

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
Departamento de Artes Visuais

Paula Trusz Arruda

Apropriação de imagens fotográficas e referências da História da Arte:
um estudo sobre a obra de Mário Röhnelt.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos
Banca examinadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho
Prof^a. Dr^a. Paula Ramos

Porto Alegre, dezembro de 2011

Projeto de graduação apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em História, teoria e crítica da arte, Curso de Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Alexandre Santos, que me orientou ao longo da pesquisa com dedicação e paciência, dando-me suporte em todas as etapas. Também agradeço às integrantes da banca, Ana Maria Albani de Carvalho e Paula Ramos, por terem aceitado meu convite para participar desta avaliação, pelas palavras dadas na pré-banca e pela participação nesta etapa final. Ao Mário Röhnelt um agradecimento especial, por suas obras, por sua atenção e disponibilidade em atender minhas dúvidas e entrevistas. À minha família, pelo suporte e por me proporcionar, hoje, concluir este importante passo. À Luiza Zaccaro, por todo o apoio. Ao André Rigo, pela amizade e pela tradução do abstract.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	5
LISTA DE IMAGENS.....	6
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: O contexto e os conceitos	
1.1 O artista e seu entorno: os anos 80.....	15
1.2 Sobre o artista.	20
1.2.1. KVHR e Espaço N.O.: experimentos coletivos.....	23
1.3 Apropriação: um breve histórico.....	26
1.3.1. A apropriação nas obras de Mário Röhnelt.....	33
CAPÍTULO 2: Algumas obras de Mário Röhnelt	
2.1. Dos desenhos iniciais à afirmação de um trabalho autoral.....	41
2.2. Elementos histórico-culturais na série de Pinturas Negras.....	54
CAPÍTULO 3: Diálogos	
3.1. Ambigüidades homoeróticas: Milton Kurtz e Mário Röhnelt.....	63
3.2. O corpo masculino e as justaposições possíveis: Alfredo Nicolaiewsky e Mário Röhnelt.....	71
CONCLUSÃO.....	77
ANEXOS:	
Cronologia.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

RESUMO

Esta pesquisa propõe um recorte sobre a trajetória artística de Mário Röhnelt, visando compreender a presença da fotografia e da imagem de segunda geração nas suas obras, além de propor a discussão sobre a presença de elementos auto-referenciais na sua trajetória, principalmente durante os anos 1980, período no qual se firma a poética do artista. Para tratar destas questões, o estudo sobre o conceito de apropriação, bem como de referências ligadas à História da Arte são fundamentais. Além disso, o trabalho propõe estudar as mudanças artísticas ocorridas ao longo dos anos 1980, principalmente, procurando compreender quais as tendências daquele momento que se relacionam com a produção do artista aqui estudado.

Palavras-chave: fotografia – apropriação – desenho – pintura – autorreferencialidade

ABSTRACT

This research proposes an analysis of a period in the artistic career of Mário Röhnelt, aiming at a better understanding of the presence of photography and second generation image in his works, besides proposing a discussion on the presence of self-referential elements in his career, mainly during the 1980's, period in which the artist's poetics consolidated. To deal with such questions, a study on the concept of appropriation, as well as one regarding the references related to Art History are essential. Furthermore, this work proposes studying the artistic changes that took place in the 1980's, mainly, trying to understand which trends of that moment are related to the production of the artist here studied.

Keywords: Photography – Appropriation – drawing – painting - Self-reference

LISTA DE IMAGENS

- 1: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1978. Lápis de cera, lápis de cor e Xerox. 51 x 50 cm. Coleção do artista.
- 2: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1982. Grafite e tinta acrílica. 70 x 100 cm. Coleção do artista.
- 3: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985. Grafite e tinta acrílica. 50 x 70 cm. Coleção particular, São Paulo, SP.
- 4: Mário Röhnelt. *Cinco lustres*. 1993. Acrílico sobre lona. 50x35cm cada. Coleção Alfredo Nicolaiewsky.
- 5: Sandro Chia. *Ossa cassa fossa*. 1978. Óleo sobre tela. 175 x 210 cm.
- 6: Jörg Immendorff. *Caldeirão (Topf)*. 1985. Óleo sobre tela. 285 x 250 cm. Galeria Michael Werner, Alemanha
- 7: Mário Röhnelt. *Mini-Veja [com retentor de leitura]*. 1979. Livro de artista. 8,7x18cm. Paradeiro desconhecido.
- 8: Figura 8 – Mário Röhnelt. *Mini-Veja*. 1979. Livro de artista. 8,7x18cm. Coleção do artista, Porto Alegre, RS.
- 9: KVHR. Milton Kurtz, dez. de 1979; Julio Viega, jan. 1980; Paulo Haeser, fev. 1980; Mário Röhnelt, 1980.
10. Detalhe do trabalho de Mário Röhnelt, 1980.
- 11: Richard Hamilton. *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* 1956. Colagem. 26x25 cm. Kunsthalle Tübingen, Coleção Prof. Dr. Georg Zundel.
- 12: Georges Braque. *Glass, Carafe and Newspapers*. 1914. Papéis colados, giz e carvão sobre cartão. 62.5 x 28.5 cm. Coleção particular.
- 13: John Heartfield. *Deutschland, Deutchland Über Alles*. 1929. Fotomontagem. 23.9 x 18.8 cm. Eastman House Museum of Photography & Film, Rochester, New York

- 14: Mário Röhnelt. *Sem título*. Desenho. c. 1973. Nanquim. 31,5x23,5 cm.
- 15: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1979. Grafite e lápis de cera. 56,6 x 50,3 cm.
- 16: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1979. Lápis de cêra e grafite. 65x49,8 cm.
- 17: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1979. Lápis de cêra e grafite. 65,2x49,4 cm.
- 18: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1980. lápis de cera, grafite e tinta acrílica. 64,5 x 50 cm.
- 19: Richard Hamilton. *Swingeing London 67*. 1967-68. Litografia sobre papel. 71,1 x 49,8 cm. Tate Gallery.
- 20: Sophie Calle. *The Dreamers* (Les Dormeurs). 1979.
- 21: Mary Kelly. *Documentação pós-parto (Documentação IV):objetos transicionais, diário e diagrama*. 1976. Colagem, gesso e algodão com texto datilografado. 27,9 x 35,6 cm. Kunsthaus, Zurique.
- 22: Mário Röhnelt. *Nove triângulos de madeira*. 1978. Giz de cera e grafite. 50x50 cm.
- 23: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1982. Grafite e tinta acrílica. 70x100 cm.
- 24: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1982. Grafite e tinta acrílica. 70 x 100 cm, Coleção do artista.
- 25: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. Grafite e tinta acrílica. 70 x 100 cm.
- 26: Mário Röhnelt. *Sem Título*. 1983. Grafite sobre papel. 50 x 70 cm
- 27: Waltércio Caldas. *Garrafas com Rolhas*. 1975. Ferro pintado e cortiça. 23 x14 x10 cm
- 28: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. 50 x 70 cm. Coleção Jayme Neumann, RJ.
- 29: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985. 50 x 70 cm.
- 30: Mário Röhnelt. *Sem Título*. 1989. Tinta acrílica sobre papel. 50 x 70 cm.

- 31: David Salle. *Savagery and Misrepresentation*. 1981. Acrílica s/ tela. 203.2 x 129.54 cm. The Eli and Edythe L. Broad Collection, Los Angeles.
- 32: Sigmar Polke. *This is how you sit correctly (after Goya)*. 1982. Acrílica sobre tecido. 200 x 190 cm. Coleção Privada, Baden-Baden
- 33: Episcópio utilizado por Mário Röhnelt para projeção das imagens.
- 34: Mário Röhnelt. *Elefantinho*. 1991. Tinta acrílica. 50x70cm.
- 35: Mário Röhnelt. *Elefantinho*. 1991 (impressa em 2011). 79 x 119 cm.
- 36: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1992. Tinta acrílica sobre papel. 140x200cm.
- 37: Mário Röhnelt. *Galheteiro*. 1991. Tinta acrílica sobre tela. 85x120cm.
- 38: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1996. Tinta acrílica sobre chassis. 120x160cm.
Exposição Iberê Camargo, 1998.
- 39: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1998. Lona vinílica. 127 X 165 cm. CCSP.
- 40: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. Grafite. 50 x 70 cm. Propriedade Marcos Noronha, Porto Alegre, RS.
- 41: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. Grafite. 50 x 70 cm.
- 42: Milton Kurtz. *Beijo*. 1981. Grafite e tinta acrílica. 66x66cm
- 43: Milton Kurtz. *Homens*. 1981. Grafite e tinta acrílica. 33x30 cm.
- 44: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. 35 x 35 cm. Propriedade Claudio Trarbach.
- 45: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. 35 x 35 cm. Propriedade Claudio Trarbach.
- 46: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. 35 x 35 cm. Propriedade Claudio Trarbach.
- 47: Mário Röhnelt. *Sem Título*. c. 1980. 66 x 66 cm. Porto Alegre, RS
- 48: Figura 48 - *Coração de Ouro*. 1978. 50 x 51 cm. Porto Alegre, RS.
- 49: Sandro Botticelli. *St. Sebastian*. 1474. Tempera on panel. 195 cm x 75 cm.

Staatliche Museen, Berlin.

50: Pierre et Gilles. *St. Sebastian*. 1987

51: Glauco Rodrigues. *São Sebastião*. 1997. Serigrafia. 35 x 50 cm

52: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. Grafite. 50x70cm. Propriedade particular, Pelotas, RS.

53: Michelangelo Buonarroti. *The Slave*. 1513-1515. Louvre Museum, Paris.

54: Michelangelo Buonarroti. *Dying Slave*. 1513-16. Louvre Museum, Paris.

55: Alfredo Nicolaiwsky. *O que é que tem na sua cabeça?*. 1995/96. Técnica mista. 143 x 222 cm. Coleção do artista, Porto Alegre, RS.

56: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. Grafite e tinta acrílica. 50x70 cm. Coleção Jayme Neumann, RJ.

57: Andy Warhol. *Campbell's Soup Can (Tomato)*. 1962. Graphite and casein on canvas. 50.8 x 40.6 cm.

58: Alfredo Nicolaiewsky. *Sem Título*. 1983. Lápis de cor e aquarela s/papel. 70x98cm. Col. do Artista, Porto Alegre, RS

INTRODUÇÃO

O princípio do meu trabalho é sempre a fotografia, a reelaboração da imagem fotográfica.

Mário Röhnelt

Esta pesquisa não pretende estudar toda a trajetória de Mário Röhnelt, mas fazer um recorte, a fim de analisar a presença da fotografia nas suas obras. Essa reelaboração fotográfica da qual Röhnelt fala se dá através da apropriação de imagens fotográficas, retiradas de jornais, revistas, livros ou de autoria do próprio artista, que servirão para dar origem a desenhos e pinturas. Essas apropriações fazem parte da constituição de um arquivo de referências imagéticas, e é possível vermos imagens repetidas em obras diferentes, com recortes ou tratamentos diferentes.

Algumas questões específicas serão investigadas ao longo da pesquisa. Primeiramente buscar-se-á o conceito de apropriação, tão caro ao trabalho de Röhnelt, sendo que o uso desta prática pode já ser visto em obras do início do século XX, ganhando força a partir de 1970, como modalidade artística autônoma. Além disso, interessará à pesquisa verificar se há elementos autobiográficos no trabalho do artista, principalmente naqueles em que é mais recorrente o aparecimento de figuras humanas — algumas delas representam pessoas próximas ao artista ou mesmo autorretratos —, ou de objetos cotidianos que poderiam, ou não, ser de uso pessoal. Outros objetos são bastante recorrentes nas obras, como referências à história da arte, principalmente esculturas que lembram o período clássico, além do uso de imagens fotográficas de palácios europeus, que remetem à história da civilização ocidental.

A revisitação à História da Arte foi muito característica no trabalho dos artistas nos anos 1980. Deste modo, é de interesse desta pesquisa aprofundar-se nesta questão, entendendo de que maneira isso aparece nas obras. Outro ponto que se pretende discutir vem a partir da afirmação do artista de que a fotografia já é, para ele, um signo formalmente resolvido. Nesse sentido, o objetivo é entender qual o teor dessa afirmação, e de que maneira essa *forma*

já resolvida se transforma durante a feitura do trabalho, através de recortes, colagens, repetições, cortes, etc. Por último, pretende-se investigar as relações que podemos estabelecer entre os trabalhos de Mário Röhnelt, Milton Kurtz e Alfredo Nicolaiewsky. A escolha deste grupo de artistas se deu pela proximidade entre eles, seja em função de uma relação temática ou visual, seja por sabermos que houve o diálogo e a discussão sobre arte, assim como interesses comuns, entre os referidos artistas, durante as décadas de 1980 e 1990.

Acredito que o estudo monográfico da trajetória de um artista em específico é de suma importância no que se refere ao entendimento do processo a partir do qual se desenrola a História da Arte recente e local. Através do estudo de caso em questão é possível perceber características inerentes ao campo artístico como um todo, além de observar as tendências de determinado contexto e suas relações com contextos mais amplos. Mário dialogava, em seu período de maior produção – das décadas de 1970 a 1990 —, principalmente com o campo da arte local, ao mesmo tempo em que realizou algumas exposições em cidades fora do Estado. Assim, estudar sua produção também será uma maneira de entender as formas pelas quais se estabeleciam as trocas e as dinâmicas artísticas no âmbito local e nacional.

A escolha do artista a ser estudado se deu por duas razões: a primeira relaciona-se à qualidade das obras e minha afinidade em relação a estas, já que me interessa pela presença da fotografia na arte contemporânea. A outra razão que me levou a escolher este artista para meu trabalho de conclusão de curso é geográfica, uma vez que me encontro próxima deste objeto de estudo, aspecto que facilita a pesquisa em relação à coleta de materiais, como entrevistas com o artista e com pessoas próximas a ele, assim como acesso ao banco de imagens e aos acervos.

Para fins de organização metodológica, a pesquisa foi dividida em etapas de trabalho, que são: primeiramente, a busca de fontes primárias, através de entrevistas, coleta de imagens e documentação relacionada ao tema. Em um segundo momento, partiu-se para uma investigação de

referências bibliográficas, com a intenção de realizar um mapeamento das questões observadas nas obras, no intuito de traçar um panorama dos anos 1980, principalmente. Por último, realizou-se a análise mais detalhada das obras propriamente ditas. O objetivo desta última etapa é perceber as peculiaridades da obra de Mário Röhnelt em relação à época em que foram produzidas.

O texto está dividido em três capítulos. No capítulo 1, busco contextualizar o trabalho do artista no período de retorno à pintura, tendência mundial nos anos 1980. O objetivo principal desta parte do trabalho é estudar a forma como podemos ver as características do período nas obras de Röhnelt, ou melhor, de que maneira as suas obras podem dialogar com o período do retorno à pintura, ainda que nem todos os trabalhos que me interessam analisar sejam necessariamente pinturas. O primeiro capítulo trata, ainda, de uma breve biografia do artista, e um estudo mais detalhado de sua participação como um dos fundadores do Grupo KVHR – grupo de desenhistas formado por Milton Kurtz, Julio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt. Também interessa perceber a trajetória, ainda que curta, de Röhnelt como participante do Espaço N.O.. Este espaço estaria aberto a diversas linguagens artísticas, inclusive as de caráter mais experimental. A passagem de Röhnelt por estes dois grupos me parece interessante, já que ali se conformou a sua inserção no sistema de arte local.



Figura 1 - Mário Röhnelt. *Sem título*. 1978. Lápis de cera, lápis de cor e Xerox.
51 x 50 cm.

O capítulo 2, por sua vez, trata das obras, especificamente. Optou-se por separá-lo em dois subcapítulos. Não se pretende, com isso, engessar a produção do artista em categorias, mas separá-la de acordo com elementos que se repetem em determinados períodos no sentido de buscar o reconhecimento de recorrências formais. É apenas uma questão de ordem metodológica, a fim de facilitar a análise. As obras iniciais de Mário são desenhos em sua maioria (figuras 1 e 2). Nestes primeiros anos de produção, que abarcam desde o fim dos anos 1970 até o início dos anos 1990, é possível notarmos a apropriação da fotografia como ponto de partida para o desenvolvimento dos trabalhos. Neles, figuras humanas aparecem em composição com objetos cotidianos, como cinzeiros, copos, xícaras, além de referências à História da Arte.



Figura 2 - Mário Röhnelt. *Sem título*. 1982. Grafite e tinta acrílica. 70 x 100 cm.

Em alguns trabalhos deste período, esses mesmos elementos aparecem de maneira diferenciada (figura 3): outros aspectos são incorporados à composição, como elementos arquitetônicos, que remetem a uma ambientação, além de serem recorrentes áreas nas quais a gestualidade está bem delimitada. A figura humana também se diferencia: não recebe o mesmo tratamento refinado, e transforma-se em simples contorno, como se o artista quisesse dar espaço aos novos elementos incorporados. Ainda com certas diferenças, a produção deste período possui pontos em comum que possibilitam uma análise conjunta.



Figura 3 - Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985. Grafite e tinta acrílica. 50 x 70 cm.

Em um segundo momento de sua produção, que abrange o período de 1990 (figura 4), as obras de Röhnelt sofrem bruscas transformações, mantendo em comum com as anteriores a apropriação da fotografia, por exemplo. A figura humana desaparece, assim como os objetos cotidianos, dando lugar à pintura de vitrines européias e palácios, a partir de imagens retiradas de catálogos ou de fotografias feitas pelo próprio Röhnelt. Estes, principalmente em estilo Rococó, são transformados por manipulação de fotocópias que acentuam o contraste entre o preto e o branco. Para, posteriormente, através de projeção, tornarem-se a base figurativa que dá origem às pinturas.

O capítulo 3 tem como objetivo a busca de elementos para aprofundar os diálogos que podem ser traçados entre os trabalhos de Mário Röhnelt, Milton Kurtz e Alfredo Nicolaiewsky. Esta estratégia metodológica visa estabelecer referências comuns entre os artistas, procurando elementos para melhor compreender a própria obra de Röhnelt, inserida em um grupo geracional de artistas que tinha muitos pontos em comum.

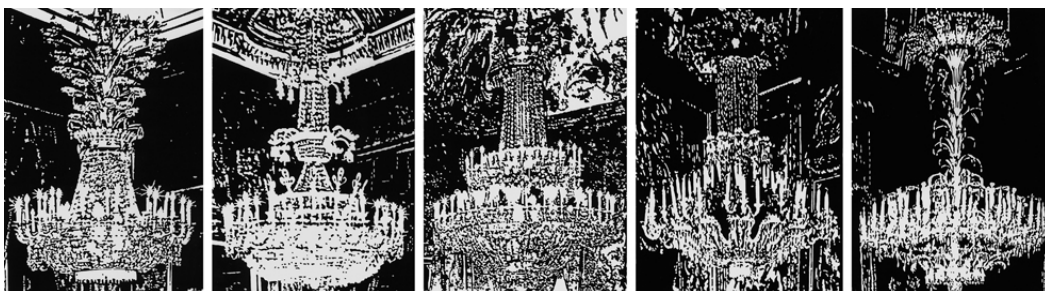


Figura 4 - Mário Röhnelt. *Cinco lustres*. 1993. Acrílica sobre lona. 50 x 35cm cada.

Capítulo 1. O CONTEXTO E OS CONCEITOS

1.1. O artista e seu entorno: os anos 80

Os anos 1980 foram bastante emblemáticos. A iminente queda do muro de Berlim pode servir como simbolismo ao fastio de um mundo polarizado em duas esferas políticas antagônicas, que via-se à sombra de uma dualidade esmagadora. Junto a isso, no contexto brasileiro, vivia-se sob um processo de esfriamento do Regime Militar, com a abertura política, no qual a população, cansada de prestar contas à censura, movimentava-se pela liberdade política. Esses aspectos contextuais do início dos anos 1980 já permitem perceber o porquê de certas escolhas e comportamentos que viriam a impor-se nos anos seguintes. Exteriorizar tudo aquilo que vinha sendo contido durante a ditadura foi o espírito da geração 80, em busca da liberdade de expressão.

Os processos de luta contra imposições de viés político deram vazão ao que seriam duas importantes características do período: o pluralismo e a individualidade. Por um lado, no contexto pós-ditatorial, sem um “inimigo” comum, a arte se abre para uma série de escolhas agora possíveis e válidas,

dando origem a um pluralismo temático e formal, que tem por base uma reestruturação da linguagem artística. Por outro lado, vê-se que esta mesma perda de referencial político contestatório coloca o indivíduo em foco, o que provoca o início de um processo de individualização crescente na arte, em função do aparecimento do sujeito-pintor, vinculado a temáticas que visavam a particularidade e a autorreferencialidade.

A produção artística dos anos 1980, por estar inserida nesta problemática, reflete, de uma maneira ou de outra, essas mudanças. Entre as mais significativas mudanças que se assistem no período está a alteração na linguagem das artes de um caráter conceitual para o retorno à pintura. Tendência esta não exclusiva do Brasil, já que sua origem remonta à transvanguarda italiana e ao movimento neo-expressionista alemão, com nomes expoentes como os de Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Jörg Immendorff e Anselm Kiefer. Sobre a transvanguarda italiana, Canongia comenta que:

“Na Itália, Achille Bonito Oliva cunhou a produção do período de *transvanguarda* (...) justamente por percorrer a história da arte e seus estilos de forma transversal e eclética e por juntar a alta cultura da tradição das vanguardas históricas e das *neovanguardas* com a baixa cultura dos ícones de massa. As imagens podiam, assim, vagar pelo aspecto histórico ou mítico, (...) ou ainda pela revisão otimista da urbanidade e dos *mass media* (...).” (CANONGIA, 2010, p. 12)



Figura 5 - Sandro Chia. *Ossa cassas fossas*. 1978. Óleo sobre tela. 175 x 210 cm.



Figura 6 - Jörg Immendorff. *Caldeirão (Topf)*. 1985. Óleo sobre tela. 285 x 250 cm.

Essas características são rapidamente assimiladas no contexto artístico brasileiro, ainda que se verifiquem peculiaridades. A produção brasileira incorporou questões discutidas por Bonito Oliva, como esse interesse transversal pela História da Arte, e mesmo a junção entre a alta cultura pertencente às vanguardas com os ícones de cultura de massa, do mesmo modo que não manteve unidade de produção que configurasse um estilo: *não ter estilo é o meu estilo*, declara Zerbini (apud CANONGIA, 2010, p. 18), ilustrando o panorama de pluralidade que norteava a produção dos anos 80. A crítica e os artistas brasileiros dividiam-se entre aqueles que apoiavam Bonito Oliva e os que o contestavam, como o grupo *A moreninha*, formado por artistas como Leda Catunda, Ricardo Basbaum, Cristina Canale, Beatriz Milhazes e outros, que não concordavam com os preceitos em voga, como o bordão do “prazer de pintar”. Segundo Canongia:

“No Rio de Janeiro (...) surgiu um grupo de artistas, reunidos sobre a alcunha de *A moreninha*, que questionou a idéia dessa preponderância eurocêntrica, e se negou a reconhecer a paternidade da *transvanguarda*. (...). Para eles, o artista brasileiro já tinha familiaridade histórica suficiente com a antropofagia, com a deglutição errática da modernidade, e suas referências estavam muito mais amparadas no hibridismo de nossos próprios modelos modernistas do que com o passado europeu.” (CANONGIA, 2010: 42)

Importante observar que, estando a favor ou não do posicionamento crítico de Bonito Oliva, o retorno à pintura durante os anos 1980 é incontestável. Mesmo com a vasta gama de produção, é possível identificarmos características que abarcam todo esse pluralismo na pintura:

“Operando sobre os dados modernos, aproveitando-se de suas manobras emancipatórias, ela [a produção] desconfia, porém, de qualquer sentido de progresso e transformação. É cética quanto à lógica da História da Arte, talvez o dogma principal da modernidade. O seu único sentido positivo seria o de atravessá-la, confundir as suas determinações. Fazê-la lidar, por exemplo, com um produto híbrido como o seu expressionismo pop – o drama subjetivo no quadro de uma sociologia desencantada da arte, a ‘energia’ misturada ao sarcasmo indiferente, a ênfase no sujeito junto à descrença na sua originalidade. Afinal, teríamos a esquisita cena de uma subjetividade que se exalta e delicia, sadomasoquista, com os próprios estereótipos.” (BRITO, 2001, p. 137 e 138)

Este ceticismo em relação à História da Arte dá-se a partir da descrença de uma seqüência linear e evolutiva da arte, idéia vigente durante o modernismo, o que dá margem a esse entrecruzamento, essa travessia, como diz Brito. Assim, as conquistas realizadas durante o período moderno são pinçadas, e passam a ser usadas pelos artistas dos anos 80. Daí a crítica de que a produção do período traria alguma faceta do *kitsch*, pelo uso indiscriminado de realizações do período moderno, mas deslocadas de seu ambiente contextual. Outra característica bastante relevante trazida por Brito refere-se à *ênfase no sujeito junto à descrença na originalidade da arte*. Se as obras dos artistas ligados à arte conceitual e ao minimalismo renegavam o sujeito produtor, partindo de uma impessoalidade estéril, na pintura dos anos 1980 este sujeito é presente, seja na pincelada gestual, ou na subjetividade da expressão do artista.

Em contrapartida, o contato com uma já familiarizada tecnologia coloca o artista em relação direta com um banco de imagens gigantesco, de reproduções de obras de arte até um infindável número de revistas e outras publicações ligadas à cultura de massa, além do advento da televisão e da publicidade, já bastante consolidadas na década de 1980. Essa acessibilidade à comunicação e informação aumenta o vocabulário dos artistas, que agora vivem em um mundo em que a tecnologia faz parte do cotidiano. As imagens, ora ou outra, entrarão na obra de arte, seja através da apropriação, ou com o objetivo de compor o imaginário da obra.

No contexto de arte do Rio Grande do Sul, é possível vermos essas mesmas tendências. É claro que o sistema de arte desta região do país apresenta particularidades, mas também se engaja no retorno à pintura, seguindo a tendência mundial e nacional. O Rio Grande do Sul, Estado de tradição em desenho e gravura, teve na iniciativa do grupo Nervo Óptico uma tentativa de atualização do campo artístico, que muito contribuiu para o uso da imagem nas artes visuais:

“Ainda no cenário gaúcho, a década de oitenta herdou, sobretudo do grupo Nervo Óptico, um ambiente artístico mais

arejado, uma vez que este grupo, mais vinculado à performance, à intervenção, à fotografia, foi responsável pela quebra de padrões artísticos até então vigentes.” (BRITES, 2007, p. 137)

O grupo Nervo Óptico, que mais tarde veio a dar origem ao Espaço N.O., trouxe ao estado uma faceta da arte que até então não era muito evidente localmente, a qual influenciou a produção de artistas mais jovens. Mas foi a tendência de retorno à pintura que se mostrou bastante oportuna pelo mercado de arte, ansioso por obras materiais vendáveis, e que tivessem uma temática que agradasse a um público mais amplo. As galerias de Porto Alegre – pólo artístico centralizador do Estado do Rio Grande do Sul – incentivaram a produção ao acolherem e divulgarem o trabalho dos jovens artistas, cumprindo o papel de intermediárias entre o artista e o seu público. De certa forma, a arte realizada pela geração 80, mesmo com todas as contradições que a envolviam, teve pleno sucesso graças ao apoio recebido pelo mercado de arte. Conforme ressalta Canongia:

“Hal Foster, em texto de 1985, diz que o pluralismo, no fim das contas, não significa nada e torna todas as formas de arte equivalentes entre si, embora convenha sobremaneira ao mercado, que foi privilegiado com a falência dos critérios rigorosos do *modernismo*.” (CANONGIA, 2010, p.14)

Nas artes visuais [locais], uma das características dos anos oitenta foi o reconhecimento quase imediato de jovens pelo sistema de arte (BRITES, op.cit., p. 140). De acordo com esta afirmação, havia uma sede do mercado por algo que o recolocasse como grande movimentador da arte. Obviamente, este mercado, na realidade local, nunca existira ou nunca conseguira se consolidar durante as décadas anteriores. Colaborou para isso a afirmação das correntes conceituais, não só no Estado do Rio Grande do Sul, com o grupo N.O., mas como uma tendência nacional. Muitos artistas acabaram por realizar obras de linguagens mais efêmeras ou calcadas na desmaterialização. Este tipo de arte pode ser acolhida pelas galerias, como espaço de realização das mesmas. Entretanto, a venda destas obras é complicada. E era justamente por isso que o mercado estava ávido por algo material, que pudesse ser exposto e, por fim, vendido.

1.2. Sobre o artista

Mário Röhnelt (1950) é natural de Pelotas, mas ainda criança mudou-se com a família para a cidade de Porto Alegre. Pode-se dizer que desde criança teve uma aproximação precoce com as imagens, conforme ele mesmo declara:

“Eu venho de uma família que tinha grande apreço pela cultura. Meus pais liam bastante, meu avô também, e eu tinha certa fascinação pela biblioteca do meu avô, com muitos livros e enciclopédias ilustradas. Então eu acho que foi desde aí [que começou] a minha ligação com imagens. Minha mãe é uma pessoa que se interessa por arte também e tem uma habilidade artesanal muito grande (...). E eu tive [acesso] desde pequeno à Bíblia Ilustrada e à coleção da Abril sobre arte. Eu tinha uma admiração muito grande pelas imagens e por aqueles artistas que as produziram.”¹

Este seu interesse acabou por levá-lo a ingressar, em 1970, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Arquitetura, mas teve ali apenas uma rápida passagem de dois anos. Durante o tempo em que esteve vinculado ao meio acadêmico, acabou por se aproximar, direta ou indiretamente, de pessoas que viriam a fazer parte de sua inserção no meio artístico, como Milton Kurtz, Alfredo Nicolaiewsky e Carlos Wladimirsky. Uma citação escrita pelo próprio Röhnelt sobre Wladimirsky para um catálogo de obras deste último pode ser esclarecedora neste sentido:

“Como muitos de sua geração, entre eles Alfredo Nicolaiewsky, Milton Kurtz e Nico Rocha, Wladimirsky cursou arquitetura por um curto período (...), na expectativa de assumir uma profissão que lhe garantisse uma vida profissional estável, já que isso não parecia possível como artista plástico.” (RÖHNELT, 2009, p. 8)

Do mesmo modo que ocorreu com Carlos Wladimirsky, é possível fazermos a mesma relação para a escolha pela Arquitetura por Röhnelt. Entretanto, logo optou por desligar-se da universidade e enveredou por projetos e edições gráficas de catálogos, livros de artistas e outros, para que pudesse dedicar-se paralelamente às suas próprias investigações artísticas. O artista, desta forma, teve uma formação autodidata, baseada no seu gosto pessoal, no diálogo com pessoas próximas, nas histórias em quadrinhos, na

¹ Em entrevista concedida à autora em junho de 2011.

publicidade ou em quaisquer outros meios que pudessem servir de disparadores de interesses para a sua criação.

No que concerne à trajetória de Röhnelt, percebe-se que o artista mantém uma produção artística vigorosa até a presente data, embora não mantenha um ritmo de exposições tão intenso quanto teve durante as décadas de 1980 e 1990. Vale ressaltar que, além de suas atividades como artista, Röhnelt também participou como jurado de Salões de Arte, organizou curadorias de exposições e publicações, além de outras atividades, sendo até hoje um ativo participante do circuito artístico local. Para um maior panorama de sua trajetória, consultar a cronologia nos anexos deste trabalho.

Mário Röhnelt é um artista que viveu o período da ditadura militar no Brasil, e mesmo não tendo trabalhado a questão política com tanta ênfase em sua produção, não significa que a censura e a falta de liberdade de expressão não tenham lhe afetado enquanto indivíduo participante da sociedade:

Durante a ditadura o ambiente social era bastante permeado por medos, por temores, por possibilidades de violência contra os indivíduos. Então, eu cresci e me desenvolvi até os 30 e poucos anos em uma sociedade amedrontada. Tiveram outras conseqüências psicológicas e subjetivas por viver em uma sociedade amedrontada. Acho que as pessoas se criam com conceitos distorcidos sobre sua posição no mundo, e isso é difícil de reverter. Não fui um indivíduo que politicamente enfrentou a ditadura, como outras pessoas fizeram, mas senti muito ter vivido em uma sociedade subjugada pelo poder.²

Assim, mesmo que a produção do artista não seja permeada por questões que tratem diretamente das agruras do período ditatorial, ou que tenham um caráter político, Röhnelt produziu dois trabalhos nos quais claramente se percebe um posicionamento politicamente crítico. Trata-se de dois livros de artistas (figuras 7 e 8), realizados a partir de recortes de revista *Veja*. Estes trabalhos chegaram a ser enviados a um Salão Nacional promovido pela Funarte, no Rio de Janeiro, mas não foram selecionados. Ambos têm como conteúdo recortes da referida revista, montados como um livro. O trabalho *Mini-Veja* [com retentor de leitura] (figura 7), pode-se dizer, trata abertamente sobre a questão da censura imposta pelo regime militar.

² Em entrevista concedida à autora em junho de 2011.



Figura 7 – Mário Röhnelt. *Mini-Veja* [com retentor de leitura]. 1979. Livro de artista. 8,7x18cm.



Figura 8 – Mário Röhnelt. *Mini-Veja*. 1979. Livro de artista. 8,7x18cm.

A Revista *Veja* pertence ao Grupo Abril de publicações e foi fundada em 1968. Em função disso, esteve presente durante grande parte do período ditatorial brasileiro, e por seu caráter político, noticiou as grandes mudanças ocorridas na época. O seu posicionamento em relação ao poderio militar e às tentativas populares em iniciar um levante armado foi mascarado por uma pretensa neutralidade. O fato é que mesmo não se posicionando explicitamente como de “direita” ou “esquerda”, a Revista *Veja* manteve-se durante o período ditatorial como uma articuladora dos interesses de seus proprietários, acobertando os militares e denunciando os grupos de guerrilha, por exemplo.

Quando Röhnelt opta por realizar estes livros de artista a partir desta revista, ele trata de duas questões emblemáticas: a primeira mostra parte da palavra Figueiredo, junto a uma mão levantada (figura 7). Deduz-se que a capa diria respeito à posse do presidente Figueiredo, último presidente militar do

Brasil. Já na segunda capa o artista nos apresenta parte da cabeça de Luiz Inácio da Silva, o Lula, próxima a uma junta policial (figura 8). Lula era, naquela época, um líder ativista contrário à ditadura. Deste modo, os dois objetos mostram, ao serem visto juntos, dois lados opostos do mesmo momento: de um lado a ascensão militar e, de outro, um líder popular, como se o artista falasse, ao mesmo tempo, da “direita” e da “esquerda”. A obra que tem como capa a posse de Figueiredo apresenta um retentor de leitura. Este pode relacionar-se a todas as proibições impostas pelo Regime Militar, incluindo a censura, as torturas e a falta de liberdade política do período, dando uma falsa sensação de livre arbítrio ao “leitor” da obra. Justamente por isso, ela também traz uma crítica do artista no que se refere ao posicionamento político da revista, ao apresentar esta barreira de leitura quando trata do ponto de vista militar.

Os trabalhos de cunho político mais evidente produzidos por Röhnelt se resumem a esses dois objetos realizados no fim da década de 1970 mostrando uma outra faceta do artista, já que o conjunto das suas obras não se concentra na discussão política, pelo menos não tão evidente como nestes dois casos. A trajetória do artista está, ao contrário, permeada por um sem fim de temas, e embora esta pesquisa não pretenda enveredar por todo o conjunto das obras do artista, achei necessário trazer à baila estes dois trabalhos, como forma de exemplificar a larga gama de assuntos que permeia a produção do artista. Mesmo quando Röhnelt participa dos coletivos KVHR e Espaço N.O., a presença do engajamento político como protesto à ditadura não parece ser importante, conforme veremos no próximo subcapítulo.

1.2.1. KVHR e Espaço N.O.: experimentos coletivos

Mário Röhnelt insere-se no campo artístico timidamente, através dos Salões de Arte, e consolida-se após a formação do Grupo KVHR, em 1977. O grupo era formado por quatro amigos que tinham como interesse comum o desenho. O nome KVHR é referência às iniciais dos sobrenomes dos quatro participantes: Milton Kurtz, Julio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt. O grupo

participou de uma primeira exposição, na galeria Eucatexpo, em 1978, na época dirigida por Eduardo Conill, com um texto de apresentação de Luiz Inácio Franco de Medeiros, diretor do MARGS na ocasião. Este talvez tenha sido o início da carreira artística de Röhnelt, uma vez que o Grupo KVHR teve participação em diversas exposições durante os três anos em que foi ativo, entre 1977 e 1980, trazendo visibilidade, sobretudo, aos trabalhos de Röhnelt e Kurtz.

A iniciativa de formar um coletivo de artistas que trabalhassem com uma linguagem em comum e que, juntos, pudessem discutir questões relacionadas à arte, principalmente ao desenho, partiu justamente de Röhnelt e Kurtz:

Nós dois sentíamos, no final da década de 1970, que estávamos meio à deriva, sem propostas, e que nós tínhamos essa união de gosto e também de atividade, que era a atividade de desenhar. Então, de repente, um dia conversando, surgiu essa idéia: quem sabe a gente não forma um grupo de desenhistas e vamos tentar alguma coisa, alguma participação cultural?³

A partir do lançamento desta questão, a união dos quatro integrantes do que viria a ser o KVHR aconteceu de forma natural, uma vez que todos já tinham estabelecido uma relação próxima e ligada à discussão sobre o desenho. A criação deste coletivo propiciou mais força para a inserção institucional dos artistas nele envolvidos. Na figura 9 podemos ver alguns dos trabalhos dos artistas participantes do KVHR. Trata-se de folhetos publicados entre dezembro de 1979 e março de 1980, e são reproduções em *off-set* dos desenhos originais. Os folhetos eram impressos em tiragens de 1000 exemplares e eram distribuídos via correio para interessados, amigos, artistas, museus e instituições dedicadas às artes.⁴ É válido chamar a atenção para a assinatura presente nos trabalhos do Grupo KVHR. Percebe-se, ao observar a imagem 9, que é recorrente aos artistas do KVHR deixar claro que os desenhos fazem parte deste coletivo, enfatizando, desta maneira, o caráter de grupo intrínseco à criação. No caso do trabalho de Röhnelt, a sua assinatura pessoal, bem como a do grupo, estão colocadas lado a lado, como pode ser observado na figura 10.

³ Mário Röhnelt em entrevista realizada por mim em junho de 2011.

⁴ Informação concedida por Röhnelt a mim em novembro de 2011.



Figura 9 – Obras do grupo KVHR. À cima: Milton Kurtz, 1979 e e Julio Viega, 1980. Abaixo: Paulo Haeser, 1980 e Mário Röhnelt, 1980. 27 X 19,5 cm cada.

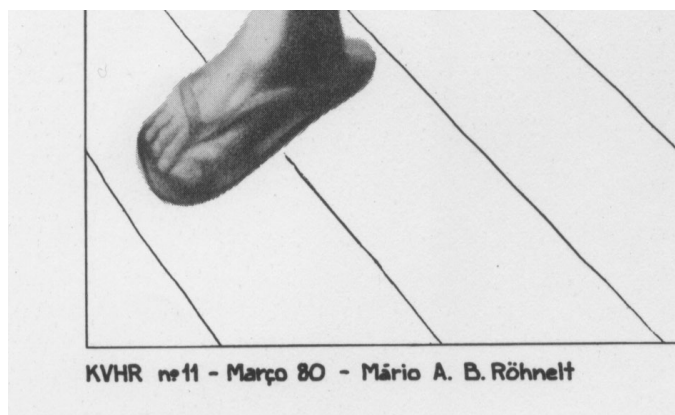


Figura 10 – detalhe do trabalho de Mário Röhnelt. 1980.

Talvez pelo mesmo motivo de afirmação e facilitação do trabalho de Mário Röhnelt e Milton Kurtz, no final da década de 1970, mais precisamente em 1979, os dois começam a participar do Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura, da cidade de Porto Alegre que pretendia ser administrado pelos próprios artistas participantes, movimentando o ambiente cultural da cidade com a realização de exposições, apresentações de música, palestras, entre outras ações. Sobre o Espaço N.O., Carvalho observa que:

“(...) pode ser resumidamente descrito com base em seu objetivo: criar em Porto Alegre um lugar destinado à veiculação de variadas manifestações artísticas – seja no campo das artes visuais, através da arte-postal, arte-xerox, *performances* e instalações, em música, teatro, dança e literatura –, promovendo intercâmbio com outros centros, organizando cursos, encontros e palestras sobre arte contemporânea.” (CARVALHO, 2004, p. 49)

Tanto Mário Röhnelt quanto Milton Kurtz permaneceram em atividade junto ao Espaço N.O. durante os três anos em que o projeto foi ativo, de 1979 a 1982. Tanto a experiência do grupo KVHR quanto a do Espaço N.O. foram importantes para a trajetória de Röhnelt, principalmente no que concerne à inserção do artista no sistema das artes local. Além disso, esses movimentos tiveram importante papel no desenvolvimento das artes locais, principalmente no que tange ao experimentalismo que foi levado a cabo por estes grupos, direcionando a produção artística para renovações importantes.

1.3. Apropriação: breve histórico

“A imagem realista não é forçosamente a que produz uma ilusão de realidade (ilusão aliás infinitamente pouco provável [...]). Nem é mesmo forçosamente a imagem mais analógica possível, e sua melhor definição é a de *imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informação.*” (AUMONT, 1993, p. 207)

O comentário acima propõe um diálogo com a obra de Röhnelt, como artista que se serve da imagem fotográfica, a qual tem forte relação com a

representação da realidade, ainda que não possamos acreditar que ele seja absolutamente fiel ao real que representa.

No caso de Röhnel, percebe-se que o artista se apropria de fotografias, utilizando aquilo que é nelas representado, retrabalhando, entretanto, ele retrabalha a sua visualidade. É principalmente a partir de matrizes fotográficas que Röhnel desenvolve as *suas* imagens, buscando que essas se assemelhem o mais fielmente possível à realidade que lhe serve de base. É neste sentido que podemos aproximar o seu trabalho com a provocação sobre a imagem fotográfica tratada por Aumont. Quando este diz que a *imagem fotográfica fornece, sobre a realidade, o máximo de informação*, podemos, a partir disto, traçar paralelos com a produção de Röhnel, no sentido de que o artista procura aproximar-se ao máximo, através do desenho, do resultado de uma captura fotográfica, ainda que não consiga.

Fazer uso destas imagens, em geral obtidas mecanicamente, coloca o artista em sintonia com as tendências pós-modernas, que criam, através do uso e captura das imagens, relações com a realidade. Assim sendo, pode-se perceber até o presente momento que a obra de Mário Röhnel conversa com inquietações do chamado período da pós-modernidade, e com aspectos do retorno à pintura. Neste sentido, ele identifica-se tanto com processos, quanto com um jeito de produzir arte que foi desenvolvido durante o período no qual, entretanto, ainda vigoravam as correntes conceituais. De acordo com Chiarelli:

“Os termos ‘apropriação’ e ‘apropriacionismo’ surgiram como indicativos de mais uma modalidade artística no fim dos anos [19]70. Eles sintetizavam a produção de uma série de artistas que tentava, de alguma maneira – e por via sobretudo da fotografia -, dar conta e explicitar as modificações que a proliferação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa (aqui incluídas igualmente aquelas originárias na história da arte) causaram na sensibilidade contemporânea.” (CHIARELLI, 2002, p.21)

Assim, o uso da apropriação imagética ganha força a partir de meados dos anos 1970, ainda que a sua origem já apareça em trabalhos do início do século XX, já que a prática da apropriação de imagens fotográficas remonta aos trabalhos dos artistas dadaístas que radicalizaram a experiência da colagem

instituída pelos cubistas.⁵ Além disso, o mesmo autor lembra que *também no conceito de readymade proposto por Marcel Duchamp estava implícita a noção de apropriação* (CHIARELLI, idem).

Já Benjamin Buchloh viu na estratégia de montagem do início do século XX o que ele chamou de *métodos alegóricos de apropriação, superposição e fragmentação* (BUCHLOH, 1997, p. 87). Para o autor, alegorizar significa rever. O conceito de alegoria de Buchloh é inspirado nos escritos de Walter Benjamin e está relacionado à idéia de ruína. Uma ruína é um fragmento do passado. No mundo de imagens que nos cerca, temos muitas imagens circulando que podem ser vistas como ruínas. Quando um artista se apropria destas imagens e refaz o seu significado, ao juntar a sua fragmentariedade, ele estaria fazendo uma “alegorização” com estas ruínas, uma vez que a recriação por ele operada é uma forma de alegorizar, de criar um “outro” com estas “imagens-ruínas”.

Na montagem, os elementos funcionam como signos de uma linguagem, e, conforme são colocados, adquirem novas significações. No caso de Röhnel, percebemos como ele faz uso do fragmento de diferentes fotografias existentes ou imagens pré-existentes, ao retirar delas elementos que lhe interessem, e os rearranja, de forma a criar novas significações. Além disso, ao repetir algumas imagens (figura humana, xícara, cinzeiro, estátua e etc.) poderia se falar que o artista propõe a criação de um vocabulário imagético, de uma linguagem própria que se relaciona com a alegoria.

É importante observarmos que é no período das vanguardas que as raízes da prática da apropriação se fundamentam, pois é a partir daí que podemos identificar motivações que influenciaram os artistas pós-modernos a incorporarem em seus trabalhos imagens de segunda geração.⁶ Flores, do mesmo modo que Chiarelli, também chama a atenção para o trabalho dos artistas das vanguardas e para a maneira como estes relacionam-se com a manipulação fotográfica:

⁵ CHIARELLI, idem.

⁶ Expressão retirada de Tadeu Chiarelli, no texto *Imagens de segunda geração*. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Lemos Editorial, 1999.

“(…) os dadaístas reivindicam a apropriação da iconografia fotográfica popular em suas fotomontagens. A importância destas estratégias vai além da própria Fotografia: o que estas obras provam é que o artístico não necessariamente está relacionado com a produção de imagens, mas com um olhar artístico que vê, contextualiza e difunde. A artisticidade se dá como um processo intersubjetivo entre o autor e o espectador, e em um contexto específico que pode ser uma publicação (como as publicações surrealistas) ou um museu.” (FLORES, 2005, p.240)⁷



Figura 11 - Richard Hamilton. *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* 1956. Colagem. 26x25 cm.

Este uso da fotografia, construindo um olhar artístico através de imagens originalmente não-artísticas, iniciado pelos dadaístas, volta a ser colocado em pauta na contemporaneidade através da arte pop, que teve como disparador de suas questões o artista britânico Richard Hamilton, com a obra *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*(figura 11), de 1956. Esta colagem de Hamilton foi inicialmente concebida para ser uma ilustração do catálogo sobre a exposição *This is Tomorrow*, organizada pelo

⁷ Tradução minha de texto em espanhol: “(...) los dadaístas reivindican la apropiación de la iconografía fotográfica popular en sus fotomontajes. La importancia de estas estrategias rebasa a la misma Fotografía: lo que estas obras prueban es que lo artístico no necesariamente está relacionado con la producción de imágenes, sino con una mirada artística del que la ve, contextualiza y difunde. La artisticidad se da como un proceso intersubjetivo entre el autor y el espectador, y en un contexto específico que puede ser una publicación (como las publicaciones surrealistas) o un museo.”

Independent Group.⁸ Muitas são as influências dos movimentos do início do século XX nas obras dos artistas ligados à *pop*. Como comenta McCarthy:

A apropriação de materiais impressos bidimensionais do meio comercial pode ser remontada às colagens cubistas (...) que Braque e Picasso haviam produzido em Paris entre 1912 e 1914. E ainda completa que o interesse deles [cubistas] pela cultura popular, especialmente por pôsteres, letreiros, jornais e comida associados ao ambiente dos cafés, repercutiu cinquenta anos depois em muitas naturezas-mortas *pop* (...).(McCARTHY, 2002, p. 16)

Durante as vanguardas, o cubismo deu, por sua vez, a sua contribuição à apropriação, ao associar elementos e recortes de materiais impressos (seja uma tipografia ou mesmo um rasgo de um jornal diário) a obras pictóricas, como na figura 12, *Glass, Carafe and Newspapers*, de Braque. Nesta obra podemos observar que o artista organiza a composição a partir de recortes irregulares de papéis quadrangulares. Alguns dos recortes são de pura cor, outros mostram um jornal, outros ainda o que parece ser uma página de classificados, e, junto a isso, é possível vermos alguns desenhos a giz e carvão sobre os recortes. O importante, neste caso, é repararmos que Braque serviu-se de materiais que não foram construídos *por ele*, mas que já estavam prontos, e que, além disso, não possuem alto valor comercial. Trata-se de produtos retirados do cotidiano, e, portanto, relacionados à vida dos homens comuns e não de um mundo de formas específicas de arte.

Foi a partir deste viés que a contribuição dos dadaístas e cubistas aos artistas da *pop* se enveredou, ainda com certo ceticismo e ironia, somados ao gesto de colher elementos do cotidiano popular. Especificamente sobre a relação entre o dadaísmo e a arte *pop*, McCarthy declara que:

“A atitude irreverente e iconoclasta do dadá, assim como sua disposição de aceitar quase tudo na esfera da arte, certamente ajudou no desenvolvimento da arte *pop*. O dadá também popularizou várias técnicas que foram mais tarde adotadas por artistas *pop*. O objeto achado era algo encontrado ou selecionado pelo artista e depois exibido sem alteração. Quando esses objetos eram manufaturados ou produzidos em massa,

⁸ O *Independent Group* estava ligado ao Institute of Contemporary Art de Londres. Composto de jovens artistas e críticos britânicos, *rejeitava a dificuldade misteriosa de grande parte da arte moderna anterior, assim como a crença de que arte e vida eram esferas separadas da experiência com pouco ou nenhum ponto de contato* (McCARTHY, 2002, p. 8).

eles eram chamados de *readymades*. (...) Outra técnica favorita era a colagem, que nos anos 20 foi estendida a sua parceira fotográfica, a montagem.” (McCARTHY, 2002, p. 16)



Figura 12 - Georges Braque. *Glass, Carafe and Newspapers*. 1914. Papéis colados, giz e carvão sobre cartão. 62.5 x 28.5 cm.

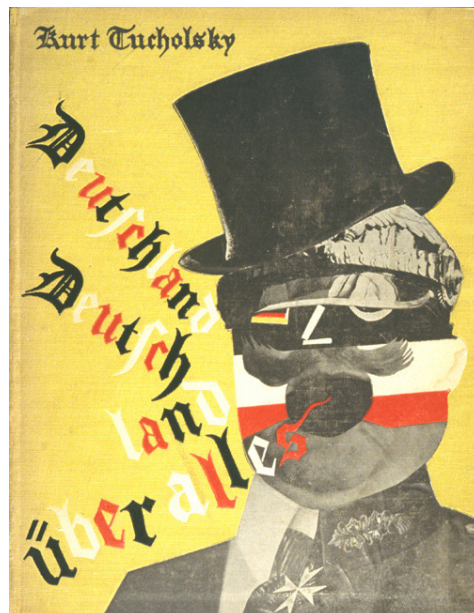


Figura 13 - John Heartfield. *Deutschland, Deutschland Über Alles*⁹. 1929. Fotomontagem. 23.9 x 18.8 cm.

⁹ O título da obra faz referência no antigo Hino alemão, utilizado durante o período nazista.

O início do século XX, marcado por movimentos que incorporavam em sua produção elementos retirados do cotidiano, como o cubismo e o dadaísmo, ou que celebravam a velocidade e a tecnologia moderna, como o futurismo, é um período histórico em que as mídias impressas dão-se conta de seu poder de persuasão. O crescimento da imprensa, já apontado no fim do século XIX, alia-se ao desenvolvimento tecnológico assistido pela população mundial, principalmente em função do desenvolvimento armamentista decorrente da I Guerra Mundial e da nova maneira de produção industrial conhecida como *fordismo*¹⁰ — que, além de propiciar uma inovadora e bastante eficaz produção de bens duráveis, também tinha como objetivo principal a produção de automóveis, símbolo da velocidade por excelência.

Esta aceleração no modo de vida, junto às transformações de ordem estrutural da sociedade, foi sentida pelos artistas do início do século XX e refletida em suas produções. Pode-se dizer que uma mudança estrutural semelhante, ligada à tecnologia e à comunicação, foi vivida de modo mais intenso desde meados dos anos 1950 e durante os anos 1960. A seguinte citação de Marshall McLuhan pode servir para ilustrar as conseqüências perversas destas modificações:

“A velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadologistas industriais, os analfabetos com os -semiletrados e os pós-letrados. Crises de esgotamento nervoso e mental, nos mais variados graus constituem o resultado, bastante comum, do desarraigamento e da inundação provocada pelas novas informações e pelas novas e infundáveis estruturas informacionais.” (McLUHAN, 1974, p. 31)

Revistas coloridas, jornais diários, imagens publicitárias, a televisão, a ascensão de *Hollywood*: a década de 1950 assistiu ao nascimento de uma nova estética, e também à criação de entretenimento para uma fatia da sociedade ávida por consumir. A palavra *consumo*, inclusive, é uma peça-chave para o período da Arte Pop, já que era o desejo consumista que era inflado por meio de tantas propagandas. Seja o desejo de seguir uma determinada tendência, de possuir tal produto ou de parecer de certa maneira,

¹⁰ A palavra *fordismo* tem origem no método de montagem desenvolvido pelo estadunidense Henry Ford, proprietário e idealizador da Ford, fabricante de automóveis.

o que estava por trás de tudo isso era a idéia de que você poderia ser o que você quisesse, bastava comprar. É válido lembrar que os Estados Unidos da década de 1950 são o pólo capitalista da já iniciada Guerra Fria, saindo da II Guerra Mundial como uma potência econômica que tinha como propósito expandir seu *American way of Life* para o máximo de regiões possíveis, além de ter proporcionado poder de consumo aos cidadãos estadunidenses.

O que a arte pop fez foi usar deste enorme volume de imagens produzidas diariamente e retratar essa sociedade consumista, desejante de folhetins e modismos, ávida pelas notícias das celebridades, pelas novidades automobilísticas, pelos novos produtos eletrodomésticos, etc. Assim, nas obras *pop*, é possível ver desde uma superficialidade fria até a mais afiada ironia. E é nesta *Fita de Moebius*, em que não se sabe exatamente em que lado se está, que ela se deslinda.

Esta tendência em recuperar imagens disponíveis e retrabalhá-las, iniciada nas vanguardas do início do século XX e desenvolvida no período da Arte Pop, fez-se presente também com bastante intensidade a partir dos anos 1980, quando *a arte da Transvanguarda podia, e até deveria, citar qualquer período que desejasse* (ARCHER, 2001, p. 155 e 156). Desta forma, e corroborando com o apropriação, a arte realizada a partir dos anos 1980 teve como característica essa descrença na originalidade. *Se tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas* (ARCHER, op.cit., p.156). Justamente por isso é que a arte dos anos 1980 aproxima-se da apropriação, da citação, da fragmentariedade e das referências irônicas.

1.3.1 Apropriação nas obras de Mário Röhnelt

Pode-se dizer que boa parte da produção de Mário é realizada através do desenho. Seja através de obras em que explora questões gráficas e materiais próprios a esta linguagem — como o grafite, o lápis de cor, o giz de cera e etc. —, seja pelo uso de outros materiais, tradicionalmente ligados à pintura, os quais também remetem a questões próprias do desenho. As obras

de Röhnelt realizadas durante a década de 1970 até meados de 1980, por sua vez, apresentam muito claramente uma prioridade dada ao desenho.



Figura 14 - Mário Röhnelt. *Sem título*. Desenho. c. 1973. Nanquim. 31,5x23,5 cm.

Na figura 14, por exemplo, datada de 1973, ainda não está presente a apropriação fotográfica, característica que viria a ser recorrente em sua produção posterior. Mas pode-se chamar a atenção para o traço de Mário. Construindo um ambiente fantástico e — quem sabe — onírico, ao edificar um cenário meticuloso, no qual cada detalhe é cuidadosamente trabalhado. Esta dedicação ao traço e à fatura de um desenho realístico são fortes marcas do artista, e podem ser percebidos em toda a sua produção.

A escolha por trabalhar principalmente com desenho tem origem em dois aspectos importantes: o primeiro é de ordem pessoal, ou seja, o artista escolheu esta linguagem por facilidade e/ou afinidade. O segundo se refere ao ambiente em que o artista está inserido. O Rio Grande do Sul apresenta forte tradição no desenho e na gravura. Datam das décadas de 1940 e 1950 dois expoentes movimentos locais ligados a gravura que tiveram projeção nacional. São, respectivamente, o Clube de Bagé e o Clube de Gravura de Porto Alegre. Além disso, cabe ressaltar que, durante a década de 1980:

“Mesmo sem privilegiar nenhuma modalidade particular, o desenho continuava em destaque na arte gaúcha, sobretudo entre os artistas que se firmaram nos anos oitenta, já que os artistas iniciantes estavam mais direcionados para linguagens não convencionais.” (BRITES, 2007, p. 142)

Entretanto, é a partir do fim de 1970 que se nota a influência da fotografia na obra de Röhnelt, principalmente no sentido anteriormente apontado da apropriação de imagens e utilização de alguns fragmentos destas. Na imagem 15, observamos uma figura humana que nos apresenta suas costas despidas. As mãos localizam-se no topo da cabeça, a qual está direcionada para baixo. O plano de fundo assemelha-se a uma folha de desenho técnico, e serve como uma sutil malha trançada. As relações entre figura e fundo não são da ordem da relação direta, e instigam no espectador uma percepção mais cuidadosa. A figura ali representada foi retirada de fotografias pessoais do artista, como este comentou em entrevista à autora, e mostra uma imagem do próprio Mário Röhnelt, que poderíamos dizer que se trata de um autorretrato. Esta mesma imagem e outras semelhantes, inclusive, serão recorrentes em outras obras do artista, como se pode observar no conjunto de imagens 16, 17 e 18.

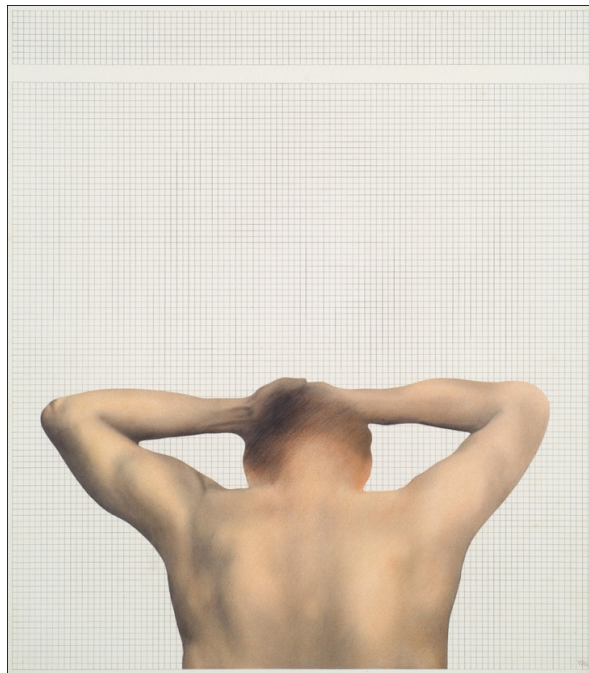


Figura 15 - Mário Röhnelt. *Sem título*. 1979. Grafite e lápis de cera. 56,6 x 50,3 cm.



Figura 16 - Mário Röhnelt.
Sem título. 1979



Figura 17 - Mário Röhnelt.
Sem título. 1979.

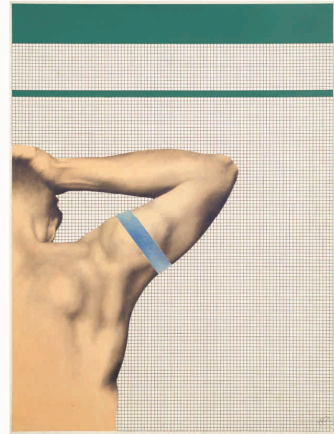


Figura 18 – Mário Röhnelt.
Sem título. 1980.

As fotografias escolhidas pelo artista não são *a priori* artísticas, mas retiradas de outros contextos mais ligados à comunicação, como catálogos, revistas e jornais, apesar de, em alguns casos, serem também imagens produzidas pelo artista ou por seus amigos. Dessa forma, o uso destas fotografias requer um trabalho por parte do artista, para que aquelas imagens, que antes eram vistas como banais e corriqueiras, passem a ter um caráter único. Este trabalho que Mário deposita na fotografia revaloriza a visualidade da imagem e cria, no dizer de Buchloh, um trabalho de alegorização.

Outro aspecto importante na obra de Röhnelt refere-se ao diálogo com o retorno à pintura. Como comentado anteriormente, o chamado período pós-moderno trouxe ao artista a sensação de que tudo já havia sido feito, e que, desta forma, uma das alternativas seria construir um olhar para a história da arte, servindo-se dos elementos que ela nos traz. Assim, da mesma forma que o artista do período dos anos 80 poderia servir-se de diversas linguagens que foram experimentadas, também era válido o uso das próprias imagens das obras de arte produzidas ao longo da história. Usando deste largo rol de imagens, os artistas usaram em larga escala a apropriação e a citação de outros períodos. A produção de Röhnelt seguiu esta tendência, conforme comentário do próprio artista:

“Eu partia do princípio de que a história da arte é uma história muito pesada porque estabelece parâmetros muito rígidos a respeito de originalidade, principalmente. Quer dizer, todos os

postos criativos já estão ocupados na história da arte. É muito difícil produzir alguma coisa nova, pelo menos naquele período se pensava nisso como problema essencial, pois as coisas se pareciam dessa maneira. Os artistas eram avaliados pelo seu grau de contribuição para a história, e essa avaliação era muito rigorosa, porque tudo, praticamente, já estava feito. Então eu trabalhava com esse peso da história, fazendo citação de artistas que já deram sua contribuição, já falecidos, ou já pertencentes à história da arte.”¹¹

A citação de outros artistas ou períodos da história da arte, como Mário comenta, aparece em suas obras recorrentemente. Seja no uso de imagens advindas da escultura clássica, ou na apropriação de imagens de palácios. Deste modo, para o artista, a História da Arte é de grande interesse.



Figura 19 - Richard Hamilton. *Swingeing London 67*. 1968-69.

Este olhar para a História da Arte também se refletirá na maneira com que Röhnelt trabalha, ao aproximar-se, por exemplo, da arte pop que, como já vimos, trata-se de um movimento que se servia de imagens retiradas do *mass media* e as revisitava, no sentido de preenchê-las com novos significados, procedimento que influenciará bastante os artistas dos anos 80. Por exemplo, no trabalho *Swingeing London 67* (Figura 19), Richard Hamilton utiliza um fato noticiado pela imprensa ligado à prisão de Mick Jagger por porte de drogas. O artista revê a fotografia que ilustrava a matéria de jornal, utilizando-se desta como disparadora para a realização de uma obra.

¹¹ Em entrevista concedida a mim em outubro de 2011.

Outros aspectos da arte pop que vêm a interessar a Mário Röhnelt são o uso da ironia, assim como da aproximação entre arte e vida. Quanto à ironia, ela aparece principalmente no que concerne à originalidade da obra de arte, ao citar obras já pertencentes à História da Arte, e ao desenhar ou pintar a partir de fotografias, que são, *a priori*, um meio ligado à reprodutibilidade técnica, dando-lhes caráter de unicidade. Além disso, a ironia também aparece como elemento crítico às mídias. No que concerne à aproximação entre a arte e a vida, ela aparece em função do uso de objetos que se relacionam com o cotidiano. No caso de Röhnelt, por exemplo, na figuração de xícaras e cinzeiros, no uso de suas fotografias pessoais, as quais mostram pessoas ligadas emocionalmente a ele, ou até mesmo no uso de imagens advindas dos meios de comunicação que pertencem ao universo da vida do homem comum.

Neste aspecto, pode-se chamar a atenção para o fato de que o artista trabalha com algum tipo de intimidade pessoal. Em boa parte da produção de Röhnelt nota-se o uso de imagens que retratem a ele mesmo, enquanto que outras mostram amigos seus ou pessoas próximas. O interesse do artista pelo uso da figura humana tem origem em duas razões. A primeira diz respeito à ligação afetiva de Röhnelt com as pessoas representadas. Enquanto que, por outro lado, a figura humana também lhe permite um grau de representação bastante elevado.¹² Em suas obras que datam até o início da década de 1990, Mário irá servir-se destas imagens retiradas de álbuns pessoais e que tenham alguma questão ligada ao “afeto”.



Figura 20 – Sophie Calle. *The Dreamers* (Les Dormeurs). 1979.

¹² Estas informações advêm de entrevista concedida a mim outubro de 2011.

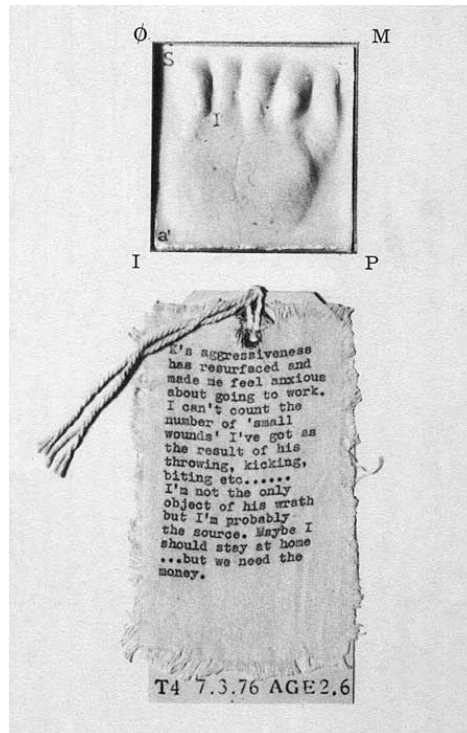


Figura 21 – Mary Kelly. *Documentação pós-parto (Documentação IV):objetos transicionais, diário e diagrama*. 1976. Colagem, gesso e algodão com texto datilografado. 27,9 x 35,6 cm.

Esta tendência da temática relacionada a uma esfera mais amplamente ligada à intimidade e à autorrepresentação, que se acirra a partir dos anos 1980, estará presente em diversos outros artistas, como Nan Goldin, Sophie Calle e Mary Kelly, que foram expoentes neste tipo de estratégia. Por exemplo, Goldin, com seu trabalho *The Ballad of Sexual Dependency* fotografou a sua intimidade e de seus amigos durante a década de 80. Sophie Calle, por sua vez, em *The Dreamers*, de 1979 (figura 20), convidou pessoas para passarem a noite em sua casa, de forma que a cada noite uma pessoa diferente a acompanhasse. A proposta abrangeria qualquer acontecimento que viesse a ocorrer, tendo como única condição a documentação do ocorrido. Estes registros foram expostos, e envolveram conversas, discussões, relações sexuais hetero ou homossexuais, dentre outras situações. Mary Kelly, por seu turno, registrou em seu *Post-Partum Documentation* (figura 21) o crescimento e desenvolvimento de seu filho através de anotações, rabiscos, fraldas usadas e mais um sem fim de documentos que expunham publicamente elementos da sua intimidade.

No que concerne à produção de Mário Röhnelt, vemos então que seus trabalhos iniciais, mesmo que ainda não apresentassem qualquer apropriação fotográfica tornam-se importantes e relevantes a esta análise por mostrarem o interesse do artista pela linguagem do desenho, a qual estaria presente em grande parte de seu conjunto de obras. Outras questões que foram percebidas ao longo da pesquisa, como algumas relações que podem ser feitas a partir da apropriação de imagens e da maneira como o artista a trabalha, serão analisados com mais atenção nos próximos capítulos, quando me deterei a analisar mais especificamente a produção de Röhnelt.

CAPÍTULO 2: Algumas obras de Mário Röhnelt

2.1. Dos desenhos iniciais à afirmação de um trabalho autoral

O conjunto que abrange a totalidade da produção de Mário Röhnelt está longe de ser considerado homogêneo. Percebe-se que, ao longo do tempo, o artista experimentou diferentes linguagens, como o desenho, a pintura, a fotografia, a manipulação digital de imagens, entre outros. Algumas dessas linguagens são mais recorrentes, e interessam especialmente a esta pesquisa, como o desenho e a pintura. A apropriação fotográfica é uma recorrência em sua produção, sendo notáveis, pela condição de exceção, os momentos em que *não* há o uso deste recurso. Neste primeiro momento, a análise de obras manterá foco naquelas obras realizadas entre as décadas de 1970 e 1990. Esta decisão foi tomada a partir das aproximações formais que podem ser observadas entre os trabalhos deste período. Embora se possa dizer que há, da mesma forma, aproximações entre essas e as obras realizadas a partir da década de 1990, preferiu-se analisá-las independentemente, uma vez que apresentam também elementos bastante distintos.

Em seus desenhos iniciais, quando ainda não há a presença da figura humana, percebemos recorrentemente a construção de uma grade, um *grid*, que abrange toda a superfície do suporte (figura 22). Essa malha serve de base para a construção do desenho, como se fosse a preparação de um “cenário”. Este esquema geométrico seria, conforme diz o artista, *uma maneira de passar uma idéia de organização. A grade era o início do trabalho, em cima da grade se construía o imaginário (...). Uma vez que fosse estabelecida a ordem, qualquer coisa caberia nessa ordem, nessa organização*¹³. Com isso, percebemos que Röhnelts preocupa-se em produzir a partir de uma lógica previamente estabelecida.



Figura 22 – Mário Röhnelts. *Nove triângulos de madeira*. 1978. Giz de cera e grafite. 50x50 cm.

O posicionamento de Röhnelts como artista inicia por essa busca da ordem, a qual se manterá presente em seus trabalhos seguintes, através da construção de uma composição por ele considerada satisfatória. Esta observação é importante, pois o perfil de Röhnelts é de um artista que pensa continuamente sobre seu processo, cuidadoso com os elementos que formarão a obra e com a forma que esta terá. Um exemplo disto é a meticulosidade com que o artista constrói as figuras humanas. A fotografia, neste sentido, lhe dará um aporte essencial para trabalhar os detalhes, pois o desenho realizado a

¹³ Em entrevista concedida a mim em outubro de 2011.

partir de uma imagem, e não de um modelo vivo, lhe dá o tempo necessário para debruçar-se sobre cada detalhe, em busca de um resultado formal preciso.

Essa preocupação pelo detalhamento do desenho e pelo cuidado da execução, juntamente ao apego de Röhneilt por uma ordenação, faz com que seu traço não expresse uma gestualidade. Pelo contrário, o artista posiciona-se de maneira a se ausentar da obra. Sobre este aspecto, Kern comenta que:

“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. No entanto, o rigor formal não limita o trabalho do artista, pois este se apresenta como questionador sobre a condição do indivíduo na sua vivência social cotidiana.”
(KERN, 1995, p. 42)

Realmente, as emoções de que trata Kern não aparecem no tratamento dado ao traço, este se mantém frio. Não é através do gesto que Röhneilt se coloca na obra, sua presença se dá de outras maneiras. Como dito anteriormente, as fotografias apropriadas neste período terão origem, principalmente, no acervo pessoal do artista e, por isso, muitos dos corpos humanos e objetos cotidianos presentes em suas obras serão de seu convívio cotidiano. Desta forma, as emoções liberadas por Röhneilt virão a partir da escolha do que representar.

Segundo o artista, durante o período era recorrente a idéia de que o papel da arte como transformação social era impossível. Havia a consciência de que a arte era bastante limitada na formação de consciência ou como tentativa de transformações culturais, sobretudo em função do regime ditatorial vivido no Brasil. Como o contexto dizia que seria impossível transformar, e se não era possível haver transformações sociais através da discussão sobre a própria arte, a estratégia de Röhneilt passou a abranger as suas vivências pessoais e íntimas, para retirar dali alguma coisa interessante, alguma coisa que fosse relevante.¹⁴

¹⁴ Informações retiradas do depoimento de Mário Röhneilt para o Seminário Desenho em Questão, que ocorreu em 2007 no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os vídeos do

Em *Sem Título* (figura 23), por exemplo, de 1982, vemos um homem posicionado na parte direita da obra. O tratamento da figura é bastante refinado, e a preocupação em retratar todos os detalhes é notável. Além disso, o fato deste homem estar colocado em frente a uma porta ou janela revela que a incidência de luz é levada em conta pelo artista, aspecto que se pode observar através da diferença tonal de luz e sombra no corpo da figura. Logo atrás do homem, no canto inferior direito da tela, vê-se uma espécie de balcão que sustenta um objeto de pequeno porte. Este remete a uma estátua do período clássico, ainda que, pela escala, esteja assemelhado a um elemento decorativo doméstico. Este tipo de referência à História da Arte aparecerá várias vezes ao longo da análise das obras, e será considerado com mais atenção oportunamente.

A relação entre o tratamento dado às figuras descritas acima e o fundo da obra é bastante interessante, pois em nada se assemelha. Enquanto o conjunto que abrange o homem e o objeto decorativo é feito com um desenho realístico, o fundo é quase um esquema de cores, que preenche as áreas de maneira homogênea. Esta diferença na maneira de tratar os elementos que compõem a obra pode ser uma estratégia para colocar em evidência certa área ou figura.



Figura 23 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1982. Grafite e tinta acrílica. 70x100 cm.

No caso da obra escolhida, a evidência se dá para o indivíduo representado e para o objeto ao seu lado. Além disso, a diferença no modo de representar os elementos destaca um efeito de sobreposição, deixando o espectador sem saber se os elementos fazem parte de uma mesma origem, se foram trabalhados a partir de uma única fotografia, ou se são fragmentos montados em uma mesma cena.

Essa impressão de sobreposição de imagens é recorrente em diversas outras obras do período, principalmente naquelas em que há a presença não só da figura humana, como também de vários objetos. Os elementos, neste caso, são sobrepostos ou colocados lado a lado, de forma a burlar a perspectiva linear. Como pode ser observado na figura 24, obra *Sem Título*, também de 1982. A pessoa, de costas para o espectador, está de frente para o fundo formado por um plano puramente vermelho. Além disso, o desenho bem gráfico de duas televisões confronta-se com o desenho realista de um cinzeiro e mais três objetos, dividindo a cena com a figura humana. Entre os quatro objetos, dois deles fazem alusão à antiguidade clássica.



Figura 24 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1982. Grafite e tinta acrílica. 70 x 100 cm.

Algumas considerações podem ser tomadas a partir desta obra. A primeira diz respeito à escolha dos elementos presentes. Cinzeiros e televisões fazem parte do conjunto de utilitários domésticos. Partindo do princípio de que fumar e assistir televisão são ações da ordem da escolha, da preferência, a

seleção do artista em representar estes objetos especificamente pode corroborar com a suspeita de que o cotidiano de Röhnelt está presente em suas obras. A segunda consideração se dá ao observarmos a disposição dos elementos. Podemos dividi-los em dois grupamentos: o primeiro englobaria o cinzeiro, os objetos de mesa — pesos de papel em forma de estátuas do período arcaico grego —, e a televisão logo ao lado. O segundo grupamento é formado pela figura humana e a outra televisão. O primeiro grupo localiza-se apoiado em uma faixa branca, assemelhado a uma bancada, que abrange a parte inferior da obra, de lado a lado. Como não seguem a mesma perspectiva — não estão apoiados na “bancada” —, pode-se dizer que talvez sejam citações ou referências a fatos do cotidiano do artista. O segundo grupo mostra que este homem está posicionado em frente de um aparelho de televisão, como se estivesse atento ao que está sendo transmitido.



Figura 25 – Mário Röhnelt. *Sem Título*. 1983. Grafite e tinta acrílica. 70 x 100 cm.

Sobre a apropriação de imagens, percebe-se que as estátuas têm origem em um mesmo modelo imagético de base, pois parecem ter sido repetidas, assim como as televisões, que apenas foram espelhadas. Além disso, estes elementos aparecerão em outras obras, o que confirma a teoria de que Röhnelt utiliza-se de um banco de imagens e que reutiliza algumas delas em outras obras. Na obra *Sem Título* (figura 25), datada de 1983, observamos a repetição de elementos presentes na obra vista anteriormente. Segmentos verticais dividem a obra em três seções paralelas, e em cada uma delas vemos representações, a princípio, independentes. Na seção localizada no centro

notamos a mesma figura humana da figura 24, e a mesma imagem do televisor. Este fato traz à baila a questão da reprodutibilidade técnica, bem como a questão da não importância dada pelo artista à originalidade.

No caso das obras de Röhnehl, estes elementos se fazem presentes, uma vez que o artista se serve principalmente de fotografias – meio que é identificado com a reprodutibilidade técnica por excelência, a partir do texto clássico de Walter Benjamin¹⁵ – como base para os desenhos. Embora observemos imagens que são usadas mais de uma vez ao longo da trajetória de Röhnehl, a questão da originalidade é discutível, já que, embora as imagens sejam as mesmas, Röhnehl apenas se baseia na imagem original, retrabalhando-a. O tratamento dado, individualmente, a cada imagem, dará um caráter de unicidade, seja pela diferença de material, grafite, tinta acrílica e cor; seja pelo recorte e enquadramento escolhido.

Já quando Röhnehl opta por trabalhar com imagens retiradas da História da Arte, percebe-se que o artista se mostra afinado com a tendência à revisitação da História, característica da chamada pós-modernidade. O interesse, assim, seria o de citar artistas e movimentos que já deram sua contribuição. Além disso, esta estratégia traz outros questionamentos. Conforme Legramante:

“Aqueles [esculturas da História da Arte] são convertidas em estatuetas de mesa, transformando, ironicamente, imagens originárias da cultura erudita em bibelôs, que podem sugerir a reprodução em série, pois a mesma estatueta se repete em outros trabalhos, quebrando a idéia aurática de originalidade.” (LEGRAMANTE, 2004, p. 67)

Neste caso, a partir dos apontamentos de Legramante, a questão da originalidade se faz presente pelo tipo de imagem que o artista opta por representar. As obras de arte inspiradas no período clássico, por exemplo, são, em sua origem, objetos de caráter único, em função de terem sido feitos a partir da marca, da expressão, de um artista. Ao optar por representá-las, o artista já está rompendo com a *idéia aurática de originalidade*. Este fato é

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: **Obras Escolhidas**, v.I, Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. 7ª edição.

acentuado pela maneira a partir da qual Röhnelt coloca essas citações em seus trabalhos. Em geral, as esculturas clássicas e obras referentes a outros momentos da História da Arte, ganham escala de objetos de mesa, conforme observa Legramante. A figura 26 traz, junto a um homem que apenas revela parte de seu rosto, uma série de referências, como o que parece ser um *Kouros* do período arcaico grego, e até a obra *Garrafas com Rolhas*, do artista brasileiro Waltércio Caldas. No que se refere às composições que lembram trabalhos de Mondrian, estas são encontradas através da criação de um ambiente doméstico (figura 28), dividindo espaço com xícaras e cigarros. Em ambos os tipos de citações vemos que Röhnelt usa de uma mordaz ironia, pois coloca um véu decorativo em obras consagradas, transformando-as em simples peças domésticas, e identificando-as com o *kitsch* e com o desejo de consumo massivo.

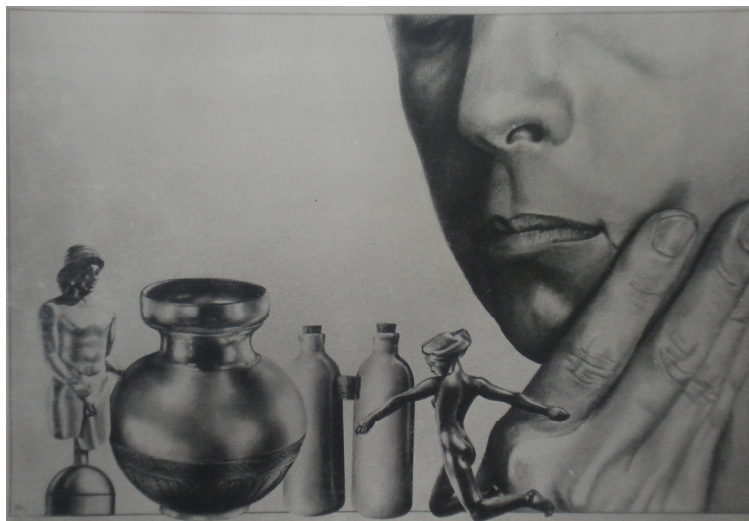


Figura 26 - Mário Röhnelt. *Sem Título*. 1983. Grafite sobre papel. 50 x 70 cm



Figura 27 - Waltércio Caldas. *Garrafas com Rolhas*. 1975. Ferro pintado e cortiça. 23 x 14 x 10 cm



Figura 28 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. 50 x 70 cm.

A partir da apropriação de imagens fotográficas Röhnelt vai construindo um vocabulário próprio, que abrange desde imagens da História da Arte, imagens apropriadas do *mass media* e álbuns pessoais. Com isso, através da fragmentação e montagem destas imagens o artista acaba criando pequenas narrativas do cotidiano. É possível perceber que, ao combinar estes fragmentos, Röhnelt deslinda novas relações entre eles, assim como se pode observar nas figuras 24 e 25, por exemplo, quando uma mesma imagem foi usada mais de uma vez, mas em contextos diferentes.

Junto a isso, em algumas obras o modo como são combinados objetos e figuras humanas deixa margem à leitura de uma ação continuada, como se estivessem dispostos de forma a fazer parte de uma atividade que continua no tempo. É comum vermos em algumas obras indivíduos junto a objetos que demandam tempo de atenção, como xícaras de café, cigarros e cinzeiros. Na figura 29, por exemplo, vemos dois homens sentados ao centro da obra. Junto a eles vemos duas xícaras, um cinzeiro e um maço de cigarros. Os objetos estão divididos, de forma que a localização das xícaras daria indícios de que cada uma delas teria sido utilizada por um dos homens. Esta divisão se dá também em relação ao cinzeiro e ao maço de cigarros, aquele à esquerda e este à direita.

A partir desta descrição podemos analisar a imagem com mais atenção. Se compararmos este trabalho, datado de 1985, com os vistos anteriormente, percebemos que a relação das figuras com o fundo é bastante diferente. Embora ainda vejamos o desenho realístico nos objetos, a figura humana recebe um tratamento completamente diferente. Ao invés de trabalhá-las com o traço aproximado ao da imagem fotográfica, Röhnelt opta por representá-las apenas através do puro contorno, sem preenchimento. Esta é uma tendência que pode ser observada a partir da metade dos anos 1980, quando as obras começam a receber novos elementos, como áreas de pintura gestual — sendo às vezes mais de uma área em uma mesma obra —, sobreposições de linhas, figuras e formas labirínticas. O uso da figura humana apenas como contorno parece, então, ter sido um recurso do artista para que estes novos elementos pudessem entrar nas obras.



Figura 29 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985. 50 x 70 cm.

Esta obra é, inclusive, bastante semelhante a alguns trabalhos de David Salle e Sigmar Polke, que usam em suas obras a sobreposição e a justaposição, estratégias típicas da pós-modernidade artística. Salle *tende a reunir numa colagem materiais-fonte incompatíveis como uma alternativa a fazer uma escolha entre eles* (HARVEY, 1989, p. 53). Desta forma, não se trata mais de ter que optar por representar apenas um plano ou uma narrativa, por exemplo. A pintura pós-moderna, por sua pluralidade, permite que sejam

abarcados todos os planos ou todas as narrativas em uma única obra, a partir do recurso à apropriação, à justaposição, à fragmentação e à citação.



Figura 30 - Mário Röhnelt. *Sem Título*. 1989. Tinta acrílica sobre papel. 50 x 70 cm. Acervo IA-UFRGS



Figura 31 - David Salle. *Savagery and Misrepresentation*. 1981. Acrílico s/ tela. 203.2 x 129.54 cm. The Eli and Edythe L. Broad Collection, Los Angeles.

Figura 32 - Sigmar Polke. *This is how you sit correctly (after Goya)*. 1982. Acrílico sobre tecido. 200 x 190 cm. Coleção Privada, Baden-Baden

Voltando agora à figura 29, os dois homens sentados lado a lado parecem estar juntos, como se estivessem tendo um momento de pausa ou conversa. Esta afirmação dá-se pela disposição dos dois e também pelo fato

de que o homem localizado à direita tem a cabeça voltada para o lado, ou seja, em direção àquele sentado a seu lado. As xícaras aparentam terem sido usadas pelas figuras, bem como os cigarros, e indicam que houve talvez uma conversa, ou mesmo uma interação. Neste sentido, há uma narrativa implícita, reticente, nesta cena composta de sobreposições de signos.

A recorrência de uma interação entre elementos nas obras de Röhnel é marcadamente constante, coisa que pode ser vista em função da escolha dos objetos normalmente representados, objetos que se relacionariam com o uso. É possível dizer que durante as décadas de 1970 e 1980 as obras do artista estão centradas no sujeito e nas relações deste com o seu entorno, físico ou histórico. Röhnel, neste caso, estaria em sintonia com a tendência surgida como reação à frieza das correntes conceituais, que, por um alargamento das possibilidades temáticas, voltou-se para o tratamento de questões que transpassassem o sujeito criador, bem como de questões da ordem da personalidade:

“Na França, esta passagem das grandes às pequenas narrativas, do global para o local, do extraordinário ao ordinário, do novo para o *déjà vu*, enfim do universal para o particular, se esboça a partir dos anos 1970 nas primeiras obras de Christian Boltanski e seu interesse pela banalidade, pelos inventários e pelas imagens estereotipadas da cultura popular.” (ROUILLÉ, 2005, p. 480, apud SANTOS, 2006, p. 274)

Rouillé cita Boltanski como exemplo de artista que trabalha com questões de foro pessoal. Mas também poderíamos chamar a atenção para as obras de Nan Goldin, que na década de 1980 serve-se de uma câmera fotográfica para registrar o seu cotidiano. Retirando o véu do pudor, Goldin fotografa a sua intimidade, a de seus amigos e a de pessoas próximas, criando uma espécie de narrativa de sua própria vida, via registros fotográficos. Röhnel não é explícito como Goldin, mas pode-se dizer que a partir da montagem de imagens de origens diversas trabalha com algo que tangencia o universo particular do artista. Esta mudança das grandes às pequenas narrativas ganha espaço na década de 1980 pelo pluralismo e pela sensação de que tudo seria permitido, junto à ampliação de temas que abrangeriam as ideologias pessoais. No contexto brasileiro, este espaço foi discutido ainda na década de 1960,

pelos neoconcretistas, que reagiram à frieza do movimento concreto e enveredaram-se por uma aproximação entre a arte e a vida, por uma relação direta entre obra e espectador.

Estas investigações que enveredam para o campo da intimidade têm base, também, nas articulações mercadológicas e no consumo, pois a exaltação da individualidade alimenta um alargamento na variedade de produtos a serem oferecidos, o que estimula o comércio, de forma a tentar singularizar o que é, originalmente, massivo (ARFUCH, 2010, p. 99). Vê-se, assim, que a abertura para tratar do íntimo responde a uma série de movimentações contemporâneas, não podendo ser analisada independentemente. Röhneilt está inserido nesta intrincada rede, e suas obras, de uma forma ou de outra, respondem a estas tensões. A isto poderíamos contrapor a visão de Amaral, quando comenta sobre o trabalho de Röhneilt:

“Desenhando figuras aparentemente realistas, até fotográficas, mas elaborando-as com a preocupação formal da abstração construtiva, ele nos coloca diante de um mundo reorganizado e isento, quase antisséptico. Não se trata, portanto, de apresentar o real, mas de superá-lo em uma reelaboração compulsiva da forma que não pretende outro conteúdo que ela mesma.”
(AMARAL, 1982)

A posição de Amaral indica que as obras de Röhneilt teriam como fim uma esterilização no que concerne ao real, e que o seu conteúdo seria o próprio estudo da forma. Amaral ainda o identifica com as tendências da abstração construtiva. Esta aproximação é um tanto exagerada, ainda que possa ser levada em conta a elaboração precisa dos planos em cor chapada – recorrentes nos trabalhos realizados até a metade da década de 1980, principalmente —, aspecto que pode se assemelhar com alguns trabalhos construtivos. Todavia, a proposta construtiva era a de fazer um estudo puramente formal e abstrato, enquanto que, no trabalho de Röhneilt, a questão narrativa e figurativa são aspectos centrais.

Interessante observar que, a menos que tenhamos contato com o artista, não chegamos a identificar se as pessoas presentes nas obras fazem parte de um círculo próximo a Röhneilt ou se foram retiradas de alguma revista ou jornal. O que importa, neste caso, é identificarmos as relações que as figuras

estabelecem umas com as outras e com os outros elementos presentes. Saber previamente se a pessoa retratada é íntima de Röhnelt e tirarmos nossas conclusões a partir daí pode ser um caminho perigoso de análise. Esta leitura poderia fechar as portas para diversas interpretações possíveis a uma produção que dá tantos elementos para que o espectador interaja e se relacione com ela. Segundo Flores, na era da justaposição, da contigüidade e dispersão que vivemos na contemporaneidade artística:

“A obra torna-se um texto com muitas interpretações possíveis. A conjunção substitui a disjunção, a inter-subjetividade a subjetividade, o híbrido ao essencial, o transgenérico ao genérico: o observador se transforma em leitor e a representação em apropriação.”¹⁶ (FLORES, 2005, p. 299 e 300)

Esta citação de Flores corrobora com a idéia de que as obras possuem infinitas interpretações, sendo que a apresentada nesta pesquisa é apenas uma delas. Fazer a análise de uma obra de arte ou de um conjunto de uma produção diz respeito à maneira com que o autor-analista observa seu objeto de análise, e, também neste caso, a subjetividade do autor sempre estará presente. Além disso, o comentário de Flores vem a convergir não só com as obras de Röhnelt especificamente, como também dialoga com a produção cultural do período aqui estudado. São justamente essas mudanças de que fala a autora, de um alargamento mais plural, que irão dar voz a grupos que antes não possuíam abertura para tratar de temas individuais e, talvez, transgressores por sua particularidade.

2.2. Elementos histórico-culturais na série de Pinturas Negras

A partir do início da década de 1990, vemos uma mudança bastante grande na produção de Mário Röhnelt. Desaparece toda a profusão de cores e elementos que víamos nos trabalhos anteriores, dando lugar a obras que exploram apenas o preto e o branco, em uma investigação que revisita o *kitsch* das vitrines européias e os palácios em estilo barroco e rococó do velho

¹⁶ Tradução minha para trecho: “La obra se vuelve un texto con muchas posibles interpretaciones. La conjunción reemplaza a la disyunción, la intersubjetividad a la subjetividad, lo híbrido a lo esencial, lo transgenérico a lo genérico: el observador se transforma en lector y la representación, en apropiación. “

continente. As obras continuam a basear-se em fotografias, tanto as de arquivo pessoal, quanto apropriadas de catálogos de arte.

Segundo o artista, a idéia para estes trabalhos surgiu durante uma viagem à Europa, quando interessou-se pela imagem de algumas vitrines de louças e objetos decorativos.¹⁷ A partir destas capturas, que Röhnelt considerou potencialmente interessantes, passou a retrabalhá-las, de forma que se transformassem em imagens em preto e branco. O processo inicia com a fotocópia da fotografia em cores. O próximo passo foi o de retirar inúmeras fotocópias da mesma imagem, de modo que este procedimento alcançasse o máximo contraste entre o preto e o branco. Depois, com a ajuda de um episcópio¹⁸ (figura 33), a imagem é projetada em uma superfície branca, para que nela sejam traçados os contornos que deverão ser preenchidos com tinta preta.



Figura 33 – Episcópio utilizado por Mário Röhnelt para projeção das imagens.

¹⁷ Em entrevista concedida em junho de 2011.

¹⁸ De acordo com o Dicionário Michaelis *online*: Episcópio: e.pis.có.pio. *sm* (*epi+scopo+io*) Lanterna que projeta, sobre um quadro branco, imagens de suporte opaco ou de pequenos objetos com suas cores naturais; delineascópio. (consultado em outubro de 2011)

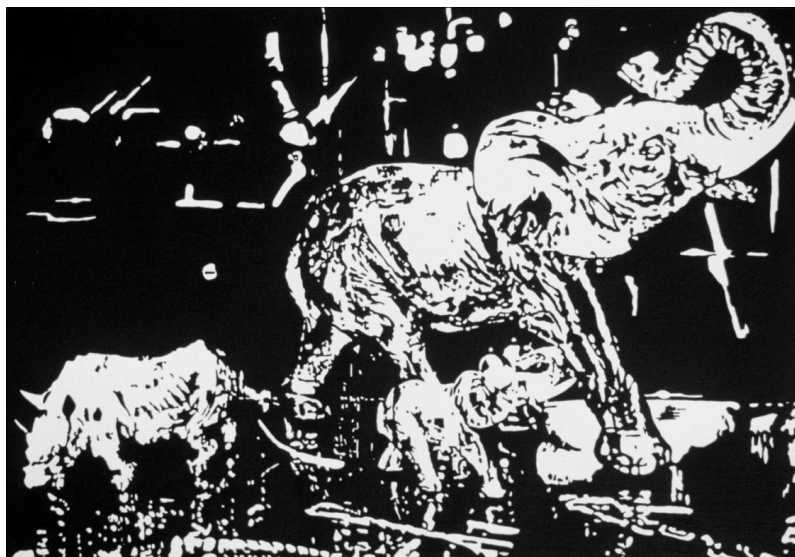


Figura 34 – Mário Röhnelt. *Elefantinho*. 1991. Tinta acrílica. 50x70cm.



Figura 35 – Mário Röhnelt. *Elefantinho*. 1991 (impressa em 2011). 79 x 119 cm.

As primeiras obras deste período relacionam-se às já citadas vitrines europeias, como na figura 34, que mostra bibelôs na forma de animais. Pela transformação da fotografia que lhe serve de base ao completo contraste entre o preto e o branco, muitas formas são condensadas, cabendo ao espectador completá-las ao formar o conjunto do trabalho. Isto pode ser observado ao compararmos a figura 34 com sua fotografia de base (figura 35). O fundo da figura 35 mostra reflexos em um vidro da própria cena em foco: os dois elefantes, o rinoceronte e outras peças decorativas. Este mesmo reflexo, na

figura 34, se apresenta como formas irregulares, que podem se assemelhar à fotografia matricial, mas como não é mais possível identificarmos que se trata de um reflexo, apenas criam uma ambiência e uma relação figura-fundo com os objetos em primeiro plano.

Outro ponto a ser destacado é a manipulação operada por Röhneilt no que concerne ao corte da fotografia. Sabe-se que o artista utiliza fotografias como disparadoras para suas obras, mas essas imagens podem ser manipuladas ou recortadas, cabendo ao artista escolher áreas que lhe interessem. Isso pode ser observado com maior ênfase nas obras realizadas durante o período dos anos 1970 e 1980, mas mantém-se presente, mesmo que com menos evidência, nos trabalhos realizados a partir de 1990.

É válido ressaltar ainda a mudança na linguagem dos trabalhos. Enquanto as obras realizadas nas décadas anteriores identificavam-se com o desenho, tanto pelo tipo de materiais usados, quanto por sua estrutura, os trabalhos realizados a partir da década de 1990 aproximam-se mais da pintura. Para a realização destas obras são utilizadas a tinta acrílica sobre tela ou lona. Todavia, apenas a diferença de materiais não daria conta de diferenciar o tipo de linguagem, em função do grafismo presente nas obras. Sendo assim, optou-se por deixar a diferenciação da linguagem por conta do próprio artista:

“A maioria destes trabalhos são pinturas. Existe um trabalho sobre papel, mas é uma pintura sobre papel, já que o procedimento técnico deste trabalho é o mesmo daqueles que eu chamo de pintura, que eu trabalho sobre tela. Do ponto de vista de gênero meus trabalhos que são feitos sobre tela são contrários a toda idéia de pintura, pois são trabalhos absolutamente controlados e gráficos, sem nenhuma marca identificadora do artista. É um trabalho frio, digamos. Por isso ele não estaria na ordem daquilo que se inclui no gênero pintura. Mas tem muitos artistas que trabalham com o gênero pintura e não obedecem à marca autográfica, à gestualidade, à seqüência de gestos manuais da pintura. Eu me encaixo nesse grupo de artistas.”¹⁹

No que se refere a algumas informações mais amplas sobre a série em preto e branco e seus desdobramentos, torna-se pertinente conhecer um pouco

¹⁹ De acordo com depoimento do artista em entrevista a mim em outubro de 2011.

mais da história destas obras. Ainda no início da década de 90, Röhnelt foi apresentado com o catálogo do Palácio Real de Madrid e, a partir daí, passou a apropriar-se de imagens deste, dando-lhes o mesmo tratamento dado às fotografias das vitrines. Segundo o artista, esta aproximação seria possível graças às semelhanças estilísticas e estéticas, pois em ambos os casos há a profusão decorativista, tanto nos bibelôs que seguem uma tendência *kitsch* bastante ornamentada, quanto nos palácios em estilo barroco e rococó, os quais têm como uma das características justamente a exuberância de elementos. Assim, seria possível traçar uma relação entre as vitrines e os palácios, pois os bibelôs dariam continuidade a estilos que estiveram em voga em séculos passados, como o Rococó e o Barroco, sendo aceitos corriqueiramente na atualidade, *como se fizessem parte de um padrão de gosto da sociedade*.²⁰

Com isso, percebemos que mesmo com uma diferença formal bastante notável, os trabalhos de Röhnelt deste período também continuam carregados de certa historicidade. Nas obras das décadas anteriores, percebíamos isto em função das estátuas clássicas e de outros elementos que remetiam a obras de outros artistas. Já nos trabalhos realizados a partir da década de 90, esta carga histórica parte da reflexão de estruturas estéticas desenvolvidas no Ocidente e que, de certa forma, se mantêm presentes até hoje, em objetos decorativos e em construções arquitetônicas.

A maneira como Röhnelt decidiu trabalhar esta carga histórica em suas pinturas acaba por modificar o próprio modo de vermos os objetos e os palácios. Através da transformação dos inúmeros detalhes característicos dos estilos Rococó e Barroco em duas cores, o preto e o branco, deixa de diferenciar os ornamentos, como se os retirasse de sua função original para torná-los uma forma austera. Tirando do palácio justamente aquilo que o diferencia, o seu caráter ornamental e suntuoso, para se tornar uma releitura destes mesmos espaços, em uma visão até mesmo asséptica.

²⁰ De acordo com depoimento do artista em entrevista a mim em junho de 2011.

Como podemos observar na figura 36, obra *Sem Título* de 1992, o tratamento de Röhnelt explora justamente esta profusão de elementos, pois ao deixar as imagens em seu máximo contraste nas cores preto e branco, muitos dos elementos são fundidos uns com os outros, o que faz com que, em alguns momentos, não possamos diferenciá-los. Se os palácios e objetos decorativos exploram justamente uma estética carregada de ornamentos e detalhes, quando Röhnelt os uniformiza em uma única cor está blefando com estas características da nobreza e suas formas de ostentação, tratando de tirar algo que é intrínseco a sua estética.

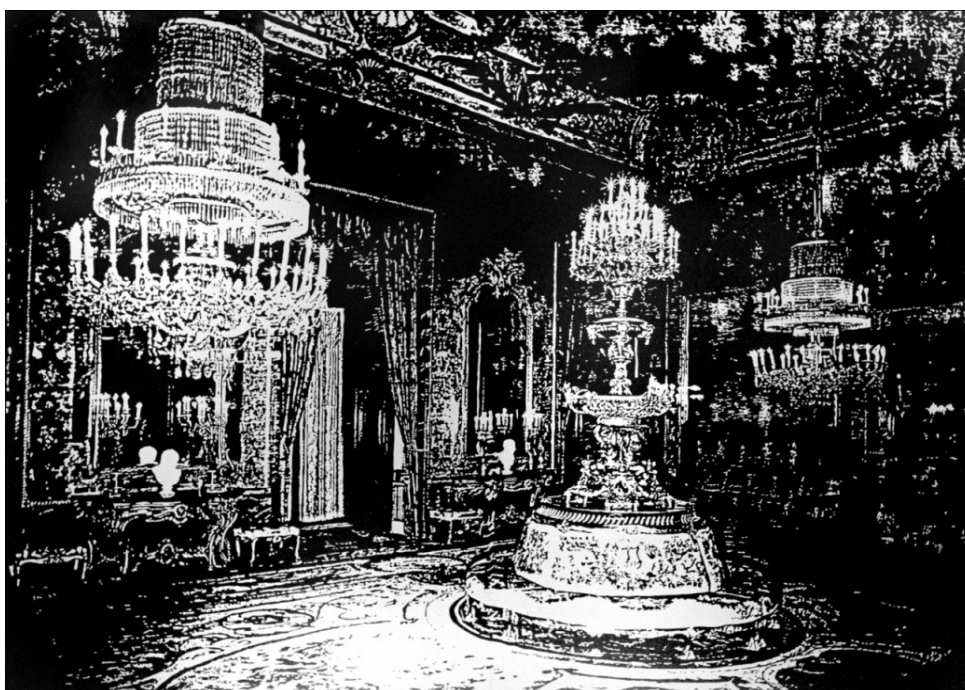


Figura 36 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1992. Tinta acrílica sobre papel. 140x200cm

É notável também a relação que se pode fazer entre os trabalhos das vitrines e a temática da natureza-morta. Este tema, tão caro à História da Arte, é retrabalhado no momento em que Röhnelt decide registrar uma composição de objetos, já que, em um primeiro momento, não temos a clareza em saber que se trata de uma vitrine, e talvez o espectador nem venha a perceber este fato. Assim, se repararmos na figura 37, podemos não chegar à conclusão de que necessariamente se trata de uma vitrine, podendo apenas identificar que se trata de uma organização de objetos inanimados. Sendo a natureza-morta

um gênero que tem origem no século XVI, trabalhada, inicialmente, por pintores europeus²¹, é possível relacionar este fato a questões discutidas por Röhnelt, uma vez que este se interessa por gêneros e movimentos desenvolvidos ao longo da História da Arte Ocidental. Suas vitrines, assim, podem ser identificadas com o gênero natureza-morta, uma vez que os objetos nelas contidos se transformam ao serem transpostos para a obra.

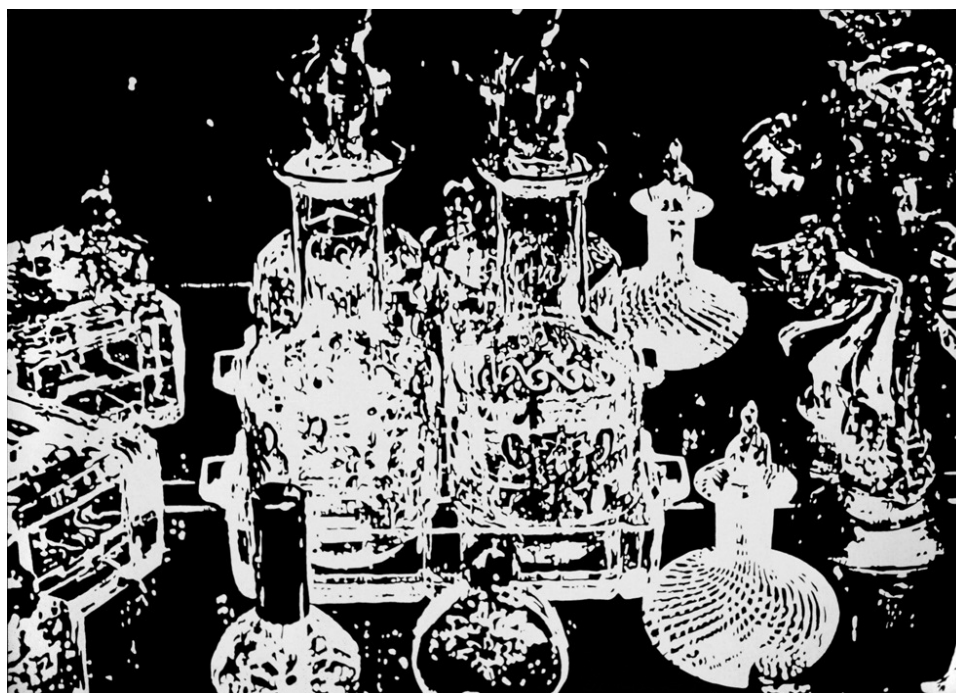


Figura 37 – Mário Röhnelt. *Galheteiro*. 1991. Tinta acrílica sobre tela. 85x120cm.

Röhnelt, a partir de 1996, troca a pintura sobre tela ou lona para um tratamento digital da imagem apropriada, resultando em impressões de grande porte, mas que chegam a um resultado bastante semelhante. Uma das causas para esta mudança é o grande desgaste físico sofrido por Röhnelt para realizar cada obra. Outra é a possibilidade de expandir o vocabulário artístico de Röhnelt, pois, ao usar um programa editor de imagens, pode-se ter acesso a recursos que, se feitos à mão, causariam grande dispêndio de tempo. Se compararmos uma pintura deste período (figura 38) e outra obra semelhante, mas impressa digitalmente (figura 39), observamos que não há grandes diferenças formais. Talvez identifiquemos alguma diferença no nível de

²¹ Informação retirada do site <http://www.itaucultural.org.br>, em novembro de 2011.

detalhamento, possível de ser atingido quando operada através de meios digitais. Em entrevista, Röhnelt comentou não haver diferenças na lógica das obras, já que as discussões que propõem são mantidas. A diferença se dá, apenas, pelo meio em que é feita²².

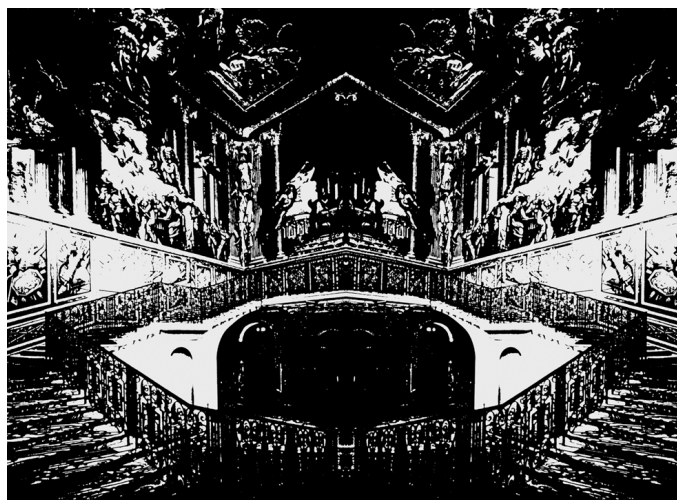


Figura 38 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1996. Tinta acrílica sobre chassis. 120x160cm.

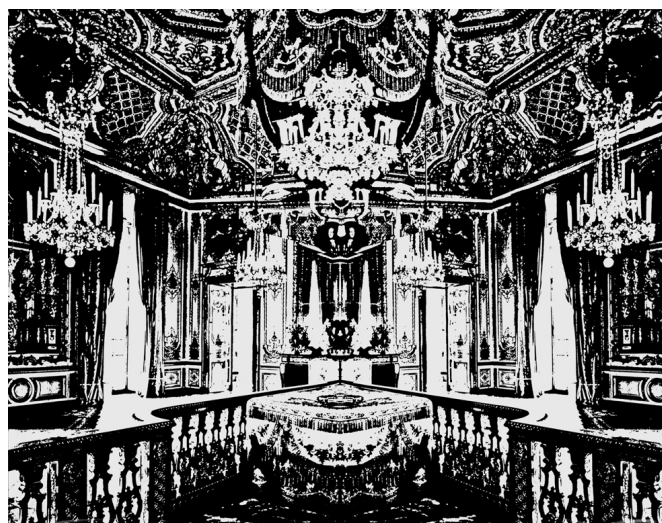


Figura 39 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1998. Lona vinílica. 127 X 165 cm.

A expansão de vocabulário comentada anteriormente deu origem a uma série de outras investigações, que reverberam até a produção atual do artista. Em função do tempo destinado a esta pesquisa, optei por não analisar estas reverberações. Entretanto, cabe dizer que as fotografias que deram origem às obras das vitrines foram impressas em 2001 e participaram de algumas exposições. Por fim, ressalta-se que mesmo que as obras realizadas neste

²² Informação dada pelo artista em depoimento concedido em outubro de 2011.

período tenham grandes diferenças formais se compararmos à sua produção anterior, vê-se que ainda estão de acordo com questões que perpassam todo o conjunto das obras, e que apresentam algo que é intrínseco à Röhnel, que é o cuidado com a forma, com as minúcias do trabalho.

Vê-se, então, que nesta série de trabalhos realizados a partir de 1990, Röhnel, diferentemente de sua produção anterior, utiliza de procedimentos mecânicos a partir da fotografia para fazer suas obras. A imagem fotográfica, nesses casos, passa por vários processos, de forma a sofrer alterações tonais e, em consequência, formais. E é a partir dessas alterações que o artista chega ao resultado que por fim lhe servirá como imagem a ser projetada e por fim pintada ou impressa. Cabe ressaltar que, se em um primeiro momento podemos afirmar que os trabalhos são pinturas, após a mudança para meios digitais, em que a fotografia é digitalizada, tratada em programas de edição de imagens e, por fim, impressa, não temos mais a certeza dessa afirmação, mesmo que sejam bastante semelhantes. Sendo assim, seriam essas imagens ainda pinturas?

CAPÍTULO 3: Diálogos

3.1 Ambigüidades homoeróticas: Milton Kurtz e Mário Röhnelt

É possível traçar um paralelo entre a produção de Mário Röhnelt e a de Milton Kurtz. No que se refere ao processo criativo, ambos dividem a predileção por apropriar-se de fotografias retiradas das mídias de massa e de álbuns pessoais. Desta forma, muitas das questões que foram tratadas em relação à produção de Röhnelt, como a apropriação e de que modo insere-se na chamada pós-modernidade, podem ser levadas em conta no que concerne aos trabalhos de Milton Kurtz.

Milton Kurtz (1951-1996) era natural de Santa Maria, mas foi na cidade de Porto Alegre que firmou sua produção artística e que se inseriu no sistema das artes. Suas obras são permeadas pelas questões do desenho e há muitas ligações possíveis entre a produção de Kurtz e a arte pop.²³ Röhnelt e Kurtz conheceram-se na década de 1970 durante a graduação em Arquitetura, na

²³ Para mais informações sobre isto ver ALVES, Marcelo Guimarães. **Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 156 páginas, Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde então, passaram a ter uma relação bastante próxima, relação esta que mantiveram até o falecimento de Kurtz, em 1996.

Formalmente, uma das aproximações que pode-se fazer entre os trabalhos de Kurtz e Röhnelt diz respeito ao uso da figura humana e de planos de cor chapada, ausente de gestualidades. A recorrência da figura masculina na obra de Kurtz e de Röhnelt é bastante evidente. Em Kurtz, percebe-se a presença da figura feminina em posturas sensuais, assemelhadas à *divas*. De qualquer forma, há uma sensualidade nas obras de Kurtz, denunciada pelas poses e enquadramentos. Em Röhnelt, mesmo que menos evidenciada, a figura masculina marca mais presença que a feminina. A partir da verificação de que o corpo é um dos temas preferenciais dos dois artistas, procurar-se-á compreender quais as imbricações desta temática para ambos os artistas.

Sabemos que Röhnelt possui uma ligação com a representação da figura humana, e que isto se dá pelo envolvimento afetivo com as pessoas representadas, bem como por um interesse formal, ou seja, pelo grau de qualidade de representação que a figura humana proporciona. Sobre a produção de Kurtz e sua relação com o corpo humano, o próprio artista comenta:

“Trabalho essencialmente com imagens do corpo humano construindo determinados climas. Estes são resultantes de tensões que se estabelecem entre as figuras, entre as cores, entre as formas.” (KURTZ apud KERN, 1995, p. 37)

Estas tensões de que trata Kurtz também podem ser identificadas na produção de Röhnelt, pelas relações que os artistas estabelecem entre os elementos representados. Mas, ao investigar um pouco mais a fundo as obras, percebe-se que estas tensões também se dão em função da escolha dos elementos e da maneira com que o corpo humano aparece nas obras.

Um dos focos de estudo dos artistas aqui analisado é o corpo masculino. Em Röhnelt, vê-se que a anatomia masculina lhe é interessante, já que em várias obras vemos esculturas clássicas desnudas junto a corpos de homens

(figura 40). Este fato pode estar relacionado ao já citado interesse de Röhnelt pelo estudo da figura humana e pelas complexidades que esta proporciona. Mas, se chamarmos a atenção para a figura 41, percebemos que junto aos inúmeros elementos da obra (estátuas, mão, copo, xícara) há um falo. Este também está colocado sobre uma base, que o remeteria a um objeto de mesa, decorativo.



Figura 40 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. Grafite. 50 x 70 cm.



Figura 41 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. Grafite. 50 x 70 cm.

A partir desta transgressão, nos colocamos diante de um novo foco de análise na produção de Röhnelt, que é a sua relação com o universo masculino. Esta abordagem aproxima a obra de Röhnelt e Kurtz, já que em Kurtz o corpo do homem, além de ter destaque, também se relaciona com outros corpos. E estas relações muitas vezes sugerem envolvimento, seja de

modo explícito, ou a deixar uma ambigüidade pairando, sem que o espectador tenha a certeza do que está representado, conforme Alves:

“Kurtz dialogava constantemente entre as significações evidentes na visualidade e as significações veladas. Talvez a questão mais importante no ser íntimo criativo estava relacionada com as possibilidades de convivência entre duas ou mais significações na mesma figura, no mesmo desenho.”
(ALVES, 2009, p.6)

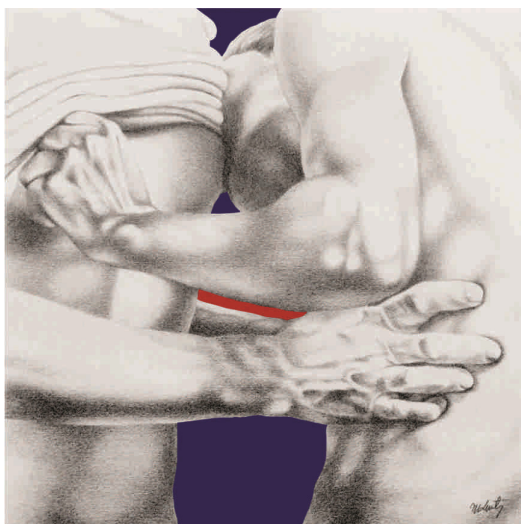


Figura 42 – Milton Kurtz. *Beijo*. 1981. Grafite e tinta acrílica. 66x66cm

Figura 43 – Milton Kurtz. *Homens*. 1981. Grafite e tinta acrílica. 33x30 cm

A ambigüidade em Kurtz sugere envolvimento homoerótico dos corpos (figura 42), e às vezes o artista explicita estas relações, como na figura 43, em que há claramente dois homens se beijando. Nas obras de Röhnelt, não encontramos referências tão diretas ao homoerotismo, podendo encontrar este tipo de referências pela recorrência da representação de figuras masculinas, muitas vezes desnudas, assim como pelo interesse manifestado pelos corpos de atletas. A seqüência de imagens a seguir (figuras 44, 45 e 46), de autoria de Mário Röhnelt, pode ser vista como um estudo anatômico do corpo humano, uma vez que são escolhidos corpos de halterofilistas para serem representados, ou seja, corpos trabalhados com o intuito de desenvolver a musculatura. Todavia, podemos também chamar a atenção para o fato de que, analisando estas três obras à luz do conjunto que abrange toda a produção de Röhnelt, há implícita uma relação desejante com o corpo masculino, seja pela

freqüência com que ele aparece, seja pelo tipo a representar. Em geral, trata-se de corpos com a musculatura definida, de atletas, muitas vezes, os quais se identificariam com um padrão de beleza que enfatiza a masculinidade (figuras 47 e 48).



Figuras 44, 45 e 46 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. 35 x 35 cm.

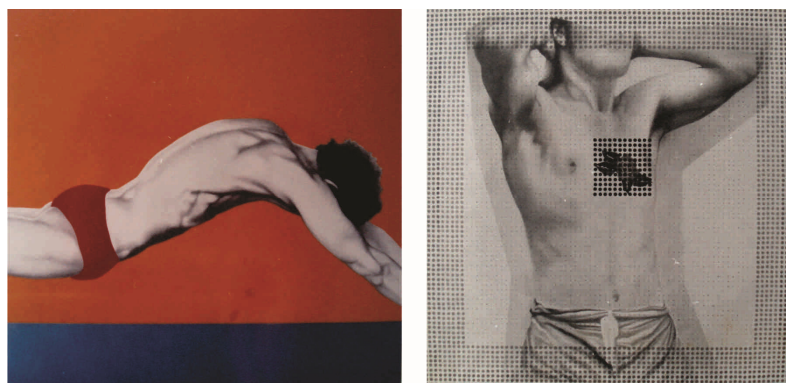


Figura 47 – Mário Röhnelt. *Sem Título*. c. 1980. 66 x 66 cm. Porto Alegre, RS

Figura 48 - *Coração de Ouro*. 1978. 50 x 51 cm. Porto Alegre, RS

Outro fato que corroboraria para uma análise da produção de Röhnelt à luz de suas relações com o universo homoerótico seria a repetição da figura de São Sebastião (figura 52) em algumas obras. Este santo é identificado com a causa gay por sua figura estar ligada à resistência e à persistência. A história do referido santo relaciona-se ao fato de, por assumir-se cristão em um período hostil a esta religiosidade, ele pagou caro, sendo duramente condenado à morte. Sobre isso, Alves também comenta que:

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. (ALVES, 2009, p. 108)

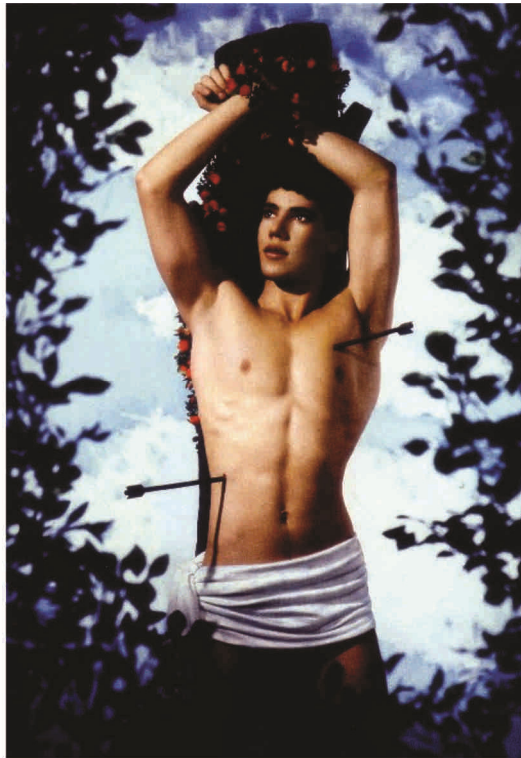


Figura 49 - Sandro Botticelli. *St. Sebastian*. 1474. Têmpera s/ painel. 195 cm × 75 cm.

Figura 50 – Pierre et Gilles. *St. Sebastian*. 1987



Figura 51 – Glauco Rodrigues. *São Sebastião*. 1997. Serigrafia. 35 x 50 cm

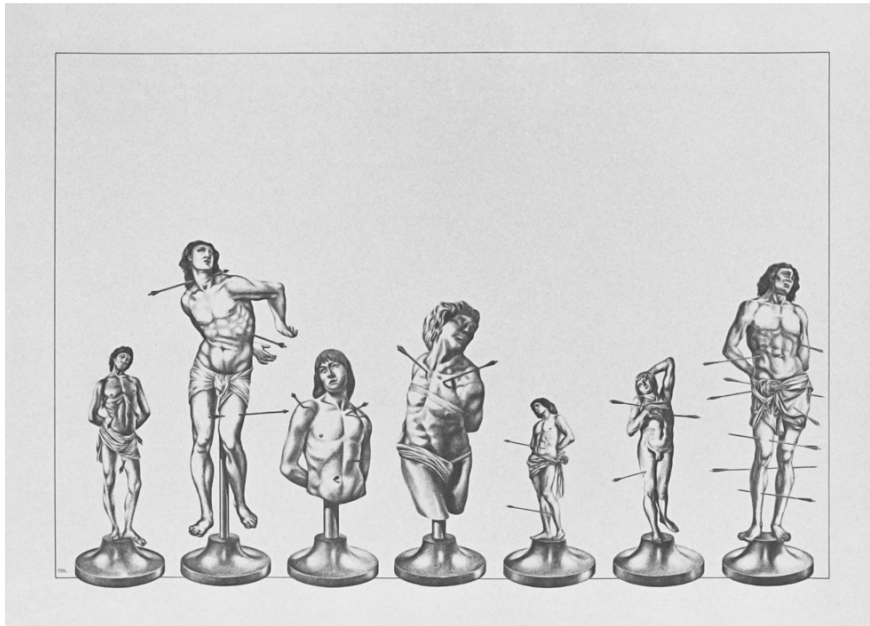


Figura 52 – Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. Grafite. 50x70cm.

Na figura 52, obra *Sem Título* de Mário Röhnelt, estão dispostos lado a lado uma série de desenhos de esculturas com bases que remetem aos seus recorrentes objetos decorativos. Dentre as imagens presentes nesta obra, identificamos a representação de uma escultura de Michelangelo com as características flechas com que São Sebastião é costumeiramente representado. Esta escultura de Michelangelo, colocada bem ao centro da obra, foi realizada para fazer parte do túmulo do Papa Júlio II, mas acabou por ficar de fora do projeto, bem como a outra escultura que lhe faria par (*The Slave* e *Dying Slave*, ambas produzidas entre os anos 1513 e 1516). Os *slaves* (escravos) de Michelangelo (figura 53 e 54) são homens com os corpos retorcidos e seminus. A partir dos nomes das obras, o posicionamento dos corpos poderia estar ligado a algum tipo de sofrimento, mas chama a atenção a maneira sensualizada com que estão representados, além de transparecer certa androginia. Röhnelt, para compor sua obra, opta por trazer à tona uma destas obras, justamente uma em que o corpo masculino não está ligado à virilidade e à força, mas sim mais identificado com um corpo ambíguo. Assim sendo, Röhnelt estaria discutindo questões que dizem respeito ao universo homoerótico, por escolher representações da História da Arte ligadas a uma discussão de gênero ou ligadas ao homoerotismo.



Figura 53 - Michelangelo Buonarroti. *The Slave*. 1513-1515. Louvre Museum, Paris



Figura 54 - Michelangelo Buonarroti. *Dying Slave*. 1513-16. Louvre Museum, Paris

A tendência em tratar de assuntos de foro íntimo e, no caso aqui analisado, de temas ligados ao homoerotismo, está de acordo com o pluralismo assistido nos anos 1980:

(...) o surgimento do pensamento *queer*, fato que tem lugar no final dos anos oitenta, permitiu também a crítica a identidades fixas e relações mais estreitas entre os heterossexuais de ambos os sexos, que diferem do estabelecido, e gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros.²⁴ (ALIAGA, 2004, p. 12)

Com isso, questões ligadas ao universo homoerótico passaram a ser abertamente tratadas, sendo, inclusive, inseridas no sistema e no mercado das artes. Reflexo disto pode ser visto nas obras dos artistas aqui comentados, uma vez que tratam explicita ou implicitamente de questões que remetem ao

²⁴ Tradução da autora para trecho originalmente em espanhol: “(...) la aparición del pensamiento *queer*, hecho que tiene lugar a finales de los años ochenta, ha posibilitado también la crítica a las identidades fijas y un mayor acercamiento entre heterossexuales de ambos sexos, que difieren de lo establecido, y gays, lesbianas, bissexuales, transexuales y transgénero.”

universo homoerótico. Vendo isso, conclui-se que as aproximações entre Röhnelt e Kurtz vão além da formalidade e da apropriação de imagens, abrangendo também a crítica aos gêneros sexuais pré-estabelecidos e ao modelo heterossexual dominante ao longo da História da Arte.

3.2. O corpo masculino e as justaposições possíveis: Alfredo Nicolaiewsky e Mário Röhnelt

Alguns dos comentários que foram tecidos no sub-capítulo anterior podem ser retomados aqui, quando comentarei possíveis relações entre o trabalho de Mário Röhnelt e Alfredo Nicolaiewsky. Nascido em Porto Alegre em 1952, Nicolaiewsky ingressou aos 15 anos no Atelier Livre da Prefeitura, onde permaneceu até 1973. O tempo cursado no Atelier Livre provavelmente tenha facilitado sua inserção no sistema de arte local, já que sua primeira exposição individual aconteceu neste espaço, em 1973.

A produção de Nicolaiewsky que foi selecionada para esta análise apresenta, principalmente, duas questões que se aproximam do trabalho de Röhnelt. Uma diz respeito ao modo como Nicolaiewsky apropria-se de imagens que fariam parte das chamadas “alta” e “baixa” cultura, justapondo-as e criando outros sentidos. Outra se relacionaria com o uso de representações do corpo humano e, especificamente, do corpo masculino.

Conforme análise de Kern, *construir, ordenar/desordenar formas no desenho é para Alfredo motivo de jogo entre ele e o espectador, que tem como fim confrontar questões e suscitar reflexões* (KERN, 1995, p. 35). Na figura 55, o artista justapõe diversas imagens que, a princípio, não possuem relação direta. A fotografia de uma escultura de Nefertiti, uma das rainhas do Egito Antigo, está ligada à história da cultura e da civilização, mas logo ao lado observamos uma imagem de Carmem Miranda, cantora e atriz luso-brasileira que fez muito sucesso entre as décadas de 1930 e 1950. Ambas foram ícones de beleza, além de serem mulheres que entraram para a história e que possuem inegável importância. O contraponto entre elas se dá porque, enquanto uma está ligada à realeza de um povo, outra fazia parte do *showbusiness*, da indústria do entretenimento. Quando as imagens são

colocadas lado a lado, tendemos a pensar não apenas no aparente universo de diferença entre elas, mas sim procurar relações possíveis entre as duas mulheres ou entre as duas imagens.

Ainda sobre a representação de Nefertiti, há na metade superior da obra quatro silhuetas da rainha, recortadas sobre tecido com uma estampa de tema floral, bastante popular e poder-se-ia dizer, de mau gosto, em sua aproximação ao gosto popular brasileiro. Desta forma, mas em uma camada diferente, a sobreposição da alta com a baixa cultura é colocada em xeque novamente.

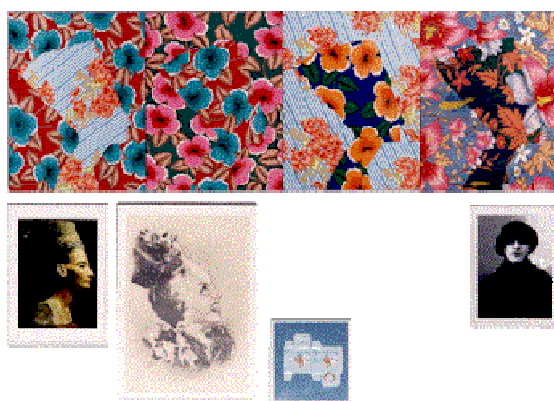


Figura 55 – Alfredo Nicolaiwsky. *O que é que tem na sua cabeça?*. 1995/96. Técnica mista. 143 x 222 cm.



Figura 56 – Mário Röhnelt. *Sem Título*. 1984. 50x70 cm.

Röhnelt também utiliza este mesmo recurso, como na figura 56, onde as relações entre os signos representados produzem um efeito bem irônico. Em um primeiro momento, podemos chamar a atenção mais uma vez para a colocação das esculturas clássicas em bases que lembram objetos de mesa,

como pesos para papel ou qualquer bibelô decorativo. Apenas com este gesto Röhnehl desmitifica o objeto artístico em uma série de graus. A seguir, percebe-se que estão colocados, lado a lado, com um maço de cigarros e um copo d'água, itens de uso cotidiano e corriqueiro, que nada possuem de *aurático* ou único. O que diferencia esta de outras obras de Röhnehl é um elemento em específico, junto a esses já citados: uma lata de metal. A lata, semelhante àquelas compradas no supermercado, está colocada em uma base, assim como as que sustentam as esculturas clássicas. Por identificação, Röhnehl iguala as obras de arte a uma mera lata, iguais a tantas outras e descartáveis como qualquer uma.



Figura 57 - Andy Warhol. Campbell's Soup Can (Tomato). 1962. Graphite and casein on canvas. 50.8 x 40.6 cm.

O uso de uma lata em uma base remete a um ícone da História da Arte, ligado à arte pop, ou seja, a Andy Warhol e às suas *Sopas Campbell*. Warhol apropriou-se da imagem de um produto vendido em supermercados, e o seu gesto de realocar a imagem e dar-lhe outro tratamento serviu para que fosse incorporada ao mercado de arte dos anos 1960. Outra relação que se pode fazer sobre a obra de Röhnehl ligada à representação de uma lata como se fosse uma pequena escultura seria a de uma crítica irônica. Na medida em que algo “enlatado”, que seria da ordem da reprodutibilidade e não de exclusividade, é colocada por ele no mesmo patamar que outros objetos, originalmente pertencentes à alta cultura. Este gesto teria o viés duplo de, primeiramente, igualar as obras de arte a objetos comuns. Por outra via, também valoriza estes objetos ordinários, em um gesto que estaria afinado com o que foi proposto pelos artistas da arte pop.

Assim, o uso de imagens de origens diferentes e que possuem sentidos de representação bastante divergentes, quando justapostas, tecem sentidos e interpretações que escapam do óbvio e que desafiam o espectador a criar estas novas relações, provocando rupturas com os significados pré-estabelecidos. Talvez pudéssemos dizer que Röhnelt trabalhe com estas contraposições em suas “pinturas negras”. De uma maneira mais ampla e que abranja a totalidade deste conjunto Röhnelt, através do mesmo tratamento do material pictórico, aproxima imagens de vitrines cheias de objetos de decoração (*kitsch*) a palácios reais da nobreza ocidental. Ou seja, aconteceria uma aproximação entre estes trabalhos tendo em vista o modo com que a obra é trabalhada.

Além das semelhanças expostas até agora entre Mário Röhnelt e Alfredo Nicolaiewsky, outra relação que pode ser estabelecida entre os dois artistas é a recorrência do corpo masculino. A aproximação de Röhnelt a este tema já foi tratado, quando discutidas as suas aproximações com o trabalho de Milton Kurtz. Já Nicolaiewsky joga com a sensualidade dos corpos masculinos, à medida que a exploração dos corpos seminus ou em situação de parecerem estar é freqüente em alguns de seus trabalhos. Neste aspecto, ele lida com a mesma narrativa reticente de Röhnelt já mencionada anteriormente, uma vez que abre para a possibilidade de pensarmos sobre um possível jogo de sedução erótica que está acontecendo nas entrelinhas da imagem (figura 58):

“Esses ‘bonecos’, conforme ele [Nicolaiewsky] 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.” (ALVES, 2009, p. 124)

Röhnelt e Nicolaiewsky, então, estão tratando do tema da representação da sensualidade masculina, assunto o qual Alexandre Santos preocupou-se em desenvolver em sua tese de doutorado.²⁵ A recorrência com que a representação feminina marca presença ao longo da história da arte tem

²⁵ SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2006.

origem, primeiramente, no domínio masculino no campo das artes durante muitos séculos. Datam do início do século passado as primeiras movimentações das mulheres em relação à hegemonia masculina. Além disso, soma-se ao fato de que o desejo sexual está implícito nestas representações, sendo a História da Arte Ocidental formada principalmente por um olhar heterossexual, as representações de nus masculinos estariam ligadas ao contraventor desejo homossexual. Santos trata desta questão em relação particular com a fotografia, mas é possível alargarmos aos outros campos das artes:

“(…) a corporeidade masculina, enquanto incitação ao desejo, é vista como zona interdita, território inalcançável, que deve ser refutado nas regras latentes da boa fotografia. Daí vem a pouca recorrência dessa iconografia, comparada à representação do corpo feminino em circunstância semelhante.” (SANTOS, 2006, p. 147)

Sendo assim, os dois artistas aqui tratados estariam rompendo com esta tendência que refuta as representações de corpos masculinos sensualizados e convergindo com as discussões sobre a inserção da diversidade de gêneros na História da Arte, característica de movimentos surgidos a partir da década de 1960 e que ganharam força justamente na década de 1980, devido à abertura temática característica do período. Importante ressaltar que as obras de Milton Kurtz e Alfredo Nicolaiewsky não são o centro de minha pesquisa, mas servem a ela como contraponto a questões que estão presentes nos trabalhos de Mário Röhnelt.



Figura 58 - Alfredo Nicolaiewsky. *Sem Título*. 1983. Lápis de cor e aquarela s/papel. 70x98cm. Col. do Artista, Porto Alegre, RS

Neste sentido, cabe ressaltar que, entre Milton Kurtz e Mário Röhnelt, há muitas aproximações possíveis, como a apropriação de imagens oriundas de diversos meios, além de um tratamento bastante refinado do desenho, aproximado da representação fotográfica. Além disso, a figura humana tem destaque como foco de interesse de ambos os artistas, sendo que estas estabelecem tensões e alargamentos de significados, através das relações criadas entre elas. Mas, embora Kurtz trate explicitamente de questões que dizem respeito ao universo homoerótico, em Röhnelt essas mesmas questões são tratadas de forma mais implícita, embora também presentes.

Já em relação a Alfredo Nicolaiewsky e Mário Röhnelt, seus trabalhos mantêm diálogos próximos, principalmente quando observamos alguns aspectos que dizem respeito ao modo com que os artistas se utilizam de imagens apropriadas, justapondo-as com o fim de estabelecer novas significações. O uso da figura humana é outra aproximação possível, sendo a representação do corpo masculino preferencial. Esse uso traz à baila questões que se referem ao lugar do corpo masculino na História da Arte, e na sua representação artístico como “corpo sensual”.

Sobre a obra de Mário Röhnelt, por fim, pode-se dizer que a partir destes diálogos foi possível estabelecer discussões bastante pertinentes à contemporaneidade, como a apropriação como estratégia para lidar com o grande número de imagens decorrentes dos meios de comunicação e do desenvolvimento tecnológico. Isto junto a uma discussão de gêneros e um olhar aproximado para o indivíduo e sua intimidade.

CONCLUSÃO

Conforme comentado anteriormente, esta pesquisa não pretendeu estudar toda a trajetória artística de Mário Röhnelt, mas fazer um recorte de modo a tratar de questões específicas que perpassem a sua produção. Um dos principais objetivos visava compreender a presença da fotografia nas obras, além de propor a discussão sobre elementos auto-referenciais que poderiam estar presentes. Para tratar destas questões, precisou-se enveredar pelo conceito de apropriação, tentando entender, a partir daí, de que maneira esta prática aparece na história da arte para, posteriormente, nos aproximarmos da obra de Röhnelt. Junto a isso, foi necessário estudarmos o período dos anos 1980 e 1990, procurando compreender como as tendências do período se relacionariam com a produção do artista aqui estudado. Por fim, buscou-se estabelecer possíveis diálogos entre o trabalho de Mário Röhnelt e alguns de seus parceiros de geração. Os dois artistas que escolhi para este diálogo foram Milton Kurtz e Alfredo Nicolaiewsky. Esta estratégia foi empreendida para buscar a reflexão mais ampla sobre a própria obra de Mário Röhnelt.

Um dos principais pontos que busquei entender na produção de Röhnelt foi o seu envolvimento com a fotografia e o modo como isto se dá. A partir de meados de 1970 o artista passa a trabalhar com a apropriação de fotografias, utilizando-se destas como base para seus trabalhos. Esta constatação pôde ser afirmada já no início da pesquisa, e buscou-se a partir daí tentar se aproximar mais das motivações que levaram Röhnelt a adotar este recurso como fundamental para suas criações.

Uma das primeiras constatações que se pôde observar foi que o contexto da produção artística contemporânea favoreceu ao uso da fotografia, pois já na década de 1960 os artistas se serviam dos meios de comunicação, lidando com a fotografia e outras imagens pré-existentes com total propriedade. Os anos 1980, por sua vez, assistiram à disseminação massiva destas estratégias, incorporando o cotidiano dos homens comuns à produção artística de modo recorrente. Com o grande número de imagens disponíveis, assim

como de recursos para trabalhar com elas, ampliavam-se as opções de aliá-las à produção artística.

Este uso de imagens de segunda geração teve outro fator, bastante relevante, que seria a sensação, por parte dos artistas da geração 80, de que todas as possibilidades de criação estariam esgotadas. Com o desenrolar da história da arte e a partir da idéia de que os gêneros artísticos já teriam sido deveras investigados, os artistas passaram a apropriar-se de imagens do campo da publicidade ou da própria História da Arte, retrabalhando-as e assimilando-as a partir de novas significações.

Röhnelt é um destes artistas. As suas apropriações abrangem desde materiais gráficos disponibilizados pelos meios de comunicação, até fotografias retiradas de álbuns pessoais ou captadas por ele mesmo. Por outro lado, o fato de que o artista viva em um período que facilite estas apropriações colabora para que ele as perceba como imagens formalmente resolvidas, conforme ele mesmo declara. Isto quer dizer que, pelo tipo de desenho e pintura que realiza, a fotografia resolveria questões gráficas, como a transposição da terceira dimensão para o plano bidimensional. E esta resolução, que já vem colocada pela fotografia, facilitaria o processo de escolher áreas, elementos ou figuras que viriam a fazer parte da composição da obra.

Ao analisar o recorte da produção de Röhnelt que aqui optei para estudo neste trabalho de pesquisa, pode-se perceber que alguns elementos em suas obras são auto-referenciais, ou seja, que remetem ao universo pessoal do artista, à esfera da intimidade. O principal motivo que torna esta afirmação possível diz respeito à retirada de material fotográfico de seus álbuns pessoais, uma vez que figuram em suas obras pessoas e objetos que pertencem ao núcleo íntimo do artista. Junto a isso, através da afirmação do próprio artista, haveria uma sensação de impotência frente à ditadura militar no que concerne ao poder de transformação social da arte. Esta constatação teria levado Röhnelt a voltar-se para seu universo particular como muitos outros artistas atuantes nos anos 80. Esta estratégia marca o período e visava tratar de uma particularidade comum a todos os homens, levando a esfera do privado a

público. A história de um homem, deste modo poderia ser vista como a história de todos os homens.

Além disso, ao se debruçar sobre suas obras, percebe-se um interesse pela temática do universo masculino, denunciado pela freqüente reflexão sobre a figura masculina e pelo interesse do artista em estudar este corpo, o qual muitas vezes se manifesta com a representação da figura do atleta. Este tipo de questão foi levantada graças a um paralelo traçado entre a produção de Röhneit e a de Milton Kurtz, no qual foi possível perceber elementos que remeteriam a uma implícita relação desejante no que concerne à recorrência do corpo masculino e, principalmente em relação à narrativa reticente que a poética destes artistas propõe.

Outros aspectos foram levantados a partir do estabelecimento de diálogos entre as obras, desta vez traçando paralelos entre as produções de Röhneit e Alfredo Nicolaiewsky. A partir desta proposta, foi possível desenvolver a questão da justaposição de apropriações numa espécie de colagem entre imagens originalmente oriundas de fontes diferentes ou que possuem significados diferentes, mas que estabelecem pontes entre si, uma vez colocadas lado a lado. Outro aspecto que também pôde ser desenvolvido nesta comparação foi a temática da sensualização do corpo masculino, em contraposição às massivas representações do corpo feminino na História da Arte. Os nus femininos presentes ao longo de toda a História da Arte parecem ser naturalmente incorporados à cultura Ocidental, enquanto que, nos que se refere ao corpo masculino, esta constatação não é verificada. Neste aspecto, o trabalho de Alfredo Nicolaiewsky dialoga com o de Mário Röhneit e reforça os elementos que os dois artistas apresentam em relação ao corpo masculino representado. Do mesmo modo que em Milton Kurtz, trazendo à tona uma marca geracional importante para pensarmos sobre as autorreferências biográficas na arte recente.

Por outro lado, em relação às escolhas formais feitas por Röhneit, vê-se que, em geral, sua produção mantém um desenho/pintura controlado e bem acabado, com um tratamento que se assemelha à imagem fotográfica. A

gestualidade do traço, característica presente durante a tendência de retorno à pintura dos anos 1980, pode ser observada em algumas obras de Röhnelt, talvez por influência do período, mas apenas marcando presença em áreas bem delimitadas, quase como se o artista fizesse uma citação ao próprio momento em que vivia, já que no conjunto que abrange a totalidade de suas obras percebe-se que o traço preciso aproximado da “mimesis” fotográfica se configura como elemento central da sua poética.

À guisa de conclusão, cabe ressaltar ainda que algumas questões não puderam ser abarcadas em função do extenso material proporcionado por Mário Röhnelt nas entrevistas que com ele realizei e na abertura de seu acervo, em contraposição ao tempo para desenvolver esta pesquisa. Não consegui, por exemplo, deslindar itens que se referem aos trabalhos curatoriais de Röhnelt, bem como suas atividades como designer gráfico. Além disso, como a produção artística de Röhnelt é bastante extensa, vejo a necessidade de um estudo posterior que se debruce sob todo o conjunto de obras do artista, buscando conhecê-la mais detalhadamente. Vemos nas contribuições de Maria Lúcia Kern, Niúra Legramante e Marcelo Alves tentativas importantes de suprir a carência de estudos sobre a obra de Mário Röhnelt e Milton Kurtz. Esta pesquisa é apenas mais destes esforços, não tendo encerrado de maneira alguma as questões que transpassam sua produção artística. Ao contrário, busquei fazer um levantamento de propostas de análise que proporcionassem abertura para novos estudos e empreitadas futuras.

Ao longo da pesquisa, percebi que, em geral, os anos 80 foram anos de efervescência na produção artística, através de um olhar que vislumbrou elementos oriundos de diversos momentos da História da Arte por meio de citações, apropriações, justaposições e mais um sem fim de estratégias. A utilização desta diversidade de meios serviu para abrir o escopo no que se refere, tanto ao meio artístico quanto à temática a ser trabalhada, sendo possível observarmos que a tendência em tratar assuntos que perpassem o foro íntimo dos artistas foi ganhando força ao longo do período. A produção de Röhnelt é a de mais um entre os artistas afinados com o contexto ao seu redor

e com uma produção mais livre no que se refere à expressão de elementos autobiográficos.

Ao finalizar esta etapa da minha pesquisa, ficou a certeza de que a obra de Mário Röhnelt está à espera de estudos mais específicos e apresenta, ainda, muitas possibilidades de abordagens posteriores. Espero ter a oportunidade de me debruçar sobre outras possibilidades de leituras de sua obra em projetos futuros.

ANEXOS

Cronologia:

Mário Röhnelt

Pelotas, RS – 1950

1956: Residência estabelecida em Porto Alegre, RS.

1970-72: Graduação incompleta em Arquitetura e Urbanismo, UFRGS, Porto Alegre, RS.

1977: Formação Grupo KVHR.

1979: Participação no Espaço N.O.

Exposições individuais:

1983: **Mário Röhnelt** – Galeria Tina Presser, Porto Alegre, RS, maio.

1984: **Mário Röhnelt** – Galeria Macunaíma, FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ, julho/agosto.

1985: **Mário Röhnelt** – Galeria de Arte da FUNDAPEL, Pelotas, RS, maio.

1986: **Mário Röhnelt** – Sobrado Galeria de Arte, Alegrete, RS, março.
Röhnelt: desenhos e pinturas – Arte Maior Galeria, Rio de Janeiro, RJ, setembro.

1987: **Mário Röhnelt: desenhos e pinturas** – Larré da Silva Galeria de Arte, Pelotas, RS, março. **Mário Röhnelt** – Kraft Escritório de Arte, Porto Alegre, RS, setembro.

1988: **Mário Röhnelt** – 10 desenhos – Galeria de Arte da Casa da Cultura, Bagé, RS, julho. **Röhnelt: desenhos e pinturas** – Gestual Galeria de Arte, São Leopoldo, RS, setembro.

1989: **Mário Röhnelt** – 12 desenhos – Espaço Oficina, Rio Grande, RS, abril.
Mário Röhnelt – 5 desenhos e 15 pinturas – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, agosto. **Mário Röhnelt** – 23 desenhos – Sala Theodoro de Bona, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR, setembro/outubro.

1990: **Mário Röhnelt** – 6 desenhos e 7 pinturas – Galeria de Arte Vincent Van Gogh, Pelotas, RS, outubro. **Mário Röhnelt** – Sala Especial – 6 trabalhos do acervo – Delphus Galeria de Arte, Porto Alegre, RS, outubro.

1992: **Mário Röhnelt** – 10 pinturas – Espaço Cultural Yázigi/Sonilton Alves, Porto Alegre, RS, novembro.

1993: **Mário Röhnelt** – 11 trabalhos – Galeria 1 do Atelier Livre Municipal Professora Eluiza de Bem Vidal, Cachoeira do Sul, RS, outubro.

1995: **Mário Röhnelt: pinturas e gravuras** – 9 trabalhos – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS, abril. **Mário Röhnelt: pinturas e gravuras** – 9 trabalhos – Espaço Oficina, Rio Grande, RS, junho. **Mário Röhnelt: pinturas e gravuras** – 9 trabalhos – Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria, RS, agosto.

1998: **Mário Röhnelt** – plotagens sobre lona vinílica, 5 trabalhos – Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP, março.

1999: **Mário Röhnelt** – 6 pinturas e 2 desenhos – Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, RS, maio.

2002: **Mário Röhnelt: parede para uma pinacoteca e outros trabalhos** – Pinacoteca da FEEVALE, FEEVALE, Novo Hamburgo, RS, junho. **Mário Röhnelt: fotografias** – Galeria Gestual, Porto Alegre, RS, agosto.

2005: **Mário Röhnelt** – instalação (exposição Mário Röhnelt & Alfredo Nicolaiewsky, dois artistas em sintonia diacrônica – curadoria Blanca Brites) – Fundação ECARTA, Porto Alegre, RS, 22 de setembro a 20 de novembro.

2006: **Projetos/maquetes** – oito fotogravuras, curadoria de Blanca Brites e Leandro Selister – Galeria Arte Acessível, StudioClio, Porto Alegre, RS, abril.

2010: **Quartos** – instalação, parte do Projeto 3 X 4 Vis(i)ta Mário Röhnelt (Grupo 3X4: Nelson Wilbert, Carlos Krauz, Helana D’Avila e Laura Froes – casa do artista, bairro Medianeira, Porto Alegre, RS. “Entre” – uma fotografia para o Projeto Quadro Branco com curadoria de Hugo Rodrigues / Museu do Trabalho – Cafeteria do StudioClio, Porto Alegre, RS, setembro.

Exposições coletivas:

1978: **KVHR Mostra Desenhos** – Galeria Eucatexpo, Porto Alegre, RS, maio. KVHR – Vestíbulo Nobre da Prefeitura Municipal de Pelotas, RS, dezembro.

1979: **Coletiva de Natal** – Galeria de Arte do Centro Comercial de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, dezembro.

1980: **KVHR Desenhos** – Galeria de Arte do Centro Comercial de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, maio. **Coletiva do Espaço NO** – Galeria de Arte do Clube Juvenil, Caxias do Sul, RS, junho. **Coletiva de Desenhos e Esculturas** – Galeria Leonarte, Bento Gonçalves, RS, julho. **Labirinto** – 8 ambientes por 8 artistas – Espaço NO, Porto Alegre, RS, julho. **Arte Xerox de Porto Alegre** –

Espaço NO, Porto Alegre, RS, agosto. **Coletiva do Espaço NO** – Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS, setembro. **Premiados do IV Salão de Arte de Pelotas** – MARGS, Porto Alegre, RS, dezembro. **Premiados do IV Salão de Arte de Pelotas** – Galeria Leonarte, Bento Gonçalves, RS, dezembro.

1981: **Mário Röhnelt & Milton Kurtz** – desenhos – Spazio Pirandello, São Paulo, SP, abril. **Artistas Gaúchos no Paraná** – Sala Miguel Bakun, Teatro Guaíra, Curitiba, PR, julho. **Desenhos** – Espaço NO, Porto Alegre, RS, outubro. **Foto-Idéia** – Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, novembro. **Artistas Gaúchos Contemporâneos** – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, novembro. **Pôster de Natal** – Galeria Quadro, SENAC, Porto Alegre, RS, dezembro.

1982: **Seleção Verde e Amarelo** – 11 desenhistas, mostra organizada por Décio Presser e Milton Couto – MARGS, Porto Alegre, RS, dezembro. **Seleção Especial** – Coleção Renato Rosa – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, junho. **Coletiva de Novos** – Galeria Açorianos, EPATUR, Porto Alegre, RS, julho. **Brasil Desenho** – desenhos – Sala de Exposições da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, setembro. **Os Novos** – organizada por Renato Rosa – Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre, RS, setembro. **Arte Gaúcha Hoje** – Galeria Oswaldo Goeldi, FUNARTE, Brasília, DF, outubro. **O Panorama das Artes no Sul** – Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre, RS, dezembro.

1983: **A Cor e o Verão** – 12 artistas sobre papel, organizada pela Galeria Tina Presser – Sociedade Amigos de Tramandaí, Tramandaí, RS, janeiro. **Arte Gaúcha Hoje** – Pavilhão da Bienal, Ibirapuera, São Paulo, SP, março. **Arte Gaúcha Hoje** – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, março. **Do Passado ao Presente** – Cambona Centro de Arte, Porto Alegre, RS, março. **35º Ano da Independência de Israel** – mostra organizada por Leonor Sonnenreich – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, abril. **Coletiva** – Hotel Lage de Pedra, Gramado, RS, junho. **Alfredo Nicolaiewsky, Mário Röhnelt, Milton Kurtz** – Galeria Suzanna Sassoun, São Paulo, SP, junho. **Desenhos** – 12 desenhistas – Delegacia de Educação, Camaquã, RS, julho. **Aspectos da Arte Gaúcha Hoje** – mostra “Arte Gaúcha Hoje” – itinerante pelo Rio Grande do Sul. **Arte Livro Gaúcho** – 1950/1983 – curadoria de Vera Chaves Barcellos, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, outubro. **Coletiva de Desenhistas** – Galeria Toque Final, Porto Alegre, RS, novembro. **Mostra do Acervo da Sala de Exposições da Universidade Federal de Santa Maria** – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, dezembro.

1984: **Arte Contemporânea em Porto Alegre** – 10 artistas portoalegrenses – Galeria de Arte Unibanco, Pelotas, RS, abril. **Arte Xerox Brasil** – Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP, maio. **Muestra Internacional De Libros De Artistas** – Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, maio/junho. **Mário Röhnelt, Carlos Wladimirsky & Umbelina Barreto** – Armazém de Arte, Porto Alegre, RS, agosto. **Desenhos e Pinturas** – 11 artistas gaúchos – Paço das Artes, São Paulo, SP, agosto/setembro. **Arte na Rua 2** - São Paulo, SP, setembro. **Desenhos e Pinturas** – 11 artistas gaúchos – Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro, RJ, setembro/outubro. **Coletiva** – Espaço Cultural Cotiza, Porto Alegre, RS, outubro. **Brasil Desenho** – Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG, novembro. **Exposição de Livros de Artistas Brasileiros** – Biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, novembro.

1985: **Brasil Desenho** – Galeria Sergio Milliet, FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ, janeiro/fevereiro. **10 anos de Desenho** – 10 desenhistas – Galeria de Arte do Badesul, Porto Alegre, RS, abril. **Desenhos** – 6 desenhistas do Rio Grande do Sul – Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, abril. **Brazilian Contemporary Art** – 30 artistas gaúchos, curadoria de Alfred Daniel Fredrick – Biggin Gallery, Auburn University, Alabama, USA, abril. **Coletiva de Aniversário** – Sala de Arte da Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, junho. **Brasil Desenho** – Galeria de Arte da Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, junho. **Viva Pelotas** – Masson Galeria de Arte, Pelotas, RS, julho. **Brasil Desenho** – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, julho. **Brasil Desenho** – Vestíbulo Nobre da Prefeitura Municipal de Pelotas, Pelotas, RS, julho/agosto. **Velha Mania – O Desenho Brasileiro** – 112 desenhistas – Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, agosto. **Brasil Desenho** – O Desenho Contemporâneo – Projeto Especial Museu Universitário – Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, agosto. **O Desenho dos Gaúchos** – 10 desenhistas – Gestual Galeria de Arte, São Leopoldo, RS, setembro. **Brasil Desenho** – Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP, outubro. **Nazari, Röhnelt, Kurtz, Wladimirsky** – Salas Negras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, outubro. **Brasil Desenho** – Galeria de Arte Unicamp, Cidade Universitária, UNICAMP, Campinas, SP, novembro. **Pinturas e Desenhos** – Galeria de Arte da Universidade de Caxias do Sul, RS, novembro. **Coletiva de Aniversário** – Contemporânea Galeria de Arte e Decoração, Novo Hamburgo, RS, novembro. **Artistas Gaúchos Contemporâneos** – pinturas, desenhos e objetos de 20 artistas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, novembro.

1986: **Mário Röhnelt & Milton Kurtz: Retrospectiva, desenhos das décadas de 70 e 80** – Galeria de Arte da Universidade de Caxias do Sul, Biblioteca Central, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, abril. **Mário**

Röhnelt & Milton Kurtz: Desenhos Recentes – Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura, Caxias do Sul, RS, abril. **Viva Pelotas** – diversos artistas – Masson Galeria de Arte, Pelotas, RS, julho. **Nicolaiewsky, Kurtz, Röhnelt, Wladimirsky** – Traço Galeria de Arte, São Paulo, SP, setembro. **O Automóvel faz cem anos** – Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, outubro. **Mário Röhnelt & Milton Kurtz** – desenhos e pinturas – Contemporânea Galeria de Arte e Decoração, Novo Hamburgo, RS, novembro. **Coletiva 86** – Traço Galeria de Arte, São Paulo, SP, dezembro. Coletiva de Natal – Galeria de Arte Sibisa, Pelotas, RS, dezembro. **Ocidente Capítulo 6** – Bar Ocidente, Porto Alegre, RS, dezembro.

1987: **Villa-Lobos, 100 ANOS** – desenhos e gravuras – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, janeiro. **1ª Mostra Sulina de Artes** – desenhos e pinturas – Sala de Eventos da Livraria Sulina, Porto Alegre, RS, janeiro. **Doações 83/87** – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, fevereiro. **II Semana de Arte Brasileira** – 20 artistas do Rio Grande do Sul – Galeria de Arte do Centro de Estudos Brasileiros, Embaixada do Brasil, Assunção, Paraguai, setembro. **Coletiva Benemerente** – Palácio da Justiça, Porto Alegre, RS, setembro. **Röhnelt & Kurtz** – desenho e pintura – Galeria de Arte do Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, RJ, setembro. **Homenagem ao Dia do Funcionário Público** – Coletiva do acervo do MARGS – Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, novembro. **Missões** – 21 artistas – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, dezembro. **Retrospectiva 87** – 20 artistas – Espaço Cultural Sulina, Porto Alegre, RS, dezembro.

1988: **O Rever Das Missões** – instalação de out-doors de artistas plásticos gaúchos do projeto “Missões 300 Anos” – Shopping Center, Rio de Janeiro, RJ, abril. **O Rever Das Missões** – idem – Shopping Center Iguatemi, Porto Alegre, RS, junho. **O Rever Das Missões** – idem – Praça Cipriano Barcelos e Strutura Centro de Arte, Pelotas, RS, junho. **Missões** – 16 artistas gaúchos, organização Arte & Fato – Strutura Centro de Arte, Pelotas, RS, julho. **10 Artistas Riograndenses** – pequenos formatos sobre papel – Museu de Arte Contemporaneo, Montevideo, Uruguay, setembro. **Projeto Cultural Yázigí** – palestra, workshop e exposição do artista com adolescentes alunos do Yázigí – Galeria Vincent Van Gogh, Pelotas, RS, outubro. **Scalp Anno X:** Kurtz, Röhnelt, Wladimirsky, Gariba, Frantz e Lanes – murais – Scalp Cabeleireiros, Porto Alegre, RS, novembro. **Pintando 89** – 12 artistas – Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, dezembro.

1989: **Artistas Brasileiros Contemporâneos** – 8 artistas, organização Van Gogh Galeria de Arte – Galeria de Arte do Restaurante da Festa da Uva, Caxias do Sul, RS, março. **Ver 89 Prever** – 22 artistas – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, março. **BD Galeria** – mostra de inauguração com desenhos de 7

artistas – Bublitz-Decaedro Galeria de Arte, Porto Alegre, RS, março. **Projeção 89** – estande da Arte & Fato e do Espaço Oficina na mostra da Associação das Galerias de Arte do Rio Grande Do Sul – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, março. **O Desenho do Rio Grande do Sul, Década de 70** – 26 artistas – promoção da Sala de Exposições Prof. Hélios Homero Bernardi, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, março. **Cada Cabeça uma Sentença** – 62 artistas – promoção conjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora, Fundação João Pinheiro, Universidade Federal de Ouro Preto e SPHAN/Pró-Memória e curadoria de Arlindo Daibert e José Alberto Pinho Neves – Casa da Baronesa, Ouro Preto, MG, abril. **Cada Cabeça uma Sentença** – Museu Mariano, Juiz de Fora, MG, junho **Oca-Maloca** – construção de Maria Tomaselli com instalação de trabalhos de 40 artistas – Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, junho. **O Desenho no Rio Grande do Sul na Década de 70** – 10 artistas – Vestíbulo da Prefeitura Municipal de Pelotas, Pelotas, RS, julho. **Cada Cabeça uma Sentença** – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, julho. **Arte Sul, Arte & Fato** – 31 artistas da galeria – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, julho. **Arte Sul 89** – panorama da produção plástica rio-grandense atual com 59 artistas evento paralelo ao I Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, julho. **Cada Cabeça uma Sentença** – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, setembro. **Produção Recente** – diversos artistas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, setembro. **I Mostra do Acervo Patrimonial da FUNDAPEL** – doações e obras premiadas, 12 artistas – Vestíbulo da Prefeitura Municipal de Pelotas, RS, outubro. **Cada Cabeça uma Sentença** – Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, outubro. **Spetaculoscalpspetaculo** – pinturas, desenhos e performance, 5 artistas – Scalp, São Paulo, SP, outubro. **Oca-Maloca** – evento paralelo ao Panorama da Arte Atual Brasileira/89 Pintura – Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo, SP, outubro. **Espaço No Arte & Fato** – mostra comemorativa dos dez anos de criação do Espaço NO, 20 artistas – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, novembro. **Síntese da Arte Atual no RS** – 16 artistas – Centro de Cultura Missioneira, Santo Ângelo, RS, outubro/novembro. **Cada Cabeça uma Sentença** – Galeria do Teatro Municipal Brás Cubas, Centro de Cultura, Santos, SP, dezembro.

1990: **Murais Scalp**: Farinha, Gariba, Kurtz & Röhnelt – Scalp, Porto Alegre, RS, abril. **Mútua Mutação** – artistas do acervo da Van Gogh Arte – Galeria Papel Principal – Caxias do Sul, RS, maio. **Tendência 90** – 55 artistas do acervo da Agência de Arte – Agência de Arte, Porto Alegre, RS, junho. **A Estética da Água Como Fenômeno Sensível** – Norogrande, Gorini, Kurtz, Röhnelt, Schmitt-Prym, e Dotto (mais alunos da UFSM) – Sala Claudio Carricone, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria,

Santa Maria, RS, junho. **100 ANOS – Mostra Comemorativa a Vincent Van Gogh** – 11 artistas – Galeria de Arte Vincent Van Gogh, Pelotas, RS, julho. **CEM ANOS SEM: lembrando Van Gogh** – 25 artistas – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, julho. **Gustavo Alamon, Nicolaiewsky, Wladimirsky, Röhnelt & Kurtz** – Instituto Jose Artigas, Porto Alegre, RS, agosto. **Arte em Contraste** – 24 artistas do acervo de Antinéia e Ari Bueno Ribeiro – Agência da Caixa Econômica Federal do Shopping Riomar, Aracaju, SE, setembro. **RS sobre papel** – 24 artistas, mostra itinerante por diversas cidades do Rio Grande do Sul organizada pelo Instituto Estadual de Artes Visuais – julho 90/março 91. **Semana da Natureza 1990** – 46 artistas, mostra organizada por Roberto Schmitt-Prym – Panambi, RS, setembro. **Acervo de um Artista** – 23 artistas, organização de Hudinilson Jr. – Jacareí, SP, outubro.

1991: **Mocidade Independente**, Ala dos que fazem figura – diversos artistas do acervo da galeria Arte & Fato, Porto Alegre, RS, fevereiro/março. **Arte Gaúcha Contemporânea** – 14 artistas, organização de Roberto Schmitt-Prym – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, março. **Último Decênio: Dores e Cores** – 37 artistas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, março. **Chico Lisboa Agora** – 28 artistas e 8 sócios fundadores – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, julho. **Arte Gaúcha Contemporânea** – 48 artistas – Galeria de Arte da Casa de Cultura Mario Quintana, Espaço Vasco Prado e Museu de Arte Contemporânea, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RS, outubro. **Museografia de Baixo Custo** – organização do arquiteto Mário Ebeling – galerias 3, 4 e 5 do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, outubro. **Artistas Contemporâneos** – doações 1986/91, 21 artistas – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS, novembro.

1992: **Arte Latino-Americana** – diversos artistas e pintura coletiva orientada por Luis Felipe Noé durante o II Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas em Porto Alegre, curadoria de José Luiz do Amaral Neto – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, fevereiro. **MAC-RS** – diversos artistas, doações – mostra de inauguração do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (diretor-fundador Gaudêncio Fidelis), Porto Alegre, RS, março. **Coletiva** – diversos artistas da coleção Renato Rosa, curadoria de Renato Rosa – Assembléia Legislativa do Estado, Porto Alegre, RS, março. **Desenho Sul Contemporâneo** – 29 artistas, curadoria de Gaudêncio Fidelis, Milton Couto e Nilza Haertel – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, maio. **A Figura em Questão** – 12 artistas, obras do acervo do MAC-RS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, junho. **A Figura** – 5 artistas, obras do acervo do MAC-RS – Espaço Institucional, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, julho. **A Figura E A Obra** – 9 artistas, obras do acervo do MAC-RS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de

Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, julho/agosto. **Arte Contemporâneo-Brasil** (M. Röhnelt, M. Kurtz, R. Schmitt-Prym, V. Dotto) – Universidad Nacional Autonoma de México, Cidade do México, México, outubro. **Interferência Diphere**: Nicolaiewsky, Röhnelt, Kurtz – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, dezembro. Museu de Tudo – acervo – Galeria Marisa Soibelman, Porto Alegre, RS, dezembro. **Nuno Ramos e acervo do MAC-RS** – Edel Trade Center, Porto Alegre, RS, dezembro.

1993: **Coletiva** – obras em preto e branco, 6 artistas – Gestual Galeria de Arte, São Leopoldo, RS, janeiro. **Arte Sobre Papel: Contemporâneos** – diversos artistas, curadoria de Ruth Bernardes e Marcos Roberto – Pinacoteca II, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, fevereiro. **O Espírito Pop: influências na arte atual do rio grande do sul** – 12 artistas e curadoria de Paulo Gomes – Galeria de Arte da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, março. **O Olhar Contemporâneo** – Descentramento e Posição – 57 artistas e obras do acervo do MAC-RS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, março. **Acervos Particulares** – 18 artistas oferecidos em consórcio – Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre, RS, março. **Projeto Aquisição**, Edição 1993 – obras adquiridas pela Associação de Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e doadas ao museu, 13 artistas gaúchos contemporâneos, projeto e curadoria de Paulo Gomes – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, abril. **Pintura Mais Representação**, Britto Velho, Röhnelt, Kurtz, Disconzi – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, abril. **Arte Sobre Papel: Pequenos Formatos** – 15 artistas, projeto itinerante Ver o Rio Grande – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, junho – Fundação Cultural de Ijuí, Ijuí, RS, Museu Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS, Atelier Livre Municipal, Cachoeira do Sul, RS, Centro de Cultura Jornalista Francisco José Frantz, Santa Cruz, RS. **Artistas do Festival** – mostra dos artistas participantes do VII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre (Vergara, Baravelli, Stori e outros) – Saguão do Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS, julho. Artistas Destaque da Chico Lisboa, Jäder Siqueira, Mário Röhnelt, Vagner Dotto – Agência de Arte, Porto Alegre, RS, agosto. **Projeto Presença**, Mário Röhnelt e Ana Norogrande – Saguão do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, agosto. Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul – 10 artistas – Átrio Espaço Cultural, Fundação Universidade do Rio Grande, Rio Grande, RS, setembro. **Mostra do Desenho Gaúcho** – Anos 70 a 90 / II Módulo, 1980 a 1990 – 21 artistas – Bildhaus Galeria de Arte, Porto Alegre, RS, setembro. **Arte Sul 93** – 64 artistas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, outubro. **Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul** – 10 artistas – Sala Frederico Trebbi, INTEGRASUL, Pelotas, RS, outubro. **Mostra do Desenho Gaúcho**, Anos 70 a 90 – 23 artistas –

Espaço Augusto Meyer, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, novembro. **O Livro Como Suporte** – 16 artistas e organização do IEAVI – Galeria João Fahrion, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, novembro. **50 Anos de Filosofia e Ciências Humanas: uma Visão Artística** – 10 artistas e organização dos professores Alfredo Nicolaiewsky e Blanca Brites – Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, dezembro. **Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul** – 10 artistas – Agência Banco do Brasil, Camaquã, RS, novembro. **Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul** – 10 artistas – Agência Bannrisul, Tapes, RS, dezembro. **O Livro Como Suporte** – 16 artistas e organização de IEAVI – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, dezembro. **Mostra Natal Presente** – artistas da galeria – Espaço Cultural Yázigi Sonilton Alves, Porto Alegre, RS, dezembro. **Coletiva** – artistas da galeria participantes do 17º Salão Carioca e do 13º Salão Nacional – Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ, dezembro.

1994: **Mostra de Arte Contemporânea/ Anos 90** – acervo do Espaço Cultural Yázigi – Salão de Eventos do Continental Torres Hotel, Torres, RS, janeiro. **Óleo Sobre Tela e Acrílico Sobre Tela** – obras do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, curadoria de Ricardo Frantz, diversos artistas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, janeiro. **Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul** – 10 artistas – Espaço Cultural do Museu Municipal Carlos Nobre, Guaíba, RS, março. **50 Anos de Filosofia e Ciências Humanas: uma Visão Artística** – 10 artistas e organização dos professores Alfredo Nicolaiewsky e Blanca Brites – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, março. **Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul** – 10 artistas – Banco do Brasil, Nova Petrópolis, RS. **Coletiva 10 anos** – 12 artistas – Espaço Oficina, Rio Grande, RS, abril. **Nova Atualidade, Arte Contemporânea Produzida no Rio Grande do Sul** – 10 artistas – Vinícola Aurora (promoção Fundação Casa das Artes), Bento Gonçalves, RS, maio. **A Arte e a Bola** – 7 artistas – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, junho. **Mostra do Desenho Gaúcho dos Anos 70 a 90** – 23 artistas – promoção Banco do Brasil e Sobrado Galeria de Arte – Agência do Banco do Brasil, Alegrete, RS, junho. **Acervo do Museu de Arte de Santa Maria** – Agência do Banco do Brasil, Jaguari, RS, junho. **Arte em Computação: Nicolaiewsky, Röhneilt & Kurtz** – Faculdade de Biblioteconomia Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, julho. **Contemporâneos: figura e abstração** – 10 artistas, organização do jornalista

Luciano Alfonso – Alencastro Guimarães Galeria de Arte, Porto Alegre, RS, julho. **Arte Gaúcha: Anos 70 e 80** – obras do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, curadoria de José Luiz do Amaral – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, julho. **Projeto Relógio do Sol** – 10 artistas convidados de Ana Alegria – Café Concerto Majestic, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, agosto. “**Brasilien, drei junge Generationen**” – 8 artistas brasileiros, organização de Myriam Bräunig – Frilley GmbH, Frankfurt am Main, Alemanha, setembro. **17º Salão da Chico Lisboa** – artista convidado – 22 artistas selecionados e 10 convidados – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, outubro.

1995: **Coletiva** – Galeria de Arte Carrasco, Novo Hamburgo, RS, maio. **Espaço e Movimento**: Milton Kurtz e Mário Röhnelt – obras do acervo de Ari Bueno Ribeiro – Espaço Cultural Engenho & Arte, Aracaju, SE, junho. **Espaço NO**, 1979-1982: exposição documental – curadoria de Ana Albani Carvalho, Ana Torrano e Maria Cristina Vigiano – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, julho. **Coletiva 95** – Alencastro Guimarães Galeria de Arte, Porto Alegre, RS, novembro. **Pura Pintura e Desenho de Pintores** – 11 artistas, mostra paralela ao 1º Prêmio Iberê Camargo, curadoria de Gaudêncio Fidelis – Memorial da Câmara Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, novembro. **Artistas Colecionistas** – curadoria de Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros – Valúria Galeria de Arte, São Paulo, SP, novembro. **60 Anos de Arte no Rio Grande do Sul**, homenagem à Associação Riograndense de Imprensa – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, dezembro.

1996: **Catálogo 95** – 98 artistas reunidos pelo Museu de Arte Contemporânea-RS e Instituto Estadual de Artes Visuais – salas do IEAVI e MAC-RS, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, janeiro. **Coletiva** – 15 artistas do acervo de Ari Bueno Ribeiro – Galeria Karandash, Maceió, AL, janeiro. **Livro: conforto e narcisismo** – 18 artistas, curadoria de Gaudêncio Fidelis, promoção Fundação Universidade de Rio Grande – Sociedade Amigos do Cassino, Rio Grande, RS, janeiro. **Vento-Sul** – gravuras de 15 artistas do Brasil, Paraguai, Chile, Uruguai, Argentina, organização Marcos Coga/Secretaria da Cultura de Cascavel/PR. Mostra itinerante. **Sala Especial** – diversos artistas, paralela ao evento Sexta-Feira da Paixão de Fernando Baril – Gestual Galeria de Arte, Porto Alegre, RS, março. **A Janela do Artista II** – 20 artistas e organização de Marisa Veck – Galeria de Arte Mosaico, Porto Alegre, RS, abril. **Exposição Coletiva de Artistas Plásticos Gaúchos** – Evento integrante do 1º Porto Alegre em Montevideo – Átrio da Intendência de la Municipalidad de Montevideo, Montevideo, Uruguay, novembro. **Novos Espaços** – 25 artistas, organização IEAVI-SEC, inauguração da ala leste do 3º andar da CCMQ – Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, novembro. **Arte-Sul 96** – 142 artistas, organização IEAVI-SEC – Casa de

Cultura Mario Quintana (3º e 6º andar) e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (térreo e 1º andar), Porto Alegre, RS, dezembro. **"Kunst aus Brasilien"** – Galerie Ka-Eins, Frankfurt/Main, Alemanha.

1997: **"Kunst aus Brasilien in der Villa Wolf"** – 7 artistas e organização de Myriam Bräunig – Villa Wolf, Wachenheim, Alemanha, abril. IV Prêmio UniversidArte – diversos artistas – Prédios do Campus da Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, RJ, agosto.

1998: **IV Prêmio UniversidArte** – 26 artistas selecionados do IV Prêmio UniversidArte – Galerias Chaves Pinheiro e Ubi Bava do Museu Nacional de Belas Artes, janeiro. **Arte en la Calle** – III Porto Alegre em Buenos Aires – organização da Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura, diversos artistas – Buenos Aires, Argentina, março. **Arte sobre papel do acervo do MARGS** – diversos artistas – Galeria 1, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, abril/maio. **Exercícios Afetivos** – instalação de Lia Menna Barreto com bonecas feitas por diversas pessoas – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, julho. Mercosur '98, Primeira Muestra Regional de Artes Plásticas – diversos artistas argentinos e brasileiros, mostra paralela ao VII Foro de Gobernadores de las Provincias e Estados del Mercosur – Ciudad de Santa Fe, Argentina, julho (mostra itinerante por Rosário, Paraná, Resistencia e Posadas, Argentina, e Encarnación e Asunción, Paraguai). **Cyro Martins: 90 anos** – pinturas de 11 artistas, curadoria de Clara Pechansky – Galerias 1 e 2, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, agosto/setembro.

1999: **Acervo Delphus Galeria de Arte** – Shopping Iguatemi, Porto Alegre, RS, janeiro. Acervo MAC/RS – curadoria dos conselheiros – Galeria Sotéro Cosme, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, maio. **Homens sobre o Homem** – exposição comemorativa ao 14º aniversário da galeria Arte & Fato – Arte & Fato, Porto Alegre, RS, julho. **Arte Gaúcha Contemporânea: Artistas Convidados 1999** – Anico Herscovits, Alfredo Nicolaiewsky, Carlos Wladimirsky, Karin Lambrecht, Mário Röhnelt e Regina Ohlweiler – Galeria Sotéro Cosme, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, novembro. Atelier Aberto / Taller Abierto – evento paralelo à II Bienal do Mercosul com roteiro de visitação à ateliers de diversos artistas – Atelier de Gisela Waetge, Porto Alegre, RS, novembro. Atelier Aberto / Taller Abierto – evento paralelo à II Bienal do Mercosul – Galeria de Arte Gestual, Porto Alegre, RS, novembro. **Mostra Itinerante do Acervo do MAC** – obras de 27 artistas pertencente ao acervo do MAC/RS – Passo Fundo, Bagé e São Lourenço, RS, novembro, dezembro de 1999 a janeiro de 2000.

2000: **Novas Aquisições – Helena Pessoa/Mário Röhnelt** – Sala Pinacoteca Municipal, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP, janeiro. **Acervo 60/70** – Projeto Curadoria – curadora Marilene Burtet Pieta – Sala Sotero Cosme, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, março. **Acervo 80/90** – Projeto Curadoria – curadora Ana Albani de Carvalho – Sala Pedro Weingärtner, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, março. **Navegar** – celebração dos 500 anos do descobrimento do Brasil com trabalhos criados a partir da tela "The Rejalma" do holandês Jeronimus van Diest (séc. XVII), C. Pasquetti, Heloísa Schneiders, Irineu Garcia, Marilice Corona, Mário Röhnelt e Renato Heuser, obras doadas ao Acervo Municipal de Porto Alegre – Sala Berta Locatelli, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, março. **Desenhos** – curador Paulo Gomes – acervo de desenhos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, junho. **ARKETING** – diversos artistas trabalhando sobre sacolas da Galeria Gestual – Galeria Gestual, Porto Alegre, RS, agosto. **Documentos de Trabalho** – curador Flávio Gonçalves, 10 artistas – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, agosto. **Artistas Contemporâneos no Acervo Municipal** – curador Luiz Antonio Felk, artistas: A. Nicolaiewsky, C. Pasquetti, Gaudêncio Fidelis, Gonzalo Mezza, H. Schneiders, M. L. Catanni, M. Röhnelt e T. Poester – Galeria Iberê Camargo, Centro Cultural Usina do Gasômetro, Porto Alegre, RS, novembro.

2001: **14narua** – out-doors de 14 artistas expostos no espaço urbano – Pelotas, RS, março. **Axial 70** – artistas dos anos 70, A. Nicolaiewsky, C. Pasquetti, Vera Chaves, M. Kurtz e M. Röhnelt – Galeria Gestual, Porto Alegre, RS, abril. **Presenças Contemporâneas nas Pinacotecas Municipais** – 11 artistas, curadoria de Niura Legramante Ribeiro – Sala Berta-Locatelli, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, julho. **Figura na Pintura**: Obras do Acervo MAC-RS – 12 artistas – Galeria Sotéro Cosme, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, agosto. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – diversos artistas – Shopping Center Iguatemi, Porto Alegre, RS, outubro. **70s** – Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano, Carlos Pasquetti e Mário Röhnelt, obras dos anos 70 – Obra Aberta, Porto Alegre, RS, novembro.

2002: **Gol Brasil** – Projeto Arte em Campo – Promoção Coca Cola, curadoria de Marcus de Lontra Costa, obras de Angelo de Aquino (RJ), Caetano Dias (BA), Claudio Tozzi (SP), Emmanuel Nassar (PA), Gervane de Paula (MT), José Patrício (PE), Leda Catunda (SP), Leila Pugnali (PR), Luiz Aquila (RJ), Maria Amelia Vieira (AL), Marília Kranz (RJ), Mario Röhnelt (RS) e Monica Sartori (MG) — Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro, RJ, abril. **Pax in Terra** – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS, maio/junho. **Dilemas**

da Matéria, Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea – curadoria de Gaudêncio Fidelis, obras de Carlos Fajardo, Gisela Waetge, Iole de Freitas, José Francisco Alves, Karin Lambrecht, Lia Menna Barreto, Marco Gianotti, Mário Röhnelt, Nuno Ramos, Patrício Farias, Pellegrin e Vera Chaves. Publicação “Dilemas da Matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea”, autor Gaudêncio Fidelis. – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, outubro. **Nelson Abott de Freitas: O olhar de um crítico** – 21 artistas, organização da Dra. Úrsula Rosa da Silva – Sala Frederico Trebbi, Hall da Prefeitura Municipal de Pelotas, Pelotas, RS, novembro. **Correndo o Risco II** – curadoria de Gelson Radaelli, artistas Anico Herskovits, Britto Velho, Carlos Pasquetti, Cristiane Löff, Eduardo Haesbaert, Elton Manganelli, Ernesto Frederico Scheffel, Fabio Zimbres, Fernando Baril, Flávio Gonçalves, Gerson Reichert, Guilherme Pilla, Harold Brody, Jaca, Luiz Gonzaga, Maria Tomaselli, Marilice Corona, Mário Röhnelt, Mauro Fuke, Paulo Chimendes, Paulo Peres, Regina Ohlweiler, Teresa Poester e Tula Anagnostopoulos – Museu do Trabalho, Porto Alegre, RS, novembro.

2003: **Um Território da Fotografia** – curadoria de Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, 48 artistas – Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, RS, julho. **Acervo Revisitado** – obras do acervo do MAC/RS, 15 artistas – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, julho/agosto. **Mário Röhnelt / Carlos Wladimirsky: céu expandido e terra condensada** – Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre, RS, outubro. **Correndo o Risco II** – Museu Leopoldo Gotuzzo, ILA-UFPEL, Pelotas, RS, novembro. **Exposição beneficente** – promoção e organização Bolsa de Arte de Porto Alegre – Sanduíche Voador, Porto Alegre, RS, dezembro.

2004: **Mostra de Lançamento do MAC no Cais Do Porto** – organização IEAV e MAC-RS – Armazém A6 do Cais do Porto, Porto Alegre, RS, março.

2005: **O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira**, módulo: Corpos Subterrâneos – curadoria de Fernando Cochiarale e Viviane Matesco – Instituto Itaú Cultural, São Paulo, SP, 30 de março a 29 de maio. 60 PÓS-60, coleção de arte da cidade de São Paulo – curadoria de Guy Amado – Sala Tarsila do Amaral, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP, 21 de setembro a 20 de novembro.

2006 **A Imagem Lúcida: Fotografia Contemporânea no Acervo FVCB** (Begoña Egurbide, Carla Borba, Carlos Pasquetti, Cláudio Goulart, Ethiene Nachtigall, Joan Fontcuberta, Mara Álvares, Mario Ramiro, Mário Röhnelt, Nick Rands e Vera Chaves Barcellos) – curadoria de Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns – Fundação Vera Chaves Barcellos, Espaço 0, Porto Alegre, RS,

abril. Coleção de auto-retratos, exposição virtual no site www.museus.art.br, curadoria e texto de Renato Rosa. **Arte no Brasil ao Longo do Século XX: a forma da figura & a figura da forma** – obras do acervo do MARGS, curadoria de José Luiz do Amaral Neto, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS, julho.

2007 **Apontamentos Fotográficos em Processos de Criação** – curadoria de Niura Legramante Ribeiro – Fernanda Soares, Julio Ghiorzi, Mário Röhnelt, Maristela Salvatori e Miriam Tolpolar – Espaço Cultural Chico Lisboa, Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, RS, julho. **Visões da Terra: entre deuses e máquinas** – curadoria geral de Rualdo Menegat, curadoria artística de Ana Albani de Carvalho – Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, agosto. **Associações Livres: ver é acreditar** – curadoria de Gaudêncio Fidelis – obras emprestadas pelos artistas e obras do acervo do MAC-RS – MAC-RS, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, setembro. **Total Presença: desenho** – obras do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA/UFRGS – curadoria de Blanca Brites – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, de 10 de outubro a 09 de novembro. **Apontamentos Fotográficos Em Processos De Criação II** – curadoria de Niura Legramante Ribeiro – Cylene Dallegrave, Fernanda Soares, Julio Ghiorzi, Mário Röhnelt, Maristela Salvatori e Miriam Tolpolar – Pinacoteca da FEEVALE, Novo Hamburgo, RS, de 12 a 30 de novembro. **O Pop Na Pinacoteca** – obras do Acervo Artístico do Município de Porto Alegre – Paço Municipal, Porto Alegre, RS, dezembro.

2008: **“Última Semana De 1978: o MARGS em sua nova sede”** – obras do acervo concebidas por artistas gaúchos entre 1976 e 1980 – Galeria Iberê Camargo. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, dezembro / março.

2010: **SILÊNCI()S & SUSSURR()S** – curadoria Vera Chaves Barcellos: obras do acervo da FVCB – Sala dos Pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS, 29 de maio a 06 de novembro de 2010.

Salões, prêmios e indicações:

1972: **1º Salão das Olimpíadas do Exército** – Assembléia Legislativa do Estado, Porto Alegre, RS, setembro.

1974: **6º Salão Nacional de Arte da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte** – Belo Horizonte, MG, outubro/novembro.

1976: **5º Salão do Jovem Artista/** RBS – Porto Alegre, RS, novembro – Menção Honrosa. **3º Concurso Nacional de Artes Plásticas do Estado de Goiás** – Goiânia, GO, dezembro.

1977: **1º Salão de Desenho do Rio Grande do Sul** – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, agosto. **6º Salão do Jovem Artista/** RBS – Porto Alegre, RS, dezembro – Menção Honrosa.

1978: **2º Salão de Arte de Pelotas** – Pelotas, RS, outubro – Menção Honrosa.

1979: **3º Salão de Arte de Pelotas** – Pelotas, RS, outubro.

1980: **33º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco** – Recife, PE, setembro. **4º Salão de Arte de Pelotas-** Pelotas, RS, outubro – Menção Honrosa. **12º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte-** Belo Horizonte, MG, dezembro – Prêmio Intervenção Urbana para o projeto “ANDARILHA” realizado por sete artistas associados do Espaço NO.

1981: **1º Jovem Arte Sul-América** – Curitiba, RS, junho – Prêmio Aquisição. **3ª Mostra do Desenho Brasileiro** – Curitiba, PR, agosto/setembro – artista convidado. **2º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais** – Paço das Artes, São Paulo, SP, outubro. **5º Salão de Arte de Pelotas** – Pelotas, RS, outubro – Referência Especial do Juri. **IV Salão Nacional de Artes Plásticas** – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ, novembro. **1º Salão Nacional de Arte** – Novo Hamburgo, RS, dezembro.

1982: **ARTEDER 82 Muestra Internacional de Arte Gráfico** – Bilbao, Espanha, março/ abril. **35º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco** – Recife, PE, setembro. **1º Salão de Desenho** – Bento Gonçalves, RS, dezembro.

1984: **Salão de Arte de Santa Maria** – 10 artistas – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, maio/ junho. **I Bienal De La Habana** – Havana, Cuba, maio. **I Salão do Artista de Pelotas** – Pelotas, RS, julho. **6ª Mostra do Desenho Brasileiro** – Curitiba, PR, outubro/novembro.

1985: **II Salão do Artista de Pelotas-** Pelotas, RS, julho – Grande Prêmio Leopoldo Gotuzzo. **8º Salão Nacional de Artes Plásticas** – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ, dezembro/janeiro.

1986: **7ª Mostra do Desenho Brasileiro** – Curitiba, PR, julho/agosto. **Salão Caminhos do Desenho Brasileiro** – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, novembro.

1992: **Prêmio Chico Lisboa** – indicado na categoria Desenho – Teatro Renascença, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS.

1993: **IV Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria** – Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria, RS, junho – Primeiro Lugar Pintura. **17º Salão Carioca de Arte** – Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, novembro – Prêmio Participação. **13º Salão Nacional de Artes Plásticas** – Galerias da FUNARTE/IBAC e Salão Carlos Drummond de Andrade do Palácio da Cultura (MEC), Rio de Janeiro, RJ, dezembro – Prêmio Aquisição. **Prêmio Chico Lisboa** – indicado na categoria Desenho – Teatro Renascença, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS. **Prêmio Chico Lisboa**, premiado na categoria Pintura – Teatro Renascença, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS.

1994: **Prêmio Chico Lisboa** – indicado na categoria Desenho – Teatro Renascença, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS. **14º Salão Nacional de Artes Plásticas** – Salão Carlos Drummond de Andrade do Palácio da Cultura (MEC), Rio de Janeiro, RJ, outubro.

1995: **Salão de Artes de Novo Hamburgo (9ª edição)** – Saguão do Centro Municipal de Cultura, Novo Hamburgo, RS, agosto – Destaque em Pintura. **V Bienal Nacional de Santos** – Artes Visuais – Centro Cultural Patrícia Galvão, Pinacoteca Benedito Calixto e Casa de Câmara e Cadeia, Santos, SP, outubro. **XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba** – Mostra América – “Diversas Linguagens de Gravura”, Casa Vermelha, Curitiba, PR, outubro – Artista convidado. **XV Salão Nacional de Artes Plásticas** – Galeria do Século XXI, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, dezembro – Prêmio Aquisição.

2007: **62º Salão Paranaense**, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Curitiba, PR, dezembro – Artista convidado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALIAGA, Juan Vicente. **Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX**. San Sebastián, Nerea, 2004.

ALVES, Marcelo Guimarães. **Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 156 páginas, Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

ARAÚJO, Ana Lúcia. “A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre”. In: **Revista Porto Arte**, v.1, nº1, junho de 1990. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1993.

BRITES, Blanca. “Breve olhar sobre os anos oitenta”. In: **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. GOMES, Paulo (org.). Porto Alegre, Lahtu Sensus, 2007.

BRITO, Ronaldo. “Voltas de pintura”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BUCHLOH, Benjamin. “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, In: PICAZO, Gloria e RIBALTA, Jorge: **Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo**. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80 embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010.

CARVALHO, Ana (org.). **Espaço N.O., Nervó Óptico**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CARVALHO, Ana. "Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio". In: **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. GOMES, Paulo (org.). Porto Alegre, Lahtu Sensus, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. "Apropriação| Coleção| Justaposição". In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Apropriações| coleções**. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. Lemos Editorial, 1999.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?** Barcelona, Editorial Gistavo Gilli, 2005.

HARVEY, David. **A condição pós moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 1989.

KERN, Maria Lúcia; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa (orgs.). **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977 – 1985)**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

LEGRAMANTE, Niura. "Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais contemporâneas". In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (orgs.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004

McCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação com extensões do homem**. São Paulo, Editora Cultrix, 1974

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas.** Textos de Alfredo Nicolaiewsky, Paulo Gomes, Blanca Brites, Tadeu Chiarelli, Fernando Cocchiarale. Porto Alegre: Fumproarte, 1999.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro.** Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 385 páginas, Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2006.

Folhetos:

AMARAL, José Luiz. *Um realismo não conformista.* Santa Maria: Reitoria Universidade Santa Maria, set./out. de 1982.

CARVALHO, Ana. “Espaço N.O. (1979/1982): Um Lugar Para Experimentar a Arte”. In: Espaço **N.O. (1979/1982): Exposição Documental.** Casa de Cultura Mário Quintana/MAC. Porto Alegre: folheto de exposição, 1995.

Vídeo:

Apresentação Mário Röhnelt. Seminário “Desenho em Questão”. Pinacoteca do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/news/article.php?storyid=16>. (acesso em novembro de 2011).