

# Philippe Cognée

## Da Objetividade Fotográfica ao *Flou* Pictural

---

Niura A. Legramante Ribeiro  
PPGAV-UFRGS/CBHA

### RESUMO

O artigo aborda determinadas obras em pintura do artista contemporâneo francês Philippe Cognée (1957), sobretudo aquelas realizadas com encáustica, originadas a partir de fotografias. Considera-se, então, a análise do campo processual de construção de sua poética, mostrando o recurso do esmagamento da matéria pictórica para gerar uma concepção iconoclasta em relação à objetividade da imagem, como uma forma de combater a relação gráfica que a reprodução mecânica poderia impingir às suas obras. Ao utilizar o *flou* na fatura de suas pinturas que gera uma mistura de cores, o artista acaba por borrar as fronteiras entre os elementos compositivos. As obras pictofotográficas de Cognée retomam os princípios da concepção de mestiçagem e de transgenéricas.

### Palavras-chave

Pintura, fotografia, *flous*, fatura, mestiçagem.

\*

### ABSTRACT

The article addresses certain painting works by French contemporary artist Philippe Cognée (1957), especially those made with encaustic, originated from photographs. It is therefore considered, the analysis of the procedural field of construction of his poetics, showing the resource of the crushing of pictorial matter to generate an iconoclastic conception regarding the image objectivity, as a way to combat the graphic relationship that mechanical reproduction could foist on his works. By using *flou* in the making of his paintings that generates a mix of colors, the artist ends up blurring the boundaries between the compositional elements. Cognée's pictographic works incorporate the principles of the conception of miscegenation and transgenerics.

### Keywords

Painting, photography, *flous*, making, miscegenation.

**I**

Nem sempre a fotografia e a pintura mantiveram relações pacíficas, basta ver a querela que travaram no século XIX sob diversos aspectos por parte de alguns artistas, sobretudo aqueles que pintavam retratos, como foi o caso de Ingres, quando entrou com petição judicial para que a fotografia não fosse considerada obra de arte. Muito embora a fotografia tenha enfrentado adversidades para conseguir a legitimação do *status* como arte, é fato que os dois meios partilharam elementos de estruturas compositivas e de assuntos. Ao se investigar determinados processos de criação de artistas contemporâneos que utilizam a fotografia como arcabouço plástico ou de assunto, constata-se que ainda existe pouca abordagem da história da arte sobre os cruzamentos entre o meio fotográfico e o pictórico.

No texto “Uma outra história da arte?”, Annateresa Fabris (2002) analisa as relações entre a fotografia e a história da arte, trazendo à discussão, entre outras, a luta da fotografia para ser considerada como forma de arte e as contribuições da fotografia às artes visuais. A imagem técnica no campo da arte tem sido analisada por teóricos das novas tecnologias e por historiadores da fotografia, como fizeram Aaron Scharf e Van Deren Coke, ao considerarem os diálogos entre as práticas fotográficas e pictóricas de artistas como Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Edegar Degas e mesmo que esporadicamente Pablo Picasso, Paul Gauguin e Paul Cézanne. Mas, “não se pode afirmar que comportamento análogo possa ser detectado em uma parcela majoritária da historiografia artística”, como constata Fabris (2002) nesse texto. E acrescenta:

se a fotografia levou as últimas consequências as premissas visuais do Renascimento, por que a história da arte se omite de analisar as influências que ela teve nas concepções pictóricas a partir de 1839 (..)?

O que a autora verifica em relação ao retratismo e ao Impressionismo e a arte moderna em geral, também se pode dizer sobre determinados processos da arte contemporânea que são ignorados por uma camada de historiadores da arte. Pensar a arte não por categorias estanques e propiciar mais práticas de convívio com processos de criação dos artistas deveria ser uma preocupação já no período de formação de alunos em cursos de história da arte. Por vezes, a formação dos alunos centra-se no predomínio de teorias, de conhecimento de autores e deixa pouco espaço para o conhecimento de *práxis* artísticas que levem a compreender os procedimentos e até mesmo materiais trabalhados pelos artistas, o que evitaria resultar em análises áridas de obras, sem propriamente considerar a materialidade ou a genética de concepção dos trabalhos. Não é porque se configure como um curso essencialmente teórico que não se possa instrumentalizar e aproximar os alunos no conhecimento de processos de ateliês.

Uma maneira eficaz de abordar as possíveis relações da fotografia com a pintura é proposta pela pesquisadora mexicana Laura Flores ao abordar as sintaxes de impressão das imagens e da câmera fotográfica para poder investigar o sentido de aspectos dos quais são portadoras as linguagens pictóricas e seus homólogos fotográficos. Empreender abordagens por cruzamentos de meios e linguagens pode trazer novas possibilidades de leituras sobre obras da contemporaneidade que utilizam fontes fotográficas.

**II**

Assim como ocorreu na história do pictorialismo, quando os fotógrafos-artistas provocavam *flous* em suas fotografias, tendo entre seus objetivos obter um estatuto de arte, pode-se encontrar uma espécie de *flo* pictórico em pinturas contemporâneas, mas,

diferentemente daquela manifestação na fotografia, os objetivos hoje são de outra ordem. Essa questão do *flo* na pintura pode ser exemplificada nas obras do artista francês Philippe Cognée (1957), formado em Artes Plásticas pela École des Beaux-Arts de Nantes, em 1982 e que atua como professor da École des Beaux-Arts de Paris. Cognée é representado pela Galeria Templon de Paris, em cujo site é possível encontrar reproduções de suas obras.

A série de paisagens realizadas em 1992 e 1993 por Cognée, executadas a óleo e a encáustica, traz referências fotográficas e já anuncia procedimentos que o artista passaria a utilizar: o esmagamento da matéria, os borrões dos motivos pintados e uma ausência de hierarquia espacial. Sobre o uso da fotografia, o artista declara: “eu fotografava desde que me levantava até a hora de me deitar, sem levar em conta se um assunto era mais importante que o outro, simplesmente o que via na frente de meus olhos” (COGNÉE, 2011).

Este grande interesse pela fotografia levou-o a fotografar tudo o que estava em seu entorno sem fazer, nesse momento, uma seleção do que iria pintar. Embora o artista utilize imagens fotográficas do Google, como afirmou, em tom de brincadeira, que não precisa viajar, porque as imagens vêm até ele, o pintor faz questão de produzir suas próprias imagens:

Eu mesmo faço as fotografias, porque para mim é muito importante ir ao lugar, olhar, pensar, ter um sentimento desse lugar. Se eu utilizo imagens de outro fotógrafo, não é a mesma coisa; eu prefiro fazer o que eu vivi. É o meu olhar que passa sobre um banco, um carro, um animal no subúrbio, uma estrada, e todos esses assuntos são possíveis em pintura. Evidentemente, deve-se ter um enquadramento particular. O aparelho de foto é o meu primeiro campo visual, e, num segundo momento, eu recopio as imagens sem muita atenção, somente para ver se são boas para pinturas (COGNÉE, 2011).

Portanto, Cognée prefere vivenciar os espaços que fotografa para poder imprimir sua leitura do lugar que poderá ser pintado. Com a fotografia, ele já pode visualizar previamente a composição, como afirma: “o aparelho de foto é uma ferramenta muito útil, porque faz a imagem antes de mim. Eu posso analisar o que é melhor, qual é a ideia que eu tenho para o quadro, e ver como será a composição na pintura” (COGNÉE, 2011). Ele diz, “ainda, preferir imagens de má qualidade, porque o que importa é a força da foto, mesmo que ela não tenha uma boa luz, não é a qualidade da fotografia que interessa, não é isso que vai me sugerir a impressão como sensação para a pintura, e o que interessa é a mensagem principal” (COGNÉE, 2011).

Além da prévia visualização, a fotografia também pode abrir possibilidades de assuntos para novas obras na sua produção. Entre 1991 e 1995, Cognée utilizou a tinta a óleo para pintar sobre duzentas e oitenta e cinco fotografias de pequeno formato, cujas imagens eram de diferentes proveniências, com diversos assuntos: reproduções de quadros, objetos cotidianos, retratos, paisagens. As pinceladas largas e, por vezes, colocadas como manchas sobre a fatura fotográfica também prenunciam o aspecto de esmagamento da matéria e borrão dos elementos compositivos que passou a empregar em suas obras. A exatidão, mecanicidade e automatismo da estrutura da câmera são características pré-determinadas. Com tal procedimento de borrar as figurações das imagens, o artista parece atacar a objetividade da superfície gráfica das fotografias.

Determinados motivos dessas obras pictofotográficas podem ser considerados como premissas para assuntos de suas posteriores produções. É, portanto, a partir dessas imagens fotográficas que encontrou alguns de seus assuntos picturais e enquadramentos

plásticos. Porém, diferentemente dos pequenos formatos dessas fotografias, Cognée trabalha em grande escala, como faz em obras como *Banheira* (1995) (180x135 cm), *A Cadeira* (1995) (160x125 cm), *Sem Título (freezer e bacia vermelha)* (1994), (210x140 cm), *Sem Título (máquina de lavar)* (1994) (210x140 cm). Os objetos representados são potencializados nas suas escalas também pelos enquadramentos aproximados, que quase chegam às bordas do quadro.

O artista pode utilizar uma, duas, três ou mais fotos para pintar um único quadro. Para as transferências das imagens para tela, o artista adota duas soluções: ou desenha apenas visualizando, ou projeta os principais elementos da fotografia, conforme esclarece: “só depende do assunto. Se o assunto é simples, eu posso desenhar diretamente; se o assunto é muito complicado e demorado, eu prefiro projetar as coisas” (COGNÉE, 2011). Ele nem sempre segue todos os detalhes da imagem: “quando pinto com bons pincéis, não respeito os detalhes ou o desenho que esboça as formas. O que faço é indicar os elementos no espaço, mas ao lado eu tenho a foto com as cores e eu me inspiro nas fotografias” (COGNÉE, 2011).

Pode-se dizer que o artista adota, em suas pinturas, uma concepção iconoclasta em relação aos códigos fotográficos, entre os quais, especialmente o da objetividade da imagem, como uma forma de combater a relação gráfica que a fotografia poderia impingir às suas pinturas. Ele constrói suas imagens a partir de fotografias e coloca a matéria com certa densidade para depois destruir a qualidade gráfica da pintura. Para opor-se ao caráter liso e uniforme da pintura, o artista faz fundir a cera diretamente sobre a imagem pintada a partir de fotografia, utilizando um ferro, que ele passa sobre a superfície da pintura, intermediado por um filme plástico com qualidade de antiaderência, conforme explica:

Eu deposito um grande filme plástico sobre a superfície e depois eu passo com o ferro sobre a superfície. O filme faz frente à pintura, diretamente, porque as cores se mancham. O ferro vai misturar, por exemplo, o vermelho ao amarelo, e eles se fundem. As cores se borram e borram as fronteiras dos elementos (COGNÉE, 2011).

Disso resulta uma pintura amassada, com contornos dos motivos borrados e fatura cromática com empastamentos e achatamento, como se verifica em *Autorretrato* (2001) e *Retrato de Pierre B.* (2001). Com essa técnica, o artista parece querer testar a resistência física da pintura. Mesmo que se possa identificar plenamente o assunto, com tal operação plástica, o artista escamoteia o aspecto gráfico do que poderia ser uma pintura derivada de fotografia. O sacrifício da matéria pictural para atacar o sentido gráfico da fotografia pode ocorrer de forma mais intensa em determinadas obras do que em outras. O que ele procura é diminuir a evidência fotográfica. O *flou* também pode ser visto como uma forma de homogeneizar os elementos compositivos, mas, sobretudo como uma tentativa de deixar claro que se trata de uma pintura, porque é nos desfocamentos que se pode visualizar as marcas de pinceladas.

O procedimento de amassar a fatura pictórica e o uso da encáustica como material em suas obras pode estar ligado a uma passagem de sua biografia. O artista passou um longo período de sua infância e adolescência na África, em Bénin, onde viu superfícies esburacadas por chuvas violentas.

Em algumas séries, o artista coloca mais intensamente um sentido iconoclasta no tratamento da imagem figurativa, como em *Foule (manifestação n. 3)* (1995), *Multidão (n.2)* (1999), *Foule (n.2)* (1999) e *Sans titre (n. 4)* (1999), cujas figuras têm um tratamento borrado. Essas figuras borradas, na sua pintura, fazem lembrar o registro das fotografias que mostravam, igualmente, as figuras borradas, como em *A Ponte das Artes* (1867), de

Adolphe Braun, antes que a imagem técnica fosse capaz de congelar corpos em movimento como, efetivamente, aconteceu com as pesquisas de Eadweard Muybridge. Por outro lado, podem evocar também uma pintura como *Boulevard des Capucines* (1873), de Claude Monet, em que as figuras aparecem em *flo*.

Para realizar algumas pinturas com motivos urbanos, o artista obtém fotografias de prédios gigantescos de *Hong-Kong* e muito conhecidos, como o *Centre Pompidou*, a *Igreja São Pedro de Roma*, o Museu de Bilbao (2003), as *Torres Gêmeas de Nova York II* (2001), entre outros. Em algumas das pinturas de arquiteturas de Cognée, os volumes também se amassam, ou, quando isso não acontece, o artista utiliza tomadas aéreas, ângulos inusitados, como em *Google New York, n. 1* (2008), que acabam por lembrar determinadas pinturas de Gerhard Richter (1932) sobre esse mesmo assunto. Ele confessou gostar de representar prédios muito altos porque, quando passa o ferro, ele os deforma. O efeito de *flo*, ao borrar a figuração, não anula a individualidade das representações figurativas, uma vez que ainda são perceptíveis os traços que identificam os assuntos, mas cria uma perturbação visual em suas figurações.

O artista ao qual Cognée faz referência, Gerhard Richter, também utiliza fotografias como método de trabalho e, igualmente, faz pinturas de tomadas aéreas da cidade a partir de meio mecânico. Como se sabe, desde os anos de 1970, Richter vem formando seu arquivo com fotografias que denominou de *Atlas*. Depois de 1972, o *Atlas* foi objeto de muitas exposições não somente como método de trabalho, mas, também, como arquivo-obra. O *Atlas* representa um universo de imagens de categorias e procedências diversas, com fotos de revistas e suas próprias fotos, sendo composto segundo critérios iconográficos: velas ao lado de velas, nuvens com nuvens, naturezas-mortas com flores. O artista privilegiou a unidade tipológica, em detrimento da ordem cronológica, o que não significa que não possa mudar as configurações quando de suas exposições. Assim, Richter tornou público o seu arquivo, cujas documentações fotográficas, ao menos uma parte, foram utilizadas como subsídios para elaboração de suas pinturas. Portanto, as fotografias são, tanto para Cognée como para Richter, testemunhos de suas escolhas artísticas e de que ambos privilegiam *flo*s em suas figurações.

Por vezes, o ataque ao caráter gráfico da fonte mecânica que originou a imagem de um assunto, como em *Carcassas* (2004) ou em *Supermarché* (2005), (políptico) (2005), torna-se uma experiência de cromatismos que beiram a abstração. Nas séries *Supermarché*, as perspectivas abruptas das prateleiras, que se afunilam bruscamente, denunciam o passado de gênese fotográfica das pinturas. Em muitas obras os elementos se fundem, os detalhes desaparecem, como em *New York* (2001). O artista esclarece que, ao fazer uso dessa técnica, pretende dar “um sentimento a elementos que são muito evidentes na fotografia, e aqueles que restam são suficientes para sugerir. Uma sugestão de coisas é o que me interessa” (COGNÉE, 2011). De fato, como as imagens se apresentam borradas, e, por consequência, os cromatismos aparecem misturados, a experiência estética exige certo tempo de observação. Com o uso da encáustica, “é como se a cera viesse perturbar a aparência comum das coisas, sua presença imediata, querendo preservar um precioso instante da percepção” (COUSSEAU, 2009, p. 35). Isso ocorre, sobretudo, em imagens de cidades ou de figuras ao longe, caminhando numa rua, em que seu poder iconoclasta é mais intenso – é preciso juntar as formas e cores para reconfigurar as imagens. Nesse sentido, Cognée coloca-se na contramão de uma leitura mais gráfica da imagem, em que se podem apreender imediatamente os elementos da composição. Henry-Claude Cousseau afirma que as operações plásticas do artista fazem com que a imagem exija do nosso olho um exercício mais complexo que aquele com que se está comumente acostumado: “os efeitos *flo*s, de fluidez da matéria, de interferência nas

cores, de marmorização sutil, agem com uma eficaz injunção, tanto ótica quanto sensorial” (COUSSEAU, 2009, p. 28 e 33).

Para o artista, o uso da fotografia “é uma forma de separar-se do real, de colocar-se à distância” ou, como ele mesmo complementa, “o que me interessa da fotografia em relação ao real é que o real não é o real quando você representa” (COGNÉE, 2011).

Quando a ótica passou a mediar a relação entre o olho do artista e a natureza, novos paradigmas passaram a ser introduzidos na percepção – não mais a interpretação direta do real pela visão humana, mas um olhar filtrado pelos códigos da máquina. Por meio da fotografia, o mundo converteu-se no produto de um programa que é dotado de códigos de leitura. Para Vilém Flusser (2002, p. 32 e 43), fotografias “são conceitos transcodificados em cena, imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies”. Esse autor alerta para o fato de o aparelho fotográfico ter determinadas possibilidades que são programadas e de a pintura contemporânea agir sobre tais códigos técnicos.

A sintaxe das imagens obtidas com a fotografia vem antecipada, como informa Laura Flores, o que corrobora a concepção de Flusser. A autora lembra que as sintaxes da câmera são predeterminadas e o operador se sujeita a tais condições da máquina, gerando uma percepção antinatural do mundo, “uma manifestação axiomática de uma proposta de realidade” (FLORES, 2005, p. 126). Ela conclui dizendo: “a foto, mais que uma presença da realidade, é a imagem de um conceito” (FLORES, p. 126). Neste sentido, Cognée, ao se utilizar da fotografia como arcabouço plástico para determinadas pinturas, deixa visíveis os códigos da reprodução mecânica em tampos de mesas muito alargados ou com pratos monumentais no primeiro plano. É o que se pode observar em obras como *Repas chez Brigitte* (2000) e *Refeição em agosto com Michel* (2003); ou nos retratos, pelo tamanho das mãos, desproporcionais em relação ao restante do corpo, igualmente próximas da tomada da câmera. Esse procedimento plástico de contemplar conjuntamente características fotográficas e pictóricas se identifica com o conceito de mestiçagem definido por François Laplantine e Alexis Nouss (2011, p. 71 e 93): “o pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação, um misto, um pensamento em tensão”.

Assim, pode-se concluir que a forma de operacionalizar os processos pictofotográficos por parte do artista pode ser enfeixada no que Laura Flores (2005, p. 234) denomina de “obras transgenéricas”, ao se referir ao uso de “técnicas mistas de gêneros diferentes” e da concepção de mestiçagem proposta por Nouss e Laplantine. Se, por um lado, algumas de suas pinturas se colocam na contramão da objetividade fotográfica ao tentar amassar a fatura e esboroar os contornos figurativos, por outro, incorporam determinados códigos de exageros de deformações provocadas pela lente da câmera fotográfica. O que faz Philippe Cognée em seus processos plásticos é uma “aliança entre a máquina e a mão”, para utilizar a expressão de André Rouillé (2009, p. 254). O indicativo de natureza ambígua do que se configura como a impureza de meios, pode ser balizado pela coalizão de artifícios entre pintura e fotografia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COGNÉE, Philippe. Galeria Templon, Paris: Galerie Daniel Templon, 2009.

COGNÉE, Philippe. [https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist\\_id=61](https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=61), acesso às reproduções das obras do artista.

COGNÉE, Philippe. *Entrevista concedida à autora*. Paris: 02.11.2011.

COUSSEAU, Henri-Claude. *Philippe Cognée*. Paris: Daniel Templon, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Uma outra história da arte?* Juiz de Fora: Locus: revista de história, v. 8 n. 2 (2002)

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

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

LAPLANTINE, François & Nouss, Alexis. *Le métissage*. Paris: Téraèdre, 2011.

ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.