

Transcrição da fala de Mário Röhnelt¹

[dossiê]

Mário Röhnelt

Nasceu em Pelotas em 1950. Participou, no início dos anos 1980, do Grupo KVHR e do Espaço NO. Realizou inúmeras mostras individuais principalmente com desenhos e pinturas. Em 2002 realizou mostra individual de fotografias na Galeria Gestual de Porto Alegre. Em 2006 participou, como artista convidado, do 62º Salão Paranaense, em Curitiba. Em 2010 trabalhou com o Grupo 3 x 4 (Carlos Krauz, Helena D'Ávila, Nelson Wilbert e Laura Fróes) no projeto *3 X 4 Vis(i)ta* de ocupação e visitação pública do seu estúdio de trabalho.

Oi, eu sou Mário Röhnelt.

A apresentação de *slides*, por favor.

Bom, inicialmente gostaria de agradecer a presença de todos. Para mim é uma oportunidade importante, única e emotiva também, de mostrar o meu trabalho. Enfim, é a função da minha vida. E... gostaria de agradecer o convite feito pelos professores e artistas Nico Rocha e Flávio Gonçalves. O Flávio não quer que se fale a respeito da exposição dele. Mas a exposição é absolutamente maravilhosa, não posso me abster de fazer esse comentário. Parabéns Flávio.

Vou fazer um depoimento sobre a minha obra, sobre o meu trabalho. É a primeira vez que apresento a grande maioria desses *slides*. Preparei uma seleção



de imagens focando a apresentação na produção de desenho, que é tema desse seminário. Na verdade meu surgimento como artista deu-se como desenhista, e... é bom que eu diga de início para, desde já, dar uma resposta para essa questão do desenho como ponte: o desenho me colocou no mundo, me colocou em contato com a minha comunidade, com as pessoas, com o mundo em geral. Então, essa é a grande ponte do desenho. Depois tem as questões mais íntimas do progresso do trabalho onde o desenho acabou por assumir um papel de ponte, um papel consciente, para que eu me transformasse em pintor e depois me desenvolvesse em outros procedimentos artísticos.

Estes são dois trabalhos de cerca de 1974 (fig. 1), de um período onde eu ainda não estava, digamos, tentando me profissionalizar, me inserir profissionalmente como artista. Mas são desenhos que revelam alguma coisa de mim. Eu, nesse período, eu fui muito... era um grande admirador dos quadrinhos marginais norte-americanos: Robert Crumb, Victor Moscoso, Griffith, Robert Wilson. Tive acesso a uma editora norte-americana e mandei buscar uma quantidade grande de volumes desses quadrinhos. Um dos artistas, Victor Moscoso, foi especialmente impactante pra mim. Esses dois desenhos são influenciados por ele, mas são a minha visão do que ele era, daquilo que eu via nele como artista. Nestes próximos desenhos também (fig. 2) se mostra a influência, mas tento pessoalizar a minha visão através de estudos de nuvens.



Fig. 1 - Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1974, grafite e lápis de cor, 33 x 22cm, Col. do artista.

Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1974, grafite e lápis de cor, 33 x 22cm, Col. do artista.



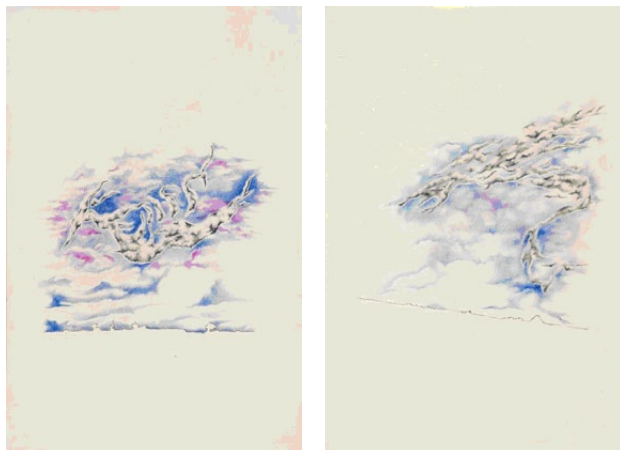


Fig. 2 - Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1974, grafite e lápis de cor, 33 x 22cm, Col. do artista.
Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1974, grafite e lápis de cor, 33 x 22cm, Col. do artista.

Estes (fig. 3) são desenhos à nanquim. Uma visão de mundo dinamizada. Paisagens. Estudos. Estes já são alguns trabalhos mais formalizados, não tanto estudos, mas já uma tentativa, digamos assim, de ter um desenho completo. Começo a me interessar, como se diz... pela questão do quadro dentro do quadro (fig. 4). Pela construção do quadro dentro do quadro. Um quadro nunca inteiro de sentido, mas sempre ilustração de alguma coisa.



Fig. 3 - Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1974, nanquim, 32,5 x 23,4cm, Col. do artista.



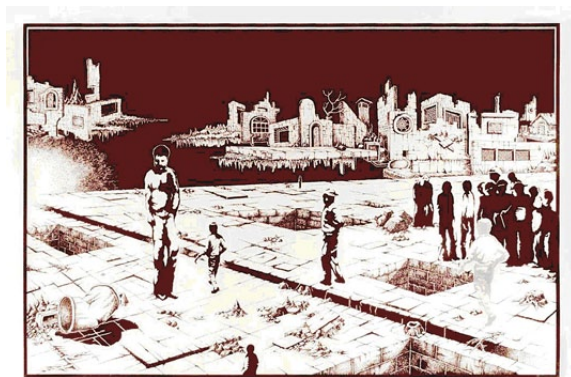


Fig. 4 - Mário Mário Röhnehl: *Sem título*, cerca 1975, nanquim marrom, 30 x 40cm, Col. do artista.

Nesta época circulavam por aqui umas exposições organizadas pelo Instituto Goethe, em geral de gravuras. Cada módulo era constituído por um tema, uma técnica específica. Alguns desses artistas alemães mostravam um mundo árido e aquilo me impressionava bastante. Aí (fig. 5) já é desenho misto com aquarela. Eu sempre fui muito curioso com os materiais de desenho. As linhas brancas do desenho, à direita, eu usei clorofina para obtê-las. Eram experimentações que eu fazia, e enfim..., o desenho está ainda hoje inteiro, bem conservado. O uso de material químico não o deteriorou.



Fig. 5 - Mário Röhnehl: *Sem título*, cerca 1977, nanquim, aguada de nanquim e líquido descolorante, 36 x 32cm, Col. do artista.



Neste trabalho (fig. 6) eu já começo a formalizar, com intenções mais construtivas. Isso é final dos anos 70. Eu estabeleci um padrão de papel que seria um padrão levemente... um padrão quadrado, mas com um dos lados um pouquinho maior. Seria 51 cm de altura por 50 cm de largura; de maneira que eu pudesse ter esse rodapé pra escrever o título, a rubrica de artista e a data. E a maioria dos trabalhos são centralizados. É sempre alguma coisa usando fotografia, e através dos grafismos e as geometrias comento as imagens internas. Quer dizer, não me bastava fazer uma paisagem, eu queria que a paisagem fosse contextualizada conceitualmente através de artifícios gráficos. A paisagem é só parte do trabalho.

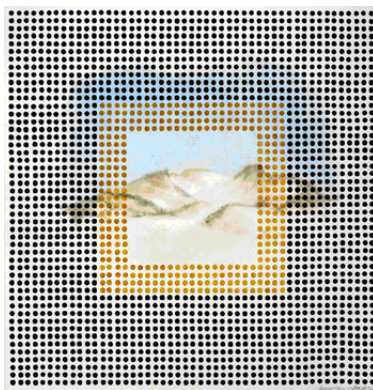


Fig. 6 - Mário Röhnelt: *Dunas com vegetação*, 1977, nanquim, lápis de cera e lápis de cor, 50,5 x 50cm, Col. do artista.

Esses (fig. 7) próximos trabalhos também já envolviam fotografias. Eram imagens colhidas por mim em passeios, viagens... Aqui (fig. 8) eu já começo a lançar mão de imagens de terceiros. No trabalho à esquerda tem Cartier Bresson (no quadrinho acima à esquerda), material recolhido de revista. A mulher personagem do trabalho à direita, acho que é uma foto da Zero Hora, alguma coisa assim. Eu começo a especular um corpo de abstrações ou semi-abstrações. Os trabalhos tratam principalmente de organizações. Não fazia sentido expressar-me, eu não tinha o que fazer diretamente sobre o papel; não havia uma auto-expressão e produzir mensagens era um problema. O trabalho é todo mediado por coisas que eu vi externamente.

Nestes (fig. 9) trabalhos faço uma reflexão sobre a posse e... têm tinta de carimbo usadas nas digitais, e as digitais determinam os esquemas de posse.



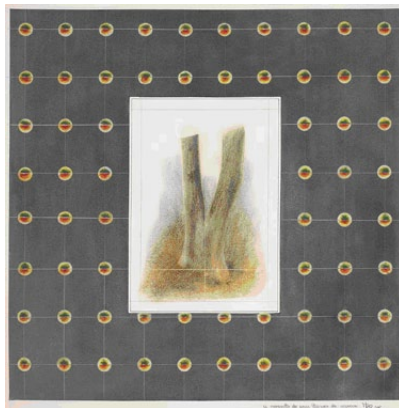


Fig. 7 - Mário Röhnelt: *A respeito de um tronco de árvore*, 1978, cera grafite e lápis de cor, 51 x 50cm, Col. do artista.



Fig. 8 - Mário Röhnelt: *Quadros*, 1977, nanquim, grafite, 51,5 x 50cm, Col. do artista.
Mário Röhnelt: *Mulher com pano sobre o colo*, 1977, grafite e lápis de cor, 51 x 50cm, Col. do artista.

Neste agora (fig. 10) é uma maneira de estudar abstração a partir de uma ilustração da abstração; estudos de triângulos. No próximo trabalho à esquerda tem uma colagem em xerox. É quando, mais ou menos nesse período que, começo a refletir sobre o corpo. Foi bastante interessante a Teresa Poester referir-se, ontem à questão do corpo no trabalho, do corpo como fonte do fazer arte. Na verdade o artista usa o seu corpo pra fazer arte, pra trabalhar; é um instrumento mediador.



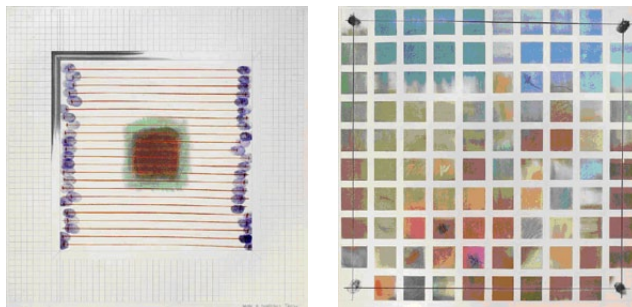


Fig. 9 - Mário Röhnelt: *Posse e medidas*, 1978, grafite, lápis de cera e tinta de carimbo, 51 x 50cm, Col. do artista.

Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1978, nanquim e lápis de cera, 51 x 50cm, Col. do artista.

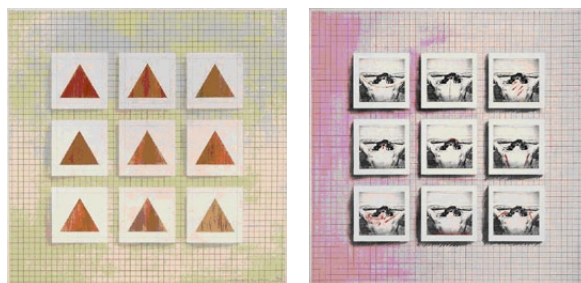


Fig. 10 - Mário Röhnelt: *Nove triângulos de madeira*, 1978, lápis de cera e grafite, 49,5 x 49,5cm, Col. do artista.

Mário Röhnelt: *Nove quadrados com elementos vermelhos*, 1978, grafite, lápis de cera e lápis de cor, 50,5 x 50cm, Col. do artista.

Também a partir de fotos coletadas na imprensa, um retrato da escritora Clarice Lispector (fig. 11) desconstruído. Numa tentativa de... uma tentativa não, mas uma reflexão, uma reflexão sobre figuração e abstração. Eu começo a usar vários materiais, quadricular de tinta acrílica, a abstração é feita com pastel oleoso, a figura é grafite e também a partir de fotografia. Eu lanço mão tanto de fotografias colhidas por mim como fotografias de mídia. São discussões variadas, quer dizer, na verdade a construção geométrica do trabalho, a escolha do tamanho da folha e das grades, me permitiram discutir várias maneiras de fazer arte. Em vez de me lançar diretamente sobre a abstração ou sobre a figuração eu as mediei através de uma construção, de maneira que eu pudesse estar um pouco externo ao trabalho.





Fig. 11 - Mário Röhnehl: *Clarice*, 1979, grafite e lápis de cêra, 50 x 65,1cm, Col. do artista.

Neste agora uma brincadeira com o Pollock (Jackson Pollock) repetindo um desenho do artista, ou talvez uma gravura, e colorindo como se fosse um famoso Renoir do MASP, aquele com as duas meninas uma vestida em rosa e a outra em azul. Aí eu fiz um duplo Pollock, rosa e verde. Uma das minhas preocupações também era a de me inserir socialmente e o que seria, de alguma maneira, encarar a máquina do mundo. O trabalho se refere a isso: é uma preocupação, talvez não seja muito claro pra vocês, mas pra mim era uma maneira de eu pensar e expor essa questão. Eu venho de uma situação (não quero ser dramático) de afastamento social, de semi-marginalidade. Como não há como viver dessa maneira o trabalho foi o instrumento para discutir como me inserir socialmente... Isso aparece de diversas maneiras, na organização, na ordem, mas é uma metáfora para mim bastante evidente nesse trabalho (fig. 12) onde personagens têm a máquina, em esquema, como cenário.

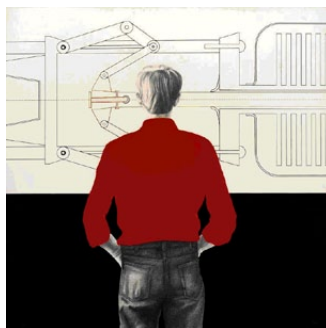


Fig. 12 - Mário Röhnehl: *Sem título* (tríptico, painel central), 1981, grafite e tinta acrílica, 66 x 66cm, Col. do artista.



O nadador foi uma figura importante durante um período, mergulhador, aliás. Eu fiz vários trabalhos com essa figura, é uma figura retirada de uma revista Scala alemã. Aí estão bem “qualificadas”, digamos, minhas preocupações (fig. 13) tais como, o modelo de beleza masculina, o desempenho físico e a plenitude do corpo.



Fig. 13 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1981, grafite e tinta acrílica, 66 x 66cm, Col. do artista.

Nestes dois trabalhos, *Projecting* e *Planning*, retorna essa minha preocupação com a inserção na ordem social. Em *Projecting* (fig. 14) me refiro ao projetar-se adiante como indivíduo, e organizadamente, de maneira estudada. Outra visão é *Planning*: (fig. 15) a articulação do planejamento de algo, um algo sempre adiante.



Fig. 14 - Mário Röhnelt: *Projecting*, 1981, grafite e tinta acrílica, 70 x 50cm, Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo IA / UFRGS.





Fig. 15 - Mário Röhnelt: *Planning*, 1981, grafite e tinta acrílica, 70 x 50cm, Col. particular, Rio de Janeiro.

Este (fig. 16) é um trabalho constituído por quatro desenhos colados sobre uma base de papel, de cartão. O primeiro desenho (esquerda acima) é o esquema a ser obedecido. Depois o esquema passa a ser um conjunto de cores numa configuração geométrica abstrata, a seguir nessa configuração geométrica abstrata passam a existir, digamos, os personagens, que introduzem significação ao cenário abstrato. Começo a expandir o meu trabalho com colagem de abstrações... Uso de grafite também... em imagens a partir de objetos fotografados no meu ambiente. Não posso deixar de reconhecer que David Hockney teve algum impacto sobre mim, pelo menos nesses dois trabalhos passados (figs. 17 e 18), agora eu identifico isso. Eu estava demandando também um status superior para o desenho daí que esses desenhos são grandes, numa escala fora da tradição desta modalidade. Eles “ameaçam”, digamos assim, existir como pinturas.

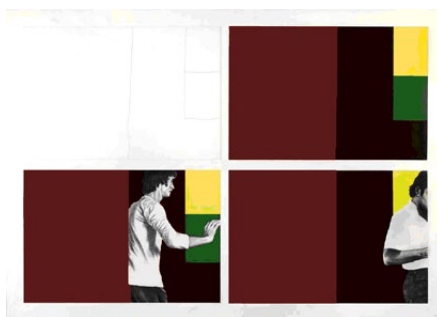


Fig. 16 - Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1982, grafite, tinta acrílica e colagem, 70 x 100cm, Col. do artista.





Fig. 17 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1982, grafite, tinta acrílica e colagem, 70 x 100cm, Col. do artista.



Fig. 18 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1982, grafite e tinta acrílica, 70 x 100cm, Col. do artista.

O desenho anterior (fig. 19) e esse (fig. 20) são desenhos onde eu início a trabalhar com estátuas, estatuetas. Na verdade são conjuntos escultóricos da história da arte que eu reduzo a condição de bibelôs. E aí tem uma vasta discussão a respeito da presença da história da arte na nossa formação que é uma presença, às vezes, bastante problemática porque pretendemos criar alguma coisa nova e a história de arte não nos deixa. Então eu começo a brincar com a história da arte, a ironizar, que parece ser o que nos resta, pelo menos em determinados momentos. E ao mesmo tempo tem um pouco da expressão da força masculina, do corpo masculino, dessa força muscular que parece que tende a dominar o mundo, a dominar a realidade.





Fig. 19 - Mário Röhnelt: *Sem título*, cerca 1982, grafite e tinta acrílica, 70 x 100cm, Col. particular.



Fig. 20 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1982, grafite e tinta acrílica, 70 x 100cm, Col. do artista.

Como eu trabalhava com temas que estavam próximos de mim de alguma maneira, livros e tal, eu também passava férias na fazenda de um amigo. E aí estavam próximos de mim os materiais da fazenda, e não resisti a essa tentação de fazer três desenhos hiper-realistas a partir de detalhes de selas usadas pra montaria (figs. 21, 22 e 23). Então, são três que mais ou menos se completam. Quer dizer: é um mundo de detalhes onde se pode mergulhar. No fundo, no fundo a coisa do hiper-realismo é isso; principalmente quando há uma aproximação tão grande.



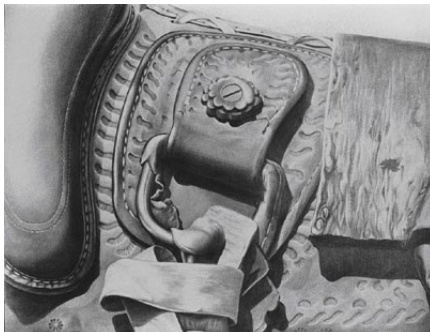


Fig. 21 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1982, grafite, 58 x 72cm, Col. particular.



Fig. 22 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1982, grafite, 58 x 72cm, Col. particular.



Fig. 23 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1982, grafite, 58 x 72cm, Col. particular.



Nesses próximos trabalhos têm discussões a respeito de pinturas (figs. 24 e 25), de estilos diversos... um espaço... até o espaço urbano, espaço recortado geometricamente. Um pouco de tudo, tem aí, nesses trabalhos. Tem um pouco de Antonio Dias, um pouco de Gerchmann (Rubens Gerchmann). Eu não posso negar que as minhas admirações são para esses artistas. Tenho uma admiração muito grande também por alguns artistas daqui, que eu me vejo um pouco como fã, um pouco como irmão, como a Vera Chaves Barcellos, pelas experimentações dela. Pelo Fuhro (Henrique Léo Fuhro, gravurista e pintor), me sinto muito próximo dele.



Fig. 24 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1983, grafite e tinta acrílica, 70 x 100cm, Col. do artista.

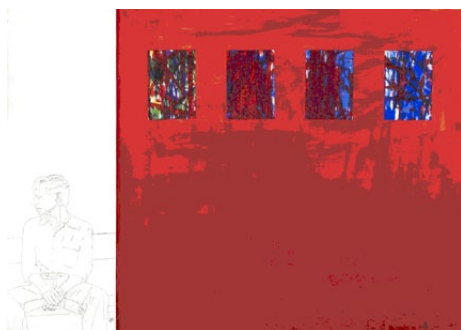


Fig. 25 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1983, grafite, tinta acrílica e colagem, 70 x 100cm, Col. do artista.



Esse desenho (fig. 26) é do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. É um orgulho estar nesse acervo. Acho que há uma atmosfera de brique nessa série a que pertence esse desenho. Creio que vocês vão perceber. Enfim um mundo de cultura, mas também um mundo de cacarecos. Uma brincadeira: à direita, lá em cima, é a coluna grega de um quadro renascentista de Andrea Mantegna. Só que no quadro, amarrado a essa coluna, tem um São Sebastião. Eu separei o São Sebastião da coluna, o São Sebastião está junto à lata de óleo no quadro, à esquerda, inferior (fig. 27). Isso, cronologicamente, é início dos anos 80. Realmente eu fui, digamos, abatido pela pintura no sentido de ter recebido quase que um soco. Eu tinha uma admiração muito grande pelos pintores e estava fazendo desenho que era uma coisa mais tímida, mais recolhida e ficava admirando aqueles excessos pictóricos de grandes manchas, grandes massas de tinta. Então, uma maneira de absorver a pintura dentro desses trabalhos de desenho foi ilustrando-a. Evidentemente à medida que eu fui absorvendo a pintura através dessas manchas e comentários, eu também fui estudando uma maneira de pintar, de me “atirar” sobre uma tela. Não sei se vocês repararam, mas as imagens da parte pictórica é uma configuração de explosão atômica (figs. 28 e 29), então é uma metáfora para o que eu estava sentindo a respeito de pintura na época. Ao mesmo tempo sentia o mundo explodido de sensações e fragmentado em informações desordenadas.



Fig. 26 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1984, grafite e tinta acrílica, 50 x 70cm, Col. do artista.



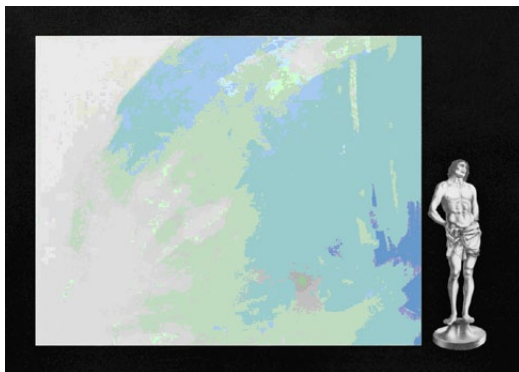


Fig. 27 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1984, grafite e tinta acrílica, 50 x 70cm, Col. do artista.

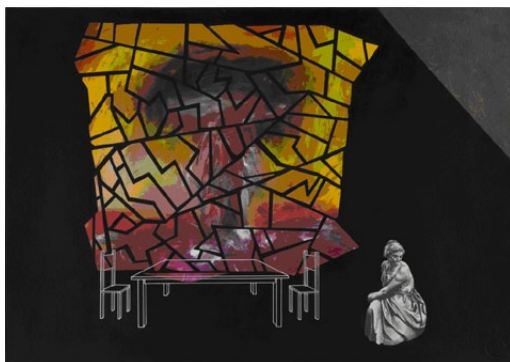


Fig. 28 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1985, grafite e tinta acrílica, 50 x 70cm, Col. do artista.

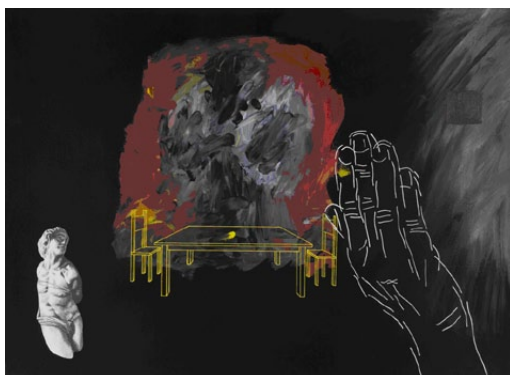


Fig. 29 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1985, grafite e tinta acrílica, 50 x 70cm, Col. do artista.





Fig. 31 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1986, tinta acrílica e colagem, 50 x 70cm,
Col. Fundação Vera Chaves Barcellos.



Fig. 32 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1986, tinta acrílica e colagem, 50 x 70cm, Col. particular,
Porto Alegre.



Fig. 33 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1986, tinta acrílica e colagem, 50 x 70cm,
Col. particular, Alegrete.



Então: Marcel Duchamp e seu tabuleiro de xadrez (fig. 34), diversas referências decorativas que é uma coisa que eu trabalho até hoje. Na verdade eu sinto vontade de voltar a fazer isso, mas enfim, o que passou, passou – não dá pra voltar. Cada trabalho exige um tipo de tempo, um tipo de ateliê, um tipo de, digamos assim, de disposição mental. Se você vence aquilo, vence o seu espaço, vence a sua disposição mental, dificilmente vai retornar a mesma coisa. Não faz nenhum sentido mais, porque o trabalho procura ser uma ponte pra responder a alguma coisa. Bom aí eu... em 91, passei dois meses na Europa, mas não foi a questão de estar na Europa, a questão foi que eu fiquei dois meses sem trabalhar, zanzando de trem de um lado para outro. Conheci os grandes museus e isso foi muito importante. Eu não conhecia o Louvre, nem a Galeria degli Uffizi, a Galeria Borghese, enfim... os museus mais extraordinários que existem. Quando eu voltei eu vinha de uma carreira comercialmente e razoavelmente bem sucedida, e minha galeria nesse período que eu estive fora não vendeu nenhum trabalho meu. Eu comecei a discutir comigo mesmo a questão de que a estrutura que a gente vive não se responsabiliza por nós. Corremos todos os riscos. Então eu não vi também por que continuar a trabalhar em cima do conceito de coerência se a própria realidade que a gente vive não é coerente conosco. Então eu resolvi fazer uma quebra. A quebra foi que eu tirei várias fotos na Europa e como eu sou artista gráfico, capista (trabalho para várias editoras), eu usava na época xerox pra resolver vários problemas de ilustração. E eu comecei a notar que alguns xerox eram pinturas prontas. Era uma questão de ampliar, passar para tela através de um traço, de um desenho e depois cobrir de tinta. Eu queria facilitar a minha vida. Os trabalhos anteriores que vocês viram exigiam durante o processo de trabalho muitas decisões, e estas foram se esgotando. Ao ponto que me descontentava, não valia mais a pena repetir as mesmas decisões, sempre tomar as mesmas decisões. Não havia outras decisões a serem tomadas. Então é um momento de partir para uma pintura direta, e uma pintura, enfim, que eliminaria o processo de decisões. Uma vez escolhida a foto e feito o xerox a decisão estaria tomada.





Fig. 34 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1988, tinta acrílica sobre lona, 100 x 150cm,
Col. particular, Porto Alegre.

Essas são fotos (fig. 35) que eu tirei de vitrines na Europa (1991). E outra coisa assim, eu tinha consciência de que eu estava trabalhando com certa fragilidade do que diz respeito à sedução que as pessoas têm por imagens. Eu era bem consciente, assim: “eu vou fazer imagem que seduzam as pessoas”, entendem?. Que elas não tenham como dizer: puxa! isso é mal feito... isso é problema do artista... sabe?... Eu vou seduzir as pessoas. E é o que aconteceu. Não só seduzi o público como seduzi colegas e historiadores e críticos. Acontece que em relação a historiadores e críticos o processo de sedução deles é bem mais complexo e bem mais sofisticado. Então eu não posso dizer que eu seduzi simplesmente. Na verdade a sedução se deu mais por compreensão do que por ingenuidade. À medida que eu fui avançando nesse trabalho eu fui lançando mão de fotografias alheias: guias para turistas de museus, de palácios. No caso do pedestal (fig. 36), é um pedestal barroco de um anúncio de leilão de arte. Esse (fig. 37) é um trabalho que tem quatro folhas de papel 0.70 x 1m, é um trabalho relativamente grande, tem 2m de largura por 1,40m de altura e ironicamente foi o trabalho que me deu um prêmio da Associação Chico Lisboa de desenho. Esse trabalho foi exposto numa exposição panorâmica do desenho na Casa de Cultura Mário Quintana do lado de um desenho de Iberê. Me deixou absolutamente satisfeito porque eram dois focos completamente antagônicos do desenho: o Iberê altamente pessoal, dramático e o meu frio e ilustrativo... enfim.





Fig. 35 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 2002, fotografia, 60 x 89cm, Col. particular, Porto Alegre.



Fig. 36 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1991, tinta acrílica e colagem, 50 x 70cm, Col. particular, Porto Alegre.



Fig. 37 - Mário Röhnelt: *Sem título*, 1992, tinta acrílica sobre papel, 140 x 200cm, MARGS.



Esse (fig. 38) é um trabalho feito pra uma exposição, encomendado pra uma exposição chamada *Correndo Risco* curada pelo artista Gelson Radaeli, e eu não desenhava há vários anos, então eu fiz um risco contínuo que começa numa ponta e sai numa outra ponta. Em cada ponta está escrito a palavra inferno porque foi um inferno fazer isso. E a foto de referência é uma foto minha. Inferno também porque me causou grande ansiedade; eu não sabia se o trabalho, o resultado final, depois de tanto tempo em tentativas (tentando não me perder nos detalhes da foto), se a foto realmente estaria representada pelo desenho. Eu refiz este trabalho por solicitação do Richard John para a publicação em um livro da Feevale, e aí refiz o trabalho digitalmente, quer dizer, escaneei o trabalho original e através do processo do Photoshop de construção de desenho através das curvas de bézier eu reconstruí o trabalho. Aí o trabalho já não foi tanto infernal, mas eu estava bastante motivado e achei que graficamente o desenho merecia uma refeitura.

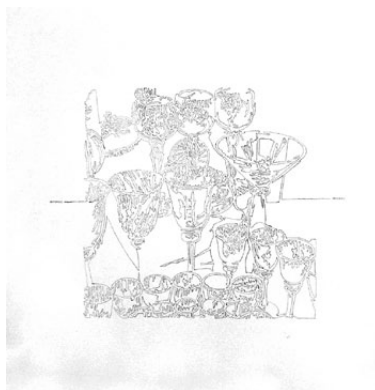


Fig. 38 - Mário Röhnelt: *Inferno*, 1992, grafite sobre papel, 50 x 50cm, Col. do artista.

Uma exposição feita por convite do Richard John na Feevale (2002) (fig. 39), aí eu acho que só fiz isso porque eu tenho experiência com desenho, experiência com artes gráficas. Se eu não tivesse essa experiência eu não teria chegado, digamos assim, a esse ponto de fazer uma instalação com conhecimento de padronagem. A exposição foi toda montada previamente, em maquete. A exposição reproduz a maquete. Na Fundação Ecarta (2005) eu fiz uma instalação parecida (fig. 40) usando o mesmo padrão ornamental... tem alguma diferença da exposição da Feevale que explico adiante. Pra confundir, dificultar o discernimento visual do visitante, eu coloquei... foram duas paredes e em cada



uma tinha... melhor, na parede 1 tinha dois desenhos digitais e na parede 2 tinha quatro desenhos digitais (ambos os conjuntos também em preto e branco como o padrão da parede). Creio que estas duas instalações representam o que é, mais ou menos, o futuro do meu trabalho. Aí estão os dois projetos para as paredes da Fundação Ecarta. Os projetos foram desenhados digitalmente, não foram feitos na maquete. Com todo o respeito que a artista Elaine Tedesco merece, na verdade eu fui durante uma exposição dela na Fundação, fotografei o ambiente, tirei todos os trabalhos dela de lá digitalmente, e coloquei, projetei o meu trabalho por cima das paredes limpas, mas enfim... acho que todos vão compreender que trata-se de uma brincadeira. Era uma maneira de eu projetar o trabalho, eu não podia fazer de outra maneira.



Fig. 39 - Mário Röhne: Vista da exposição individual na FEEVALE, 2002, Novo Hamburgo.

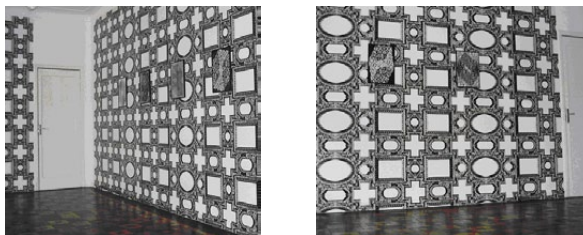


Fig. 40 - Mário Röhne: Vistas da exposição individual na Fundação ECARTA, 2005, Porto Alegre.



Bom, quero agradecer: embora as imagens em sua maioria sejam minhas, muitas são de fotógrafos que de alguma maneira são companheiros de trabalho nossos, e nos facilitam bastante, então eu queria agradecer ao Fernando Zago, ao Fabio Del Re, Cylene Dallegrave e a Jane Machado, as duas trabalham juntas com documentação de obras de artistas.

Obrigado a vocês pela paciência de resistir até essa hora!

Marina Polidoro abre para perguntas, inicialmente para a mesa.

[A partir daqui não houve transcrição]

¹ Transcrição realizada por Katerine Bastezini, revisada pelo autor.

