas dois, mas vários corpos se fundem em apenas um. Como no Bagavah Gita, ele é o princípio, o meio e o fim. O tudo e o nada.

E sua busca pela existência chega ao fim.

CONCLUSÃO

Como fechamento das questões abordadas neste trabalho que visa apontar as aproximações verificáveis na obra de Milton Kurtz com o espírito *pop*, sob referencial teórico de Lucy Lippard, foi possível constatar em diferentes aspectos, as afirmativas destas, embora o artista não tenha buscado diretamente da *Pop Art* os referenciais para desenvolver seu trabalho.

Como se pôde verificar ao longo do Capítulo 1, a forte influência dos quadrinhos e da mídia característica dos anos 70 e 80 estão presentes na obra de Milton Kurtz e também do KVHR, como registros de seu tempo, captando diretamente da fonte os elementos próprios para suas poéticas expressas através do desenho. A presença dos ícones do cinema, televisão e do teatro gaúcho, dos esportes como notícia veiculada na mídia, a busca por um clima popular com boa aceitação do público e do mercado, sugerem temáticas em aproximações diretas com o clima *pop*, principalmente ao verificarmos certo número de obras visualmente vibrantes e de forte apelo comercial.

As cores primárias estão presentes desde a incorporação do vermelho junto ao preto, passando pela fase das chapadas de cor em jogo com as figuras humanas, mantendo-se fiel às cores puras – amarelo, azul e vermelho - principalmente no momento em que dá maior ênfase à cor na década de 80. Kurtz promove experimentos em degradês e também incorpora a ampla paleta dos tecidos industriais, o que, diferentemente de desviar o sentido de aproximação com o espírito *pop*, reafirma esta tendência ao inserir os elementos visuais próprios do processo de impressão gráfica e têxtil da década de oitenta, ou seja, de sua contemporaneidade.

Também os hachurados, termo adotado neste trabalho para analisar e denominar as áreas demarcadas pelo artista para gerar contrastes com as figuras humanas em grafite, ajudam a reforçar a inclinação de suas obras às visualidades resultantes da impressão em gráfica. Os referenciais da *Pop Art* assimilados por Kurtz provêm de reproduções impressas das mesmas, que tendem a mascarar elementos característicos do processo de fatura, como anotações e croquis. Kurtz viu as reproduções destas obras e assimilou o seu aspecto impresso, não o original, e incorporou a informação reforçando em sua fatura as qualidades gráficas de impressão industrial.

Desta forma, há quase que um paradoxo: de um lado, artistas *pop* procuram reforçar a origem das suas referências, nos *comics*, como no caso de Lichtenstein, sem ocultar suas interferências pessoais. De outro, informado e sintonizado com a linguagem *pop*, Kurtz busca

seus referenciais nos quadrinhos e noutros impressos, e os reproduz fielmente, procurando ocultar os vestígios do processo. Ele e seus companheiros do KVHR, principalmente Mário Röhnelt, buscavam a limpeza e a qualidade impecável nos trabalhos, tendência oriunda da formação em arquitetura e da forte influência da arte-final do desenho publicitário. Assim, no que se refere a estes procedimentos, o que mais distancia as obras de Kurtz da Pop Art, é justamente o que aponta a sua aproximação com ela.

A impessoalidade do gesto é importante nestas aproximações, ao lançarmos o olhar para o produto final das obras, o que é visível na materialidade do papel, retirando qualquer indício de expressão gestual do artista, ficando a manualidade intrínseca à habilidade de dissimular o ato de desenhar, reforçando a fonte e as características da impressão mecânica. Também a pintura sobre os tecidos industriais, na construção dos moldes através de sucessivas cópias xerográficas, coloca a habilidade manual ao mesmo tempo dissimulada pela ausência de expressão, também evidenciada pela extrema e quase obsessiva precisão no ato de desenhar. É de se salientar que, no caminho percorrido pelas figuras fotográficas elegidas por Kurtz (pavão, arara, colunas e lagarto), oriundas de fotos impressas em jornal, xerografadas e ampliadas sucessivamente e depois transpostas aos tecidos industriais como suporte (com ausência total de intervenção do artista), verifica-se essencialmente a imagem resultante do processo entre o documento colecionado e a obra final. Ou seja: do impresso no jornal até a transferência no suporte, o desenho é apenas parte do processo técnico. Não esquecendo que a precisão manual de Kurtz também revela uma expressão gestual.

Também, a impessoalidade da figura retratada é outra forte característica buscada pelos artistas *pop*, ao procurar quebrar o sentido de unicidade e trazer a repetição, colocando ícones do cinema, da música, da política, no mesmo nível de produtos da cultura de massa, como alimentos e facilidades para o lar. A figura humana é representada simbolicamente como mais um produto a ser comercializado e consumido. Na *pop*, as partes do corpo mais atraentes para a “venda” são destacadas: braços, pernas, músculos, seios, *fallus* e bocas, têm maior importância que a identidade destas figuras. Os artistas contemporâneos a Kurtz (Röhnelt, Fuhro, Nicolaiewsky), que guardam uma sintonia com esta linguagem, conduzem suas obras – embora por caminhos diferentes, também construindo este clima de impessoalidade na figura humana. Os corpos masculinos são dissimulados, recortados, mascarados, apresentados de costas para o observador, o que reforça este sentido e remete à utilização do corpo como aparato simbólico, sendo esta simbologia o que difere cada um destes artistas citados e o que reforça também a poética de Milton Kurtz.

A colagem, oriunda de termos como *assemblage*, que foi uma das primeiras técnicas utilizadas pelos artistas *pop* a buscarem imagens da mídia impressa e recombina-las nas obras trazendo novos significados, é outra forte aproximação de Kurtz com a Pop Art. Mas sua “colagem” se constitui em um sentido diferente, produzida pela recombinação e reenquadramentos das figuras com que compõe o desenho. O caminho percorrido pelas imagens colhidas por Kurtz em jornais e revistas, e também por suas fotografias autorais é semelhante ao das colecionadas e rearranjadas por Paolozzi, e também Hamilton e Jones, uma tendência inglesa em buscar as imagens da cultura americana e recombina-las nas obras, produzindo novos significados, recorrentemente críticas ao poderio econômico e à sociedade de consumo. Na obra de Kurtz, é como se os planos e os desenhos houvessem substituído o ato efetivo de recortar e colar as figuras na construção destes novos significados.

No caso de uma comparação da *pop* com a obra de Kurtz, não importa se suas imagens não têm a finalidade de crítica social ou política da sociedade em questão, mas sim o fato de buscar e utilizar os referenciais da cultura massificada. Porém, ao analisarmos detidamente as obras mais erotizadas de Allen Jones, Andy Warhol, David Hockney e do fotógrafo Robert Mapplethorpe, verifica-se que a atitude de apresentar o corpo humano sob o enfoque erótico e fetichista, também é uma atitude reconhecidamente *pop*. Há sim uma crítica à sociedade e sua visão do corpo, representado ao longo da história da arte e também neste momento de massificação. Mesmo nas primeiras colagens de Paolozzi, conferindo um sentido erótico às “inocentes” *pin-ups*, se identifica esta como uma característica marcante da Pop Art, inclusive nas suas variantes que denotam o desejo homoerótico, os *beef cakes*.

O corpo, na obra de Milton Kurtz é apresentado sob um forte aparato simbólico, oriundo de questões próprias de sua sexualidade e da afloração dos desejos mais íntimos. A relação física entre Kurtz e sua obra, se dá pela manifestação pura do desejo através do contato do grafite com o papel, construindo imagens do corpo, relações afetivas, contatos físicos, insinuações e dissimulações. Ao mesmo tempo, ele impõe limites a estas relações. Choca, aprisiona e por vezes reforça conflitos, em analogia às relações humanas que se desenvolvem dentro dos limites impostos pela sociedade.

A resposta de Kurtz aos rígidos valores sociais, e também às suas dúvidas e questionamentos, produziu obras de intensa crítica à cultura e à sociedade, e ao mesmo tempo, veio dissimulada através de imagens popularizadas pelas cores vibrantes e pelos temas da mídia de massa, como no caso das imagens de futebol que dão ênfase a detalhes

atraentes das coxas dos jogadores, insinuando contatos ou “quase contatos” íntimos entre as figuras.

Este verdadeiro jogo de dualidades e ambiguidades está presente na obra do artista e produz questões ideais para um aprofundamento teórico, estudados no Capítulo 3. As dualidades gráficas presentes na materialidade do papel, da tinta e do grafite, atacam os sentidos do observador em um ciclo vertiginoso de significantes e significados, entre o que é visto e o que é dissimulado, entre o que se choca e se toca e aquilo que fica no limite da ação ou se apresenta depois dela.

Aponto a qualidade principal de sua obra este jogo de dualidades gráficas e ambiguidades temáticas, propondo uma nova referência a desdobrar o sentido da palavra “homoerótico” relativo à arte. Toda poética que inspire ou revele uma temática comprometida com o amor homoerótico ou com sensibilidade homoerótica, se refere a apenas um dos aspectos de uma obra composta por outras manifestações do desejo.

Já no primeiro desenho apresentado no Capítulo 3, Kurtz transparece suas dúvidas, seus desejos, sua admiração pela sensualidade de corpos masculinos e também femininos, em igual importância. Sua obra é repleta de figuras femininas atraentes e ele ainda procura reforçar estas qualidades durante o processo de representação destas mulheres oriundas dos seus documentos de trabalho. Mas coloca a si próprio travestido como as figuras que ele admira e retrata. Então, o sentido de sensibilidade homoerótica é apenas um dos lados da dualidade presente na obra de Milton Kurtz. Existe também o desejo e a admiração pelo corpo feminino, em um olhar que passeia entre o desejo exterior e suas questões internas.

O termo utilizado neste trabalho, procura estabelecer um significado a estas dualidades presentes na obra de Kurtz. Ela apresenta não apenas o desejo, mas a dúvida entre o afeto e a atração sexual, capazes de se manifestar por todas as nuances do corpo humano, independente do olhar homoerótico desejante manifestado. Assim como existem orientações sexuais voltadas tanto para a homossexualidade quanto para a bissexualidade, também na arte se faz necessária esta distinção.

Assim, a arte bierótica refere-se a toda e qualquer manifestação artística que revela um desejo erótico e também uma ligação afetiva. Um artista bierótico reflete ou dissimula uma atração sexual e afetiva por ambos os sexos, através de sua poética.

Ela é o resultado da busca do artista Milton Kurtz ao defrontar-se com o desafio de que “onde existe um corpo não pode existir outro”, conforme suas palavras. As dualidades, ambiguidades, os jogos entre significados visíveis ou dissimulados, os conflitos entre as

materialidades intrínsecas do grafite e da tinta travados na superfície do papel, visam responder a estas questões, que também refletem suas dúvidas existenciais e os desejos mais íntimos. É a manifestação artística de que, no espaço de seu próprio corpo, podem habitar perfeitamente dois corpos desejantes.

Por fim, esta pesquisa resultou em farto material para futuros desdobramentos referentes às manifestações da Pop Art conforme as aproximações apontadas, e relacionadas ao contexto analisado ou a diferentes outros contextos. Também o levantamento historiográfico empreendido na organização dos fatos, documentos, depoimentos, produções e desdobramentos oriundos do Grupo KVRH, complementam as pesquisas de Maria Amélia Bulhões, Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites, relativas à diversidade do campo artístico porto-alegrense nas décadas de 70 e 80. Os artistas mencionados por esta pesquisa, em sintonia com a obra de Milton Kurtz e seu tempo, merecem estudo à parte, entre eles Alfredo Nicolaiewsky, Júlio Viega, Paulo Haeser, Mário Röhnelt, Henrique Fuhro e Romanita Disconzi, constituindo outra das possibilidades de dar prosseguimento a este trabalho.

4 - BIBLIOGRAFIA

SOBRE POP ART

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANONGIA, Ligia - ANDY WARHOL: CARROS - GALERIA, **Revista de Arte** - Número 12 - Área Editorial - São Paulo, 1988

COSTA, Cacilda Teixeira da; CORDEIRO, Waltemar, DIAS, Antônio; LEE, Wesley Duke; LEINER, Nelson; **Aproximações do espírito pop: 1963-1968**. São Paulo: mam, 2003. 175 p. : il

COUTO, Maria de Fatima Morethy. **Duas visões sobre a Pop Art: Clement Greenberg e Arthur Danto**. In: Arte & ensaios. Rio de Janeiro Vol. 10, n. 10 (2003), p. 51-57

DANTO, Arthur. **Le Monde de l' Art**. In: PHILOSOPHIQUE ANALYTIQUE ET ESTHÉTIQUE. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988, p. 183-198. (Tradução do francês: Maria Helena Bernardes)

_____. **"A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte"** – São Paulo: Cosac Naify, 2005

_____. **"Después Del Fin Del Arte"** – Barcelona: Paidós, 1999

FABRIS, Annateresa. "A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop." In: Turazzi, Maria Inez (org.) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Fotografia**. N 27, 1998b.

HENDRICKSON, Janis – **"Roy Lichtenstein"** – Alemanha, Köln: TASCHEN, 1996

HONNEF, Klaus – **"Andy Warhol, 1928-1987 - A Comercialização da Arte"** – Köln, TASCHEN 2000

OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Alemanha, Köln: TASCHEN, 2007

LAMBIRTH, Andrew. **Allen Jones Works**. UK, London: Royal Academy of Arts, 2005

LIPPARD, Lucy R. - **A Arte Pop por Lucy Lippard e outros**, São Paulo, Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976

MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80 p.: il.

MELO, Ana Vasconcelos - **In Catálogo** - A Ilha do Tesouro, Lisboa, CAMJAP/FCG, 1977, p.178

SANTOS, Marines Ribeiro. "Mulheres como objeto: ambigüidades nas representações do feminino na "Pop" de ALLEN JONES". In: **Caderno Espaço Feminino**, v.17, n.01, Jan./Jul.2007, artigo publicado no site acessado em 10 de novembro de 2008.

WILMERDING, John - **Pop Art: The Contemporary Perspectives**, Princetown University Art Museum, Princetown, 2007

SOBRE FOTOGRAFIA

BEJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (OBRAS ESCOLHIDAS, VOLUME 1) São Paulo, Brasiliense, 1993ª.

BORDIEU, Pierre. **Um art moyen: essais sue lês usages sociaux de la photographie**. Paris: Lês É ditions de Minuit, 1965

BARTHES, Roland. 3ª ed. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

CHIARELLI, Tadeu. "A fotografia contaminada." In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. "**Arte internacional brasileira**" – Capítulo: "A identidade / não-identidade: A fotografia brasileira hoje" – pág. 132, e "Fotografia no Brasil: anos 90" – pág. 141 – São Paulo: Lemos-Editorial, 2002

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994

_____. "A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação." In SAMAIN, Étienne (org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

FABRIS, Annateresa. "A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop." In: Turazzi, Maria Inez (org.) **Revista do Patrim. Histórico e Artístico Nacional** Fotografia. N 27, 1998b.

FLEISCHER, Alain. **La pornographie: une idée fixe de la photographie**. Paris: Éditions La Musardine, 2002

KOETZLE, Max. **1000 Nudes**: Uwe Scheid Colletion. Köln: Benedikt Taschen, 1994

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984

SANTOS, Alexandre & 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

_____. "Fotografia do corpo: aspectos de uma trajetória de pesquisa". In Bulhões, Maria Amélia (org.) **Memória em Caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**, Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005

_____. "**A fotografia como escrita pessoal : Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro.**" Tese, Doutorado. Orientação: Profa. Blanca Brites – Porto Alegre – UFRGS, 2006

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOBRE O CORPO E A SEXUALIDADE

BORDIEU, Pierre. "A dominação masculina" In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Faculdade de Educação, V 20, N 02, Jul-Dez, 1995

CLARK, Keneth. **O nu: um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Ulisséa, 1956.

CATTANI, Icléia Borsa. "O Corpo, a mão e o vestígio" sobre a obra "Morte eu sou teu", de Karin Lambrecht. In **Icléia Borsa Cattani**, FARIAS, Aguinaldo (org.) P. 115, Coleção Pensamento Crítico, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004

COLI, Jorge. "Fenomenologia do olhar." In: NOVAES, Adauto (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FABRIS, Annateresa. "O corpo acéfalo como auto-retrato: John Coplans." In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardette (orgs). **Corpo e Cultura**. São Paulo, Xamã / ECA-USP, 2001

_____. "Na superfície do invólucro corporal: Mapplethorpe e o nu fotográfico." In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre, unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade UFRGS, 2004b

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: UM Nojosa, 2004

KERN, Maria Lucia Bastos. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)** / Maria Lucia Bastos Kern; Monica Zielinsky; Icleia Borsa Cattani. - Porto Alegre: Ed.da UFRGS, 1995. 207 p. : il.

LUCIE-SMITH, Eduard. **Ars erótica: na arousing history of erotic art**. Nova York: Rizzoli, 1997.

PARKER, Richard. **Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo, Editora Best Seller, 1991.

PULTZ, John. **La fotografía y el cuerpo**. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2003

REICHERT, Tom. **The Erotic History of Advertising**. U.S.A. New York: Prometheus Books, 2003.

SANTOS, Alexandre Ricardo. **A fotografia e as representações do corpo contido** (Porto Alegre: 1890-1920). Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 1997 (dissertação de mestrado).

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARAÚJO, Ana Lúcia, **Pintura e transgressão : o caso da geração 80 em Porto Alegre**, Dissertação de Mestrado em História - PUCRS, Inst. de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 1997

BASBAUM, Ricardo. **"Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas"**. *Gávea*, 6, 1988.

BRITES, Blanca Luz. **A década de 80 nas artes visuais no Rio Grande do Sul**. In: Congresso Brasileiro de História da Arte (4 : 5 a 9 de novembro de 1990 : Porto Alegre). Modernidade : anais do congresso brasileiro de história da arte. Porto Alegre : Instituto de Artes/UFRGS, 1991. p.217-223

_____. **Breve olhar sobre os anos oitenta**. In: Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre : Lahtu Senu, 2007. p. 136-155 : il.

BULHÕES, Maria Amélia - Porto Alegre e as artes plásticas, ou pensando o "impensável" In BISSÓN, Carlos Augusto, **Sobre Porto Alegre**, p. 178 - Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, 1993.

_____. (org.)- **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes**. Editora da UFRGS - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995.

_____. **Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2005. 262 p. : il.

_____. A roda da fortuna : o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. In: **Artes plásticas no Rio Grande do Sul : uma panorâmica**. Porto Alegre : Lahtu Senu, 2007. p. 116-135 : il.

CARVALHO, Ana Maria Albani de – **"Nervo Ótico e Espaço N.O." : A diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70**. Porto Alegre: dissertação de mestrado (Pós-Graduação em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica de Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994. Orientadora: Maria Amélia Bulhões, julho de 1994.

_____. **"Nervo Ótico" e "Espaço N.O." : artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70**. In BULHÕES, Maria Amélia (Org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul; Pesquisas Recentes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, (Col. Visualidades, n.1), 1995. págs. 141-156.

_____. **"Espaço N.O., Nervo Ótico** / organizadora – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004 p.132 – (Fala do Artista; 2) – Vários colaboradores.

_____. BOHMS, Neiva **"Hudinilson Jr: Cadernos de Referência"** Espaço O/FVCB - Fundação Vera Chaves Barcelos, 2008

- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHALUMEAU, Jean Luc. **As Teorias da Arte: Filosofia, crítica e História da Arte de Platão aos nossos dias**. Lisboa: Instituto Piaget, s/ d.
- CHIARELLI, Tadeu **“Arte Contemporânea brasileira”** – Capítulo: “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea, O Citacionismo” – São Paulo: MAC/USP, 1987. 23 p., 257.
- GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In _____. **O Saber local**. Petrópolis, Editora Vozes, 2000. Pp 142 a 181.
- GOMES, Paulo (org.) **“Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica”**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobindo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 296 p. : il.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- JIMENEZ, Marc - **O que é estética?** - Marc Jimenez; tradução Fulvia Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999
- KOFMAN , Sarah - **A infância da Arte: uma interpretação da estética freudiana**. Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996.
- NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível : a rede de arte postal, anos 70 e 80**. 207 f. : il. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2004.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira : cultura brasileira e indústria cultural**. 5.ed. Sao Paulo: Brasiliense, 1994 222 p. : il.
- PAIM, Claudia. “Coletivos de artistas na contemporaneidade” In Bulhões, Maria Amélia (org.) **Memória em Caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**, Coleção Visualidades, p. 249. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005
- PIAU, Kennedy. “Políticas públicas e sistema das artes” In Bulhões, Maria Amélia (org.) **Memória em Caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**, Coleção Visualidades, p. 161. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005
- PIETA, Marilene Burtet - **A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul** - Porto Alegre - Sagra -DC-Luzzato, 1995.
- ROSA, Renato. PRESSER, Decio - **Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul** - 1 Edição – 1997
- RACAMIER Paul-C., Sur la Fonction du Fantasma dans la création artistique et dans la psychose, in **Art et fantasma**. Edições Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 41.
- RIBETTES, Jean-Michel. La troisième dimension du fantasma, in **Art et fantasma**. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 185-213.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Ismael Nery: a circularidade do UM, do DOIS e do TRÊS**. In. *Ismael Nery*. São Paulo: Dan Galeria, 1991. , il., p&b. color. p. 5.

ESCRITOS, CATÁLOGOS E PERIÓDICOS SOBRE MILTON KURTZ

ABOTT DE FREITAS, Nelson – “Caminhos do Desenho Brasileiro, um evento no Rio Grande do Sul” *Jornal Diário Popular*, pág. 30 – Pelotas – RS, 18Nov86; Milton Kurtz: ritmo e fantasia”, **Jornal Diário Popular**, pág. 6 – Pelotas – RS, 30SET90.

AQUINO, Flávia – “Do Cinema à Pintura Mista”, **Revista Fatos** n 32, pág. 49, Rio de Janeiro, 28OUT85

BARBOSA, Luis Carlos – “Pedras no Caminho do Desenho Brasileiro”, *jornal Diário do Sul*, pág. 7 – Porto Alegre, 11NOV86; “A maturidade dos dois companheiros”, *Jornal Diário do Sul*, pág. 7 – Porto Alegre, 22NOV86 – “Kurtz pinta a materialidade das tensões”, **Jornal Diário do Sul** – pág.15 – Porto Alegre, 08JUN88

BRASIL, Orlando Carlos – “Juntos os quatro artistas tentam solidificar a carreira”, **Jornal Folha da Manhã**, pág.49 – Porto Alegre – 10JUN78

CARVALHO, A. M. e COCCIARALLE, F. – **catálogo da exposição “Milton Kurtz: Trabalhos 1970 – 1996”**, evento paralelo ao VIII Salão de Pintura Cidade de Porto Alegre – Edel Trade Center, Porto Alegre, 1997.

CATTANI, Icléia Borsa – “Milton Kurtz” *Catálogo Brasil-Desenho / O Desenho Contemporâneo em Arte & Cultura no Brasil: do Modernismo à Atualidade*, Museu Universitário da UFRGS, Porto Alegre, 1985; “Onde existe um corpo não existe outro, ou os limites são feitos para serem transgredidos”, **catálogo Galeria Arte & Fato**, Porto Alegre, 1988.

GOLIN, Cida – “Tensão nos acrílicos de Kurtz”, *jornal Diário do Sul*, pág 12 – Porto Alegre, 28ABR87; “Corpos em movimento na união de duas obras”, pág 12 – Porto Alegre, 28SET87.

GOMES, Paulo – “Arte e computador espiam o século 21”, **Jornal Zero Hora**, Segundo Caderno, pág 5 – Porto Alegre, 30JAN93.

GOMES, Tatiana – “Cinema & Pintura: ciclo expõe pinturas inspiradas nas telas” **Jornal Correio do Povo**, pág 17 - Porto Alegre, 11ABR93

GOULART, Guido – “KVHR mostra trabalhos individuais pela primeira vez”, **Jornal Zero Hora**, Segundo Caderno, pág 4 – Porto Alegre, 14MAI80

GRUMAN, Eunice – “Ação em estado puro”, *Jornal do Comércio*, pág. 28 – Porto Alegre, 15JUN88; “Um corpo que cai”, **Jornal do Comércio**, pág. 21 – Porto Alegre, 20JUN90

HERKENHOFF, Paulo – “(Rohnelt-Kurtz) ou (A noção do outro)”, **Catálogo Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes**, Rio de Janeiro, 1987.

HOHLFELDT, Jacob – “Onze artistas gaúchos. Em comum, a técnica impecável”, **Jornal da Tarde**, pág 20 – São Paulo, 10SET84.

KRUSE, Olney – “Arte de alto nível em Porto Alegre”, *Jornal da Tarde*, pág. 18 – São Paulo, 18NOV86.

LINDNER, Cláudia – “Nervo Ótico: nova ótica contra a velha ética”, **catálogo do Passado ao Presente: As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**, pág 56, Cambona Centro de Arte, Porto Alegre, 1983.

MARANCA, Paolo – Sem Título, **Jornal Folha da Tarde**, São Paulo, 13NOV81.

MEDEIROS, Luis Inácio – Sem Título, **catálogo Galeria Eucatexpo**, Porto Alegre, 1978.

MORAES, Angélica de – “Painel sem Limites”, **Revista Afinal** n 117, pág. 36 – São Paulo, 25NOV86

MORAES, Frederico – “No Rio Grande do Sul, o terceiro pólo das artes plásticas do Brasil”, **Jornal O Globo**, Segundo Caderno, pág. 30 – Rio de Janeiro, 21MAI80;

_____. "A Pintura Resiste", **Catálogo BR-80: Pintura-Brasil, década de 80**, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1991;

_____. "A arte brasileira vai bem, apesar da crise", **Jornal Zero Hora**, Segundo Caderno, pág 4 – Porto Alegre – 18JUL92.

NETO, José Luiz do Amaral – "Um realismo não conformista", catálogo Sala de Exposições UFSM, Santa Maria – RS, 1982; S/Título, **catálogo Galeria Tina Presser**, Porto Alegre, 1983

PRESSER, Décio – "Um grupo que foge ao convencional", jornal **Folha da Tarde**, pág 33 – Porto Alegre, 14MAI80.

SALTON, Antônio – "A primeira mostra com trabalhos individuais", jornal **Folha da Tarde**, pág. 33 – Porto Alegre, 3 e 4MAI80.

SCARINCI, Carlos – "O Desenho como Linguagem", inédito 1988, *excerpt in* **catálogo Sala de Exposições Geiger**, Santa Maria – RS, 1989.

VÁRIOS AUTORES – "Espaço N.O.: Eventos e Artistas Atuantes", **catálogo Espaço N.O.** – FUNARTE, Porto Alegre, 1982

BIBLIOGRAFIA ELETRÔNICA – INTERNET

CASTRO, Manoel A. "**A Leitura e a Linguagem**", UFRJ, 2004 – Travessia Poética, Textos Filosóficos
<<http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/filosoficos/aleituraealing.htm>> Acessado em 09 de Maio de 2009.

BLOG PLANETA MONGO, post: "**Cinco por Infinitus – Esteban Maroto**", publicado em 18 de novembro de 2007, disponível em: <<http://planetamongo.wordpress.com/2007/11/18/cinco-por-infinitus-de-esteban-maroto>> Acesso em: 10 de Fevereiro de 2008.

GUERREIRO, Evandro Prestes, publicado em 20 de fevereiro de 2006 – do livro Cidade Digital - Infoinclusão Social e Tecnologia em Rede, editora Senac-SP, 2006. **Site Descubra Santos**. Disponível em: <http://www.descubrasantos.com.br/colunistas/artigo.asp?cod_conteudo=377> Acesso: 25 de Janeiro de 2009.

MARGS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, **O Papel das Vanguardas**, Boletim Informativo do MARGS, nº 26, out/dez, 1985 – Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_opapeldasvang.php> Acessado em: 13 de março de 2009.

SANTOS, Marínes Ribeiro. "Mulheres como objeto: ambigüidades nas representações do feminino na "Pop" de ALLEN JONES". In: **Caderno Espaço Feminino**, v.17, n.01, Jan./Jul.2007, site **SEER UFU** – Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas, disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/438/407>> Acessado em 10 de novembro de 2008

ZIELINSKY, Monica, "Dos Arquivos às Colagens e às Apropriações", disponível em: **Eduardo Vieira da Cunha**, <<http://www.eduardo.vieiradacunha.nom.br/txt2.html>> Acessado em 26 de janeiro de 2009.