



NO JOGO DE RIVANE NEUENSCHWANDER

LUCIANA KNABBEN

NO JOGO DE RIVANE NEUENSCHWANDER

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em artes Visuais – PPGAV, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna

FLORIANÓPOLIS

2015

K67n Knabben, Luciana
No jogo de Rivane Neuenschwander / Luciana Knabben. - 2015.
206 p. : il. ; 21 cm

Orientador: Antonio Carlos Vargas Sant'Anna

Bibliografia: p. 197-206

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais,
Florianópolis, 2015.

1. Pintura brasileira. 2. Jogos. 3. Rivane Neuenschwander.
I. Sant'Anna, Antonio Carlos Vargas. I. Universidade do Estado
de Santa Catarina. Mestrado em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 759.981 - 20.ed.

LUCIANA KNABBEN

NO JOGO DE RIVANE NEUENSCHWANDER

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da Universidade do Estado de Santa Catarina, para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração Teoria e História das Artes Visuais.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant’Anna
UDESC

Membro: _____
Profa. Dra. Marta Lúcia Pereira Martins
UDESC

Membro: _____
Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey
UFRGS

Florianópolis, 31 de julho de 2015.

Para Jurandir Knabben

AGRADECIMENTOS

No momento em que concluo mais uma etapa desta minha trajetória, registro aqui agradecimentos a algumas pessoas que foram fundamentais para que eu alcançasse meu objetivo.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram.

Ao meu orientador, Antonio Vargas, por sua atenta orientação, paciência e dedicação ao longo dos anos de formação desde a graduação.

A todos aqueles que participaram, direta ou indiretamente, da elaboração deste trabalho, desde seu início e por todo o seu desenvolvimento. Agradecimentos especiais a: Marta Martins, Rosicler Rieger, Aline Heloisa da Silva e Diana Gilardenghi.

Sem a colaboração dessas pessoas, este trabalho não poderia ter sido desenvolvido como foi. A todos, pois, meu muito obrigada!

Um sac est um sac
Une demi-sphèreune demi-sphère
Un tube un tube
1 l'art est ce qui est
2 tension e liberté
3 opposition contradictions
4 objets abstraits
5 pas les symbols d'autre chose
6 détachés mais intimes personnels

(Eva Hesse)

RESUMO

KNABBEN, Luciana. **No jogo de Rivane Neuenschwander**. 2015. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Área: Teoria e História das Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2015.

A presente pesquisa procura nas produções da artista Rivane Neuenschwander lugares que ofereçam subsídios para constatar a presença das questões pictóricas. A intenção de articular tais relações pictóricas é analisar como a artista as elabora e suas relações com o contexto de artistas brasileiros, principalmente após uma Tradição Neoconcreta. O ponto de partida são questões cromáticas expandidas para tridimensionalidade, onde o espaço é invocado, e assim marcando um território e estabelecendo relações com artistas contemporâneos. A produção de Rivane Neuenschwander é permeada por práticas que incluem o espectador como parte do sentido de sua obra. Sendo assim, a abordagem sobre sua obra se desdobra para além de suportes, meios e materiais: inclui os elementos constituintes que têm a participação como elemento fundamental, permitindo assim o jogo a ser estabelecido.

Palavras-chave: Rivane Neuenschwander. Pintura. Jogo. Participação.

ABSTRACT

KNABBEN, Luciana. **At Rivane Neuenschwander's game.** 2015. 206 f. Dissertation (Mestrado em Artes Visuais – Área: Teoria e História das Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2015.

The present research seeks for places, in the works of the Rivane Neuenschwander, which offer subsidies to evidence the presence of pictorial questions. The purpose of articulating such pictorial relations is to analyse how the artist prepares them and her connections to Brazilian artists context mainly after a neo-concretist tradition. The starting point is chromatic questions expanded to three-dimensionality where the space is invoked and thus setting a territory and establishing connections with contemporary artists. Rivane Neuenschwander works are permeated by practices which include the spectator as part of the meaning of her works. Thus the approach of her work unfolds beyond the structures, medium and materials: it includes the constituent parts which have the participation as essential element, this way allowing the game to be established.

Keywords: Rivane Neuenschwander. Painting. Game. Participation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - LUCIANA KNABBEN, sem título: Lantejoulas e fio 10, 2010/2013	24
Figura 2 - LUCIANA KNABBEN, sem título: Fitas e tecido, 2008	24
Figura 3 - LUCIANA KNABBEN, Sem título: Tecidos e fitas, 2011	25
Figura 4 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Ex-votos, 2010	61
Figura 5 - WALTERCIO CALDAS, Velázquez, 1996	66
Figura 6 - ANTÔNIO DIAS, A ilustração da arte / Economia/ Modelo, 1975/2015	67
Figura 7 - CILDO MEIRELES, Missões, 1987- 2015	68
Figura 8 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Barrado, 2014	70
Figura 9 - LYGIA PAPE, Homenagem a Volpi, 2003	72
Figura 10 - RIVANE NEUENSCHWANDER - P. V. (Classroom), 2015	73
Figura 11 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Eu desejo o seu desejo, 2003	77
Figura 12 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Estórias secundárias, 2006	87
Figura 13 - Estórias secundárias (detalhe)	87

Figura 14 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Paisagem suspensa, 1997	97
Figura 15 - RIVANE NEUENSCHWANDER – C. R. (Judô Belt), 2015	103
Figura 16 - Judô belt (detalhe).....	104
Figura 17 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Alfabeto comestível, 2001	108
Figura 18 - LYGIA PAPE, Roda dos Prazeres, 1968.....	114
Figura 19 - LYGIA PAPE, Livro do tempo, 1961	121
Figura 20 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Still-life Calendar, 2002.....	123
Figura 21 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Imprópria paisagem , 2002	126
Figura 22 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Continente / nuvem, 2007	129
Figura 23 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Ici lá-bas aqui acolá, 2003.....	131
Figura 24 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Andando em círculos, 2000.....	133
Figura 25 - FELIX GONZALEZ-TORRES, sem título, 2010	137
Figura 26 - RIVANE NEUENSCHWANDER, [...] Novo esperanto pictórico, 2005.....	144

Figura 27 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Sanos e alterados, 2014	149
Figura 28 - LYGIA PAPE, Tecelares, 1959.....	150
Figura 29 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Lugar comum, 1999/2014.....	152
Figura 30 - RIVANE NEUENSCHWANDER, O trabalho dos dias, 1998	157
Figura 31 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Carta faminta, 2000	164
Figura 32 - RIVANE NEUENSCHWANDER / CAO GUIMARÃES, Quarta-feira de cinzas/Epílogue, 2006	167
Figura 33 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Carta d'água, 2008.....	176
Figura 34 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Product of, 2002.....	178
Figura 35 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Product of, 2002 (detalhe).....	179
Figura 36 - JAC LEIRNER, Vago 38 três oitão, 2008.....	180
Figura 37 - RIVANE NEUENSCHWANDER, Globos, 2003	183
Figura 38 - RIVANE NEUENSCHWANDER, (a) casos eróticos, 2014	185
Figura 39 - MARCEL DUCHAMP, Acaso em conserva, 1913.....	190

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
INFLUÊNCIAS DA ORIGEM DA ARTISTA.....	31
PINTURA x ESCULTURA	41
DISSOLUÇÃO ARTE VIDA x AUTORREFLEXÃO DA ARTE	47
MATERIALIDADE	51
PINTURA HOJE	57
PINTURA E ARQUITETURA	61
PINTURA E MATERIAL PRECÁRIO.....	77
MINIMALISMO ORGÂNICO x PINTURAS DE LUGARES.....	95
O PÓ COMO ELEMENTO IMPORTANTE.....	107
PAISAGEM: MEMÓRIA E NEBULOSIDADE.....	129
[...] NOVO ESPERANTO PICTÓRICO.....	141
LUGAR FRÁGIL E PERECÍVEL	151
INEXISTÊNCIA, ÍNFIMO, SUTIL	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	197

INTRODUÇÃO

A pesquisa aborda o território da produção da artista Rivane Neuenschwander, que tem grande importância dentro da trajetória artística brasileira dos anos 90 até hoje, e tem como premissa investigar algumas obras da artista em que as questões pictóricas têm forte presença. Nunca estamos num terreno perfeitamente claro; sua obra nos instiga a ir além da linguagem estabelecida, nos permite o erro, o engano, o acaso e a participação. Esta pesquisa busca, também, problematizar o lugar do processo artístico de Rivane Neuenschwander. Para alinhar tais questões, começamos refletindo sobre a obra da artista, por meio de uma abordagem fenomenológica.

Conhecida como artista da “multiplicidade”, Rivane Neuenschwander tem uma produção tão variada que nos permite indagar: como abordá-las, se suas obras se dirigem para tantos caminhos? A oportunidade seria tentar buscar o fio condutor, se fosse possível seguir apenas um fio condutor diante de tão complexa produção. Proponho, portanto, debruçar-me apenas em alguns trabalhos, nos quais o critério seria a escolha de obras que são atravessadas por pensamentos pictóricos.

No trabalho de Rivane, a pluralidade pode ser apreciada pela questão da linguagem, dos materiais que

seleciona para sua obra e do meio por onde faz essa escolha: vídeos, pinturas, esculturas, desenhos, instalações, e ainda sobrepõe tudo isso aos mais diferentes materiais, como: frutas, temperos, baldes, insetos, talco, lesmas, furos, incensos, listas de compras e papéis dobrados e amassados. Entendemos aqui como linguagem da artista o modo como sua obra se faz, de maneira a possibilitar um jogo, abrindo um espaço para inúmeras formas de entendimento. Sob esse aspecto, sua produção se aproxima da subjetividade individual e suas intenções acabam revelando-se como uma essência que se manifesta na obra que está em evidência pela “maneira de fazer”. Parece que nada passa despercebido pelo universo da artista, e nada tem tanta importância assim. Materiais pobres, quase sem importância, têm alguma história para contar. Por essa razão, nessa diversidade de materiais e modos de apresentar sua obra, aquilo que está presente em nossa vida cotidiana, como a sujeira, por exemplo, surge em sua poética adensando sua forma e nos remetendo até mesmo a uma pintura onde camadas são sobrepostas com finas camadas, fazendo-nos lembrar de que aquilo que pode passar despercebido tem uma forte presença.

A escolha por Rivane Neuenschwander como tema da minha dissertação parte de um reconhecimento da importância da artista mineira na produção artística brasileira, em que busco

entender o seu processo de produção, permeado por muitas variáveis. Como tenho uma produção em pintura, o meu objetivo com este trabalho é aprofundar o conhecimento na obra de um artista, enfocando, principalmente, seus aspectos pictóricos. Mas entendo que sua trajetória se configura como vasta produção que é permeada por muitas questões. Porém, discorrer somente sobre as questões pictóricas reduziria o trabalho da artista a apenas uma parte, o que prejudicaria sobremaneira o todo, uma vez que existem alternativas de abordar seu trabalho, até mesmo para compreender as questões pictóricas.

O ponto inicial da pesquisa foi minha inclinação pessoal pelas produções de Rivane Neuenschwander, que me fazem pensar sobre o meu próprio fazer artístico. A pergunta seria: como abordar minha produção para que o leitor compreenda a escolha por essa artista? O início da pesquisa seria, então, a apresentação de alguns trabalhos meus que contemplam um intenso diálogo com a pintura.

Um olhar sobre minha produção.

Apresento apenas algumas imagens da minha produção, para que o leitor possa compreender o percurso realizado. Não desenvolverei um texto, porque acredito que esta pesquisa centra seu interesse na obra de outros artistas e no *modo de*

fazer de Rivane Neuenschwander. Cabe ao leitor criar seu próprio *jogo*.

Figura 1– LUCIANA KNABBEN, sem título: Lantejoulas e fio 10, 2010/2013



Fonte: Foto da autora.

Figura 2 – Sem título: Fitas e tecido, 2008



Fonte: Foto da autora.

Figura 3 – Sem título: Tecidos e fitas, 2011



Fonte: Foto da autora.

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana. (HUIZINGA, 2012, p. 33).

A linguagem como jogo é uma das tentativas de investimento da arte contemporânea, indagando suas significações, expõe Ronaldo Brito (2005, p. 345), comentando os desejos na obra de Waltercio Caldas. Para Brito (2005), pode-se verificar o espaço no qual Duchamp operou sua ruptura, por verificar o *sentido* de sua prática dentro do real artístico.

É fácil compreender que a arte, entendida como esse conjunto de regras socialmente estabelecidas, é algo que se interpõe entre o sujeito em posição de artista e sua prática. Entre o artista e o trabalho há realidade da arte, as suas leis, seus mecanismos, a sua história, enfim. O desejo do artista é abolir esse espaço e tornar o seu trabalho parte desse real. Mas é claro que o processo acima descrito implica da parte do artista uma atitude de submissão, a obediência a um real que se impõe paradoxalmente de uma forma quase mítica. É pela análise desse processo de submissão de cada artista – isto é, pelo como ele enfrenta a arte e tenta, digamos, derrotá-la – que se pode estabelecer a *verdade* e o *interesse* de sua posição diante da arte. (BRITO, 2005, p. 344).

Como produtor de estranhamentos, Waltercio é um artista que subverte a ordem mental, por meio de uma combinação de elementos cotidianos, como: cadeiras, relógio, dados, etc. Algo que está fora do jogo surge como referência, e causa o estranho. Ao misturar o plano lógico da linguagem a

um elemento real induz a loucura num discurso racional, o que Brito identifica como loucura da própria linguagem.

Apresentar a artista Rivane Neuenschwander com base no jogo de Waltercio Caldas foi minha estratégia inicial. Sua produção bebe muito nessa fonte, e talvez seja uma de suas referências. Mas o jogo aqui é falar de pintura. E para apresentar a artista Rivane Neuenschwander como aquela artista que se utiliza de práticas pictóricas sem poder apontar suas outras referências, seria um grande equívoco. Outra referência do seu trabalho seria Antônio Dias. Ao apresentar a exposição de Antônio Dias, Paulo Sérgio Duarte (2014) faz uma digressão sobre a pintura que nos instiga a pensar uma produção hoje.

A pintura é uma experiência de arte única, diferente daquelas que atuam no espaço, porque sempre criou o próprio espaço, não no plano, mas na superfície, onde este – o plano – não existe de fato. (DUARTE, 2014, p. 17).

Para o autor, eliminar a ilusão da perspectiva produzida desde o Renascimento foi uma proposta forte de corrente da pintura moderna. Esse espaço metafórico foi transformado pela investigação da pintura chamada planar. E toda pintura planar esquiva-se do confronto com a matéria, na busca da “representação” do plano. De Malevich até Mondrian, até a pesquisa bem-sucedida de Pollock, demonstra que a realidade

com a qual se confronta qualquer pintura é a superfície (2014). Para compreender, então, a obra de Antônio Dias, é necessário considerar o desafio da superfície plana e o volume.

Pintura brasileira é um tema bastante amplo, que pode ser constantemente atualizado. A presente pesquisa parte de meu interesse pessoal pelo tema, devido ao meu trabalho prático, desenvolvido a partir dos anos 90. Refletir sobre como a pintura aparece no trabalho de uma artista brasileira reconhecida – Rivane Neuenschwander – é o recorte que privilegiei para entender quais as possibilidades de compreender a pintura hoje. A questão cromática expandida para outros planos se apropriando do espaço tridimensional é prática que vem desde os trabalhos dos neoconcretos de Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clarck, entre outros. Questões com diferentes formas de pintar e pensar pintura acontecem no Brasil fortemente na década de 80 e vêm desenvolvendo-se em artistas por suas trajetórias particulares.

Luiz Camillo Osório (2012a, p. 14) vê o início da década de 90 marcado pelo experimentalismo, resgatado depois de uma efusividade pictórica. Isso se dá pelo elo orgânico entre forma e corpo, e discutir o lugar da arte numa sociedade espetacular, onde a contaminação dos meios – palavras/forma/espço – foi gerando linguagens híbridas.

A prática de Rivane incorpora instalações, fotografias, vídeos, colagens, pintura e questões de autoria. Pretendo fazer aqui um recorte nas obras cuja pintura aparece na sua linguagem, para aprofundar como se apresenta esse pensamento pictórico. Sua relação com a pintura ocorre de *forma processual*, e o espaço é invocado de forma a contribuir com a sua prática. Entende-se forma processual como uma poética que se desenvolve a partir do processo, que é evidenciado.

INFLUÊNCIAS DA ORIGEM DA ARTISTA

A inserção dos artistas brasileiros no circuito internacional se efetiva no início dos anos 60, com Sérgio Camargo, Lygia Clarck e Hélio Oiticica, seguidos de artistas, como: Antônio Dias, Artur Barrio, Waltercio Caldas, José Resende, Tunga e Cildo Meireles. No início dos anos 80 e começo dos 90, esses artistas efetivaram a participação no circuito internacional, principalmente nos espaços institucionais, e, progressivamente, em galerias comerciais. Segundo Ricardo Sadenberg (2011, p. 20), os expoentes de uma geração com 20 anos de carreira foram ocupando esses lugares com imensa diversidade de linguagem, deixando claro que a arte brasileira contemporânea se desenvolvia com múltiplas interpretações. Com a ampliação das feiras de artes internacionais, novos artistas aparecem no circuito internacional nos anos 90, entre os quais estavam Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Vik Muniz e Rivane Neuenschwander e outros.

Nesse contexto, Marcantonio Vilaça inicia seu trabalho em 1992, na Galeria Camargo Vilaça, e articula a crescente inserção de artistas brasileiros no contexto internacional. Jac Leirner é exemplo de uma das artistas com carreira meteórica

aos 29 anos, lançada por Marcantonio. A crescente descentralização do circuito brasileiro de arte seria um reflexo do processo de globalização, que descentralizou o circuito internacional nos anos 90. Vimos, então, aparecer uma produção interessante de artistas que não estavam apenas no eixo Rio-São Paulo. Entre os que se destacaram nos microcircuitos regionais, em conjunto com a sua articulação nacional e mesmo internacional, estava Rivane Neuenschwander, Cao Guimarães, Sara Ramo, Cinthia Marcelle, Marilá Dardot, Marepe, Lucia Kock, José Rufino e Marcone Moreira e outros, os quais cultivavam uma diversidade de linguagens e vocabulários que iniciavam sua trajetória nesse contexto.

Abordar, então, as influências dessa artista impulsionada pelo circuito internacional no início de sua carreira é demonstrar que sua trajetória é influenciada por artistas dessa geração: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Leda Catunda, Jac Leirner, Antônio Dias, Ernesto Neto, Waltercio Caldas e Valeska Soares.

A diversidade de sua obra parte desse contexto específico, e toda sua diversa produção é fruto de tal combinação, se assim pudermos referir-nos. Mas a pesquisa não pretende aqui validar a obra da artista, nem verificar se sua obra é apenas fruto de um lançamento de mercado. Verdade é

que, desde jovem, já expôs em galerias importantes e em bienais, ganhando diversos prêmios. O fato de se tratar de artista com carreira consolidada e reconhecida, com certo valor dentro do circuito artístico, foi decisivo para minha escolha. Fazer o recorte em sua produção pictórica é apenas um “pretexto” para pensar a pintura. Mas poderíamos pensar em outros artistas nos quais ficasse mais evidente essa questão, como Nuno Ramos, José Brechara ou Leda Catunda. No entanto, na escolha pela obra de Rivane pesou, também, sua relação com a incorporação da questão espacial no conceito de sua obra e também por sua diversidade, que escapa a qualquer delimitação; sua pluralidade de meios e suportes nos permite a liberdade de configurar orientações. Entretanto, sua produção está dentro de um território complexo e diversificado que encontramos nos artistas contemporâneos.

O termo “enquadramento” sugere aquilo que está preso, dentro de uma moldura, quadrado, ou lembra a imagem de uma pintura emoldurada. Para Hans Belting (2012), a *imagem* de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado não é possível. E discorre sobre o tema:

O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte. A arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas

outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido. Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui. (BELTING, 2012, p. 35).

A história da arte à qual Belting (2012) se referia é uma história da arte que é descrita a partir do estilo da época e suas transformações, e isto, para o autor, não funciona mais. A partir de agora, então, a arte não precisa ser reinventada pelos artistas, pois ela já se impusera institucional e comercialmente. O discurso acerca desse enquadramento e do fim da história da arte não pode ser confundido com uma inclinação de fim: quer apenas que a arte seja entendida como “descobrimento” ou “desvendamento”. Esses parênteses sobre história da arte servem unicamente para apontar que o enquadramento que está em jogo é o que estamos vivendo hoje, em que a estratégia mercadológica dos galeristas decide o que na sequência se validou no circuito, e é nesse sentido que surgem os artistas dos anos 90.

Belting (2012) discorre um pouco mais sobre a experiência da arte e podemos observar esta ideia nas palavras do artista Cildo Meireles, ao ser entrevistado por Hans-Michael Herzog (2006), sobre o que ele diria aos artistas futuros:

Quando você chama um cara para consertar a água na sua casa, o cara diz: “Sou um bombeiro”. Mas em arte, você não pode garantir... Você tem uma folha de papel, então você vai manter exatamente o padrão daquilo que levou as pessoas, ou você mesmo, a se considerar um artista profissional. Você não sabe 90% das coisas que nós fazemos, 99,9% são absolutamente redundantes, são variações de coisas já feitas, não tem nada ali de ruptura, não tem um dado realmente novo, entende? Tem essa produção que cumpre o seu papel, que serve para criar alguma coisa na parede e serve para que muitos artistas possam viver. Isso é importante também, senão você poderia mapear corretamente todas as possibilidades e a capacidade inventiva da espécie humana. É fundamental que tenha sempre o maior número de pessoas tentando trabalhar, é daí que você consegue estabelecer essa linha evolutiva dentro desse processo. (MEIRELES, 2006, p. 75)

É sabido que, ao tentar mapear uma discussão pictórica na obra de uma artista, encontramos dificuldade para definir um ponto claro. Esse é um critério arbitrário de escolha que serve de balizamento, já que toda obra é um campo aberto a discussão e interpretação. A escolha do recorte na obra da artista também pode ser, já que tudo é redundante. É a capacidade inventiva do artista em lidar com esse tema, abrindo-nos caminhos para digressões das mais diferentes naturezas, entre as quais as pictóricas.

O preencher-se da própria aparência é da natureza da arte. A pergunta que Gadamer (1985, p. 25) nos fará é como

diferenciar a “arte” dentro do conceito de fabricação das artes mecânicas. Pode-se dizer, então, que, conforme o autor, a arte só é possível porque sua natureza guarda algo de sobra, que é o que configura seu fazer. Enquanto carregada de várias espécies de enigmas diante desse fabricar enquanto “obra” não é realmente o que ela representa, mas funde-se ao seu modelo e a isso se associa o problema da aparência do ser, enquanto problema filosófico. “O que significa que aqui nada de real é fabricado, mas algo cujo ‘uso’ não é o uso real, e sim preencher-se quando observado demoradamente, na própria aparência?”¹, questiona Gadamer. Ele mesmo responde a essa pergunta, pensando sobre a cópia, que, para os gregos, era a imitação da natureza. O que distingue a arte mecânica da “arte” é o fazer imitativo da cópia. E só é possível a cópia porque existe algo de sobra na natureza, que é o espaço vazio de configuração do espírito humano.

Pensar a obra de uma artista brasileira é um exercício de refletir sobre essa sobra, essa abertura que permite adentrarmos um trabalho; essa possibilidade de pensarmos de onde vem aquilo que é a aparência de sua obra. Quais artistas estão ali abordados? De que forma?

Esta pesquisa parte de uma busca para minha própria poética, meu trabalho pictórico que se apropria de materiais

¹ Gadamer (1985, p. 25).

cotidianos, assim como Rivane Neuenschwander. Mas não é só esse aspecto que pretendo aprofundar, mas também a forma de fazer, como fazer e por onde fazer, e como aquela artista resolveu inúmeras questões. O *modo* de fazer de Rivane Neuenschwander é permeado por questões que procuro aprofundar para seguir nas frestas do que é possível abrir sem nunca ter de fechar.

A arte brasileira reúne uma imensidão de artistas; na Exposição Caminhos do Contemporâneo, 1952/2002, diversos curadores selecionaram artistas no momento em que suas obras adquiriram importância na cena artística. Entre eles, Moacir dos Anjos e Laymert Garcia dos Santos indicaram a artista em que pretendo aprofundar-me: Rivane Neuenschwander.

Seguindo a ideia do cartógrafo, Moacir dos Anjos (2002, p. 224) faz uma seleção de artistas que se destacaram na última década, por atestar seu pertencimento a uma tradição cultural diversa e impura. Um território que se contrai e se distende e que resulta de um reconhecimento, de um lugar que a todo instante se inventa novamente. Entre os artistas, Rivane Neuenschwander, José Rufino, Efrain Almeida, Laura Lima e outros.

Os anos 90 registraram importantes transformações socioeconômicas; contradições e desigualdades se intensificaram, e a implantação do ajuste iniciado no governo

Collor aparece na internacionalização da economia e no abandono de um projeto nacional.

Laymert Garcia dos Santos (2002, p. 222) resume essa fase como de *globalização* e *desmanche*, quando houve o processo de estabilização da moeda; a abertura do mercado interno; privatizações e abandono das políticas públicas encolheram a presença do Estado. Em detrimento da produção industrial, a tecnologia sofreu grande impacto no conhecimento sobre a vida econômica, cultural e social e também a aceleração do tempo social nas metrópoles. Essas transformações tiveram influência no campo das artes plásticas: o mercado de arte se institucionalizou, integrando um circuito de museus, galerias e patrocinadores. Além de bienais e de grandes exposições internacionais, centros culturais se multiplicaram e os museus se renovaram, surgindo um grande público de massa. E nesse contexto, Garcia dos Santos acredita que os artistas que se destacaram nos anos 90 explicitaram com precisão o desmanche da autonomia da arte e da individualidade do artista, e apostaram na expressão afirmativa da força de criação. A tecnologia estava agora em todos os lugares e ao mesmo tempo da vida cotidiana, impondo-se definitivamente. Entre os artistas que exploraram um sentido da mistura das fronteiras entre cultura e natureza, buscando um tratamento não instrumentalizado da vida, da tecnologia e do

ambiente, reduzidos à condição de matéria-prima pela interdisciplinaridade e pelo capital, estão Rivane Neuenschwander, José Bento e outros. (SANTOS, 2002, p. 223).

Com efeito, escolher um artista entre tantos que estão presentes nesse mercado voraz da arte e com uma produção não interessada apenas na comercialização e na circulação, mas que fazem de sua potência poética uma experimentação legítima, não é nada fácil. Mas escolhi Rivane Neuenschwander pelo fato de sua obra ser permeável a uma multiplicidade de questionamentos. Sua trajetória me instiga a questionar meu próprio caminho.

Gadamer (1985, p. 24) traz à tona que devemos aprender com os gregos o conhecimento e a capacidade da fabricação (Aristóteles)². O que há de comum entre a criação do artista e do artesão é a liberação da obra do seu próprio ato de feitura. A obra é posta em liberdade com aquilo que ela é, liberada da associação com o fazer da fabricação. O conceito de obra remete, então, a uma esfera de uso coletivo e a uma comunicação na compreensão.

Huizinga (2012, p. 149) enfatiza que na linguagem poética o que essencialmente se faz é jogar com as palavras. Podemos associar a linguagem poética à linguagem pictórica.

² Aristóteles. Metafísica 6, capítulo 1 (*apud* GADAMER, 1985, p. 24).

Desse modo, a natureza da criação poética está em contato com o jogo e situado dentro da esfera lúdica. De acordo com o autor (2012, p. 133), para compreender a poesia, precisamos ter a habilidade de trajar a alma da criança, como se fosse uma capa mágica e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre o adulto, para exprimir mais claramente a natureza primordial, e para captar a relação da poesia com o jogo. Da mesma forma, para compreendermos a pintura, podemos vestir a *capa mágica* e nos permitir entrar nos trabalhos de Rivane Neuenschwander para entrar no seu jogo. Nesse contexto, a primeira parte desta pesquisa faz um breve desvio na produção dos artistas brasileiros para detectar algumas questões da pintura e depois adentrar as obras de Rivane Neuenschwander.

PINTURA x ESCULTURA

Para situar a contaminação entre a pintura e a escultura, a tal ponto que se tornou impossível pensar nelas separadamente, principalmente a partir de questões que nasceram no Brasil por ideias concretistas e amadureceram na experiência neoconcreta, Fernando Cocchiareale (1999) faz uma abordagem dessa tendência à tridimensionalidade.

Para Cocchiareale (1999, p. 49), a escultura abstrata nasceu internacionalmente numa área de transição entre esse campo e a pintura que seria o relevo. Ao contrário da pintura, a escultura não podia revogar o espaço tridimensional em que se situava e graças ao qual existia, enquanto a pintura se deu progressivamente nos limites simbólicos do quadro. O autor argumenta que a pintura clássica, influenciada pela escultura, teve na perspectiva um poderoso instrumento de neutralização do plano pictórico, passando o quadro a ser visto como uma janela que enquadrava a entrada para o mundo simbólico da representação, através da ilusão de profundidade e volume. Essa abertura contrariava a natureza plana e superficial da tela. Abolindo a perspectiva, ao liberar-se do naturalismo, a pintura moderna fez o caminho inverso e reafirmou a condição objetiva do plano pictórico sem abandonar o quadro.

Seguindo sobre o Construtivismo, de 1917, Cocchiarale (1999, p. 51) vê nos contrarrelevos de Tátlin os principais entraves para o florescimento da escultura abstrata. O resquício pictórico, ou seja, a “janela” que continha os relevos foi eliminada, graças ao volume e à massa que ganharam autonomia.

O quadro “*Contra-relevo de canto (com cabos)*”, de Vladimir Tátlin, 1914, foi exposto na última exposição de arte futurista “0,10”, continuação natural da ideia de ausência de objeto, que foi expressa como “*relevos pictóricos*”, formados com a combinação de materiais em contraste de acordo com a estrutura. É formado pelo desejo do artista de desistir da estrutura tradicional dos “quadros” e dispor construções abstratas no espaço formado por duas superfícies que se situam num ângulo. Cria o contexto abstrato necessário não só para “pendurar” uma composição. Utiliza materiais aplicados que guardam uma ligação inseparável entre si, como inflexibilidade e flexibilidade, tensão e liberdade e imobilidade e tensão³.

Desde sempre, para Cocchiarale (1999), o concretismo paulista demonstrou interesse maior pela pintura do que pela escultura, mormente na importância que atribuía à teoria,

³ ALONSO, Ana Rodriguez; ATHAYDE, Rodolfo de. **Virada russa: revelações de uma arte em transgressão**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009, p. 98.

como, por exemplo, Waldemar Cordeiro.⁴ Ainda a respeito da influência do concretismo internacional sobre os paulistas, o autor esclarece:

O plano pictórico, muito mais abstrato enquanto espaço do que a tridimensionalidade contaminada pelo mundo, elucidou-se teoricamente antes da escultura, cuja renovação se processou mais tarde, graças às experiências de Tatlin. É possível que a antecedência de soluções teóricas e práticas para o problema da pintura, verificada também no Concretismo Internacional, explique, ao menos em parte, o predomínio da pintura no grupo de São Paulo, apesar da presença efetiva do escultor Max Bill nessa cidade no princípio da década de 50. (COCCHIARALE, 1999, p. 52).

Quanto à prática de pintura, para o autor, o Concretismo europeu propunha uma oposição radical à pintura abstrata, mas contra a qual propunha uma ruptura racionalmente demarcada. Surgiu assim como uma arte não mimética oposta à confusão dos inúmeros *ismos* e das experiências individuais recobertas pelo conceito de abstração. Cita, então, texto de Van

⁴ Cocchiarele cita Mário Pedrosa para comentar a polêmica, em 1957, entre os grupos concretistas de São Paulo e do Rio de Janeiro: Mário Pedrosa observou: “A mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação de sabença”, ao lado da “poesia”. Entre um Pignatari e um Gullar, é claro que o primeiro é muito mais teórico que o segundo. No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. “Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam na sua teoria, como a seguem à risca”. (NAIFY, Cosac. Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural, 1999).

Doesburg⁵ na Revista *Art Concret*, para esclarecer o pensamento da época:

Pintura concreta e não abstrata, porque já superamos o período de pesquisas das experiências especulativas. [...] Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas no estado de pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais nem menos.⁶ (DOESBURG, 1930, *apud* COCCHIARALE, 1999, p. 53).

A vertente do concretismo brasileiro manteve-se muito próxima dos princípios teóricos elaborados por Van Doesburg, retomados alguns anos depois por Max Bill. Mas, para Cocchiarele (1999), o excesso de zelo pelo concretismo paulista de 1952 buscava um referencial que distinguisse o ambiente confuso das artes brasileiras. Já o concretismo carioca se desobrigou dessa tarefa, privilegiando a esfera prática e a experimentação. O então chamado neoconcretismo tinha antes o objetivo de inventar do que romper. Os experimentos de saída do plano para o espaço real realizado por Hélio Oiticica, Lygia Clarck, Lygia Pape e Willys de Castro (São Paulo)

⁵ O concretismo europeu foi fundado no ano de 1930, em Paris, por Theo van Doesburg, contando também com adesão de Carlsund, Hélion, Tutundjian e Wants.

⁶ A revista *Art Concret* teve um primeiro e único número. VAN DOESBURG, THEO. Arte Concreta. Revista Art Concret, Paris, n.1, 1930 (extraído da versão publicada no livro Projeto Construtivo Brasileiro na Arte).

assinalavam a dissidência neoconcreta. Essas experiências espaciais que superaram o plano pictórico, até o princípio da década de 60, foram convergentes.

DISSOLUÇÃO ARTE VIDA x AUTORREFLEXÃO DA ARTE

Diz a fenomenologia que toda consciência é consciência de algo, ou seja, um movimento para fora. Acontece por vezes de essa tendência não se cumprir. São momentos em que – por falta de encanto do mundo ou de energia pessoal – a consciência recua sobre si mesma e biparte-se. Assim cindida, nos faz duvidar de nosso contato com a realidade. Dá-se o nome de pânico a esse estado desesperador em que, em vão, procuramos ser o fundamento de nós mesmos.⁷

Favaretto (1999) propõe uma nova imagem da arte brasileira na segunda metade dos anos 60, através da dissolução entre arte e vida, respondendo ao posicionamento ético-político, que visava a efetivar os princípios da criticidade moderna. Segundo o autor, a apropriação das possibilidades estéticas provocadas pela Pop Art questionava a autonomia da pintura e da escultura e o centramento visual retiniano. A proposta da participação surge, então, como necessidade de compor um novo campo estético e denunciando a repressão do regime militar. Desidealizando o conceito de arte, a tradicional imagem do artista e a recepção habitual, Favaretto (1999) esclarece que a experimentação se dedica a anular o ilusionismo, pela valorização de técnicas, temas, retórica e

⁷ A calma dos dias, prosa chamada “Pânico” de Rodrigo Naves, 2014, p. 17.

sintaxes. Segundo o autor, a atividade artística do período recobriu uma gama elástica de experiências e atitudes: ambientes, objetos, *happenings* aparecem misturados com a pintura e a escultura, referidos a elementos pop, op, surrealista, arte povera, corporal etc. Dessa forma, para Favaretto (1999), manifestava-se um empenho de autorreflexão da arte. Em cada um o experimentalismo agenciava imagens de modo específico, as soluções estruturais em que coabitam o pictórico; os signos da comunicação; símbolos populares; o visual e o verbal; o plano e a tridimensionalidade; as representações sociais e as fantasmagorias. Segundo Favaretto (1999), a cada artista cabia examinar o modo de articulação das imagens e procedimentos. Na pintura e na escultura, suas transformações estruturais levaram à construção de objetos com intenção de superar os suportes e a ideia de obra.⁸ Com seus *Bólides* e teorização específica, Oiticica pensou de modo instigante o problema: a concepção de objeto não seria uma categoria híbrida e sintética acrescentada à pintura e à escultura, mas uma proposição conceitual. Tal concepção de objeto, segundo o autor, radicaliza a dissolução estrutural e propõe outras ordens estruturais, de criação e de recepção. No caso dos

⁸ Para Favaretto, a questão central da experimentação dos anos 60 é naquilo que foi denominado “problema do objeto” se prolongará com significações diversas nos anos 70. (FAVARETTO. Tridimensionalidade, 1999, p. 111).

Parangolés, de Oiticica, e *Nostalgia do Corpo*, de Lygia Clark, supõe uma participação diversificada em que o tátil e o olfativo são esbatidos no visual, e o objeto inclui-se no domínio mais amplo da antiarte, e não para ser tomado apenas como objeto estético substitutivo de pintura e escultura, uma fusão de arte e ação constituindo uma poética que vislumbra a arte como outra coisa, explica Favaretto (1999). A arte dos anos 60, conceitualista e processual, no seu momento final tropicalista, radicalizou os signos da modernidade vanguardista. Experimental, utópica e violenta, passou o sentido cultural da arte tanto em relação às transformações estéticas na linha da modernidade quanto específicas da cultura brasileira. Favaretto (1999) esclarece ainda que o que dá forma à consciência reflexiva da materialidade da arte aparece nos trabalhos de Cildo Meireles, Leirner, Caldas, Tunga e outros.

Considerando cumprida a tarefa de questionamento dos suportes e conquista da faculdade de utilizar todas as linguagens, procedimentos e poéticas, os desenvolvimentos se especificam, frequentemente chegando aos limites do hermetismo, outras vezes aproximando-se da produção industrial. (FAVARETTO, 1999, p. 113).

Segundo Favaretto (1999), optando pela realidade imediata da arte, pelo seu sentido imanente, tensionando os limites da arte moderna, enfatizam-se os processos e

procedimentos conceituais, contextualizando o lugar de aparecimento das obras. A reiteração do novo, ainda que tivesse algo de inusitado, era mais uma moeda posta em circulação no mercado pelos meios de comunicação. Os artistas procuravam dar forma, buscar formas de gerar pontos de tensão num sistema de atividades tanto variadas quanto diluidoras das pesquisas de vanguarda. O domínio do conceitual envolvia uma variedade de experiências, para o autor, como múltiplos: arte postal, videoarte, etc. Para Favaretto (1999), a vertente minimalista retinha o essencial das proposições conceituais, pois nela pintura e escultura foram retraduzidas em experiência plástica pura, reduzidas a estados mínimos, perceptivos, morfológicos e significativos. Tão exemplar quanto a antiarte, a radicalidade minimalista nas quais os limites dos desenvolvimentos surgidos da crise dos sistemas visuais problematizam a circulação das obras. Ainda sobre os anos 70, o mesmo autor entende que parte da produção que se mescla à circulação das mercadorias industrializadas, a minimal exige tensão reflexiva e evidenciação pública, para que se efetive sua eficácia plástica.

MATERIALIDADE

A obra se manifesta apenas como presença de sua materialidade: do que vale o artista produzir sua obra? – questiona Chiarelli (1999) – ao pensar qual medida, ou parâmetro, ou de onde o artista parte para produzir suas peças. Rompidos os códigos da pintura, escultura, etc., Chiarelli (1999) escreve que até o início dos anos 60, no Brasil, códigos do figurativo e abstrato, construtivo e informal, serviam de parâmetro para os artistas; o que tem prevalecido como base para cada artista é sempre ele mesmo, enquanto cidadão, indivíduo, com seu corpo, lugar, origem, etc. A partir dos anos 80, a geração surgida é devedora dos que a antecederam, e o movimento que marcou a arte brasileira contemporânea é o *neoconcretismo*, mas não produziu óbvios herdeiros excetuando alguns trabalhos, como os de Nuno Ramos, que ingressa no campo tridimensional tangenciado pelos *Bólides*, de Oiticica. O neoconcretismo perdura como marco de qualidade, e a construção do artista brasileiro com influência direta na constituição de suas poéticas.

No livro *Aparelhos*, de Waltercio Caldas, consta que, em 1979, Ronaldo Brito⁹ anunciava a morte de um dos principais artistas do Neoconcretismo, ao chamar atenção para as fortes e problemáticas relações entre Caldas e a instituição “arte”, que colocavam por terra a visão utópica da qual Oiticica era o centro, que percebia na participação do espectador na obra de arte um meio de transgredir o circuito, argumenta Chiarelli (1999); e, portanto, transgredir o próprio poder. O fato de ser justamente a consciência da precessão desse poder, as obras de Caldas e o texto de Brito mantinham um embate que consideravam uma qualidade desestabilizadora, pois, se não fosse por isso, se tornaria mais uma mercadoria como outra qualquer. Entre o final de 1975 e início de 1976, a revista *Malasartes*¹⁰ trazia ensaios fundamentais em relação à

⁹ Como observou Lorenzo Mammì, Mário Pedrosa não foi um pensador acadêmico, mas um crítico militante, com atuação num contexto cultural em evolução rápida. Nesse sentido, sua reflexão sobre arte serve para balizar decisões de política cultural ou para justificar julgamentos de valores sobre a produção contemporânea. Seus textos foram escritos entre 1933 e 1978. Para Mammì, a postura crítica de Pedrosa é tão complexa e abrangente que aparece num contexto determinado: pesquisador da Gestalt, teórico marxista, amigo de André Breton, companheiro de estrada dos surrealistas, defensor da aproximação de arte e ciência, e ao mesmo tempo pesquisador da arte popular e primitiva. (MAMMI in: PEDROSA, Mário, 2015, p. 6-7).

¹⁰ A revista *Malasartes* se autodeclarava como uma revista sobre política das artes. Mais do que em objetos de arte, os artistas procuravam concentrar-se no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos instrumentos que a realimentam. (FERREIRA, Glória, 2006, p. 30).

necessidade de buscar uma articulação mais crítica para o artista brasileiro, em pleno regime militar. Segundo Chiarelli (1999), os artistas brasileiros da década de 70, como Nelson Leirner, Carmela Gross, José Resende e outros, nunca romperam com a explicitação da obra através de algum mecanismo de materialização. Pelo contrário, embora tivessem abandonado as práticas artísticas tradicionais, como pintura e escultura, em nenhum momento deixaram de produzir objetos que manifestavam uma materialidade palpável. No entanto, nos anos 70 houve no Brasil uma revivificação do legado duchampiano e das realizações Dada e surrealistas. A ironia e o rompimento da noção de arte entendida como linguagem encontravam-se nas obras dos artistas que buscavam em Duchamp a consciência crítica. Contudo, segundo o autor, a tentativa de desestabilizar conceitos artísticos instituídos permitiu o rompimento com qualquer tipo de código formal estabelecido, abrindo espaço para diferentes poéticas. Para Chiarelli (1999), o rompimento da noção de arte como linguagem ou desconstrução das linguagens abriu espaço para introduzir materiais de diferentes procedências. Ainda assim, esses materiais possibilitaram o surgimento de poéticas individuais com forte conexão com o surrealismo. Além de todas essas absorções, as influências internacionais da arte Povera e a antiforma também estiveram presentes. Para

Chiarelli (1999), nos anos 80, surge uma nova geração de artistas brasileiros atuantes no campo da pintura; uma parte desse grupo, logo após o “estágio pictórico”, caminhou em direção ao espaço tridimensional, através da produção de objetos ou instalações entre o espaço bi e o tridimensional. “Encarnada”, a pintura continuava sendo a insatisfação crítica dos anos 70, manifestando-se por outras vias. Leda Catunda, por exemplo, seguiu sua poética num diálogo problematizando uma produção onde a pintura entra como mais um elemento, aliado a práticas, como costura, por exemplo. Nas palavras de Chiarelli:

O melhor que a artista produz não é exatamente pintura, mas um tipo de objeto estruturalmente híbrido, entre o espaço bidimensional e o espaço tridimensional, atualizado por uma ironia (às vezes muito próxima daquela de seu antigo professor Nelson Leirner) que a auxilia na desestabilização ou desconstrução dos códigos tradicionais de nossa visualidade (uma herança herdada de Regina Silveira – também sua professora) – um legado dos anos 70. (CHIARELLI, 1999, p. 176).

Chiarelli (1999) cita outros artistas de importante trajetória na pintura, como Jac Leirner, Lia Menna Barreto, Valeska Soares e Nuno Ramos, entre outros. Este último, problematizador no campo da pintura, rompeu o espaço tridimensional, através de objetos e instalações. O artista constrói seu campo poético como parte de uma grande

narrativa, onde o resultante é uma exteriorização repleta de momentos em que a sua mitologia individual explode em sua singularidade.

Moacir dos Anjos (2013, p. 381) assinala que se preocupa com o fato de que hoje o foco na novíssima geração reflita a voracidade do mercado por produtos renovados e rentáveis. A ênfase na geração de 1960 permite colocar discussões a esses mecanismos de legitimação superficiais. Mas há uma característica dessa geração que deve ser salientada: por um lado, essa é a primeira geração que amadurece sua produção; no início dos anos 1990, Cildo Meireles, Tunga, Oiticica e Clark são artistas consagrados internacionalmente e se institui um cânone brasileiro. Ou seja, é uma geração que está inserida e inscrita numa história da arte incipiente e permeável. Mas, por outro lado, é a primeira geração de artistas brasileiros que já começa sua inserção no País e no exterior, por meio da qual ficaram em contato com informações e influências inacessíveis até então. Isso vai gerar um sentimento paradoxal, por deter uma produção que poderia ser efetivada a qualquer momento, mesmo gerando um questionamento sobre a densidade e as complexidades dessa produção. Em contrapartida, a arte brasileira passa a influenciar também artistas estrangeiros, através de residências, mostras ou publicações. O que Anjos (2013) mais questiona é essa

“brasilidade” dos artistas estrangeiros que não se indagam sobre as influências dos críticos e curadores que delimitam o que é, afinal, a arte brasileira, mas têm uma visão simplificada, fundada na tríade neoconcreta: Lygia Clarck, Lygia Pape e Hélio Oiticica, não indo muito além desses artistas.

PINTURA HOJE

É fato que a persistência e a força da pintura se mantêm desde sempre. Mesmo na produção dos anos 1990 para cá, o pensamento pictórico continua desdobrando-se no espaço das artes plásticas. No livro “Desdobramentos da Pintura Brasileira do Século XXI”, organizado por Isabel Diegues e Frederico Coelho, constata-se um recorte de artistas da nossa produção brasileira contemporânea, em que a pintura concentra grande força. Para os autores, a pintura não sofreu paralisia, mas desdobramentos, entranhando-se com outros meios e fazeres poéticos. O espaço tridimensional explorado pelo pintor e seus fundamentos elaborados em outros campos vão, assim, no lugar de telas a planos, ganhando corpo, e projeções se ampliam na espacialidade com objetos industriais. Texturas e volumes originam invenções pictóricas, onde a pintura pôde revigorar-se. As expressões usadas para identificar tais procedimentos podem ser: pintura expandida, desdobrada, reencarnada e ampliada.¹¹

Para apresentar a coleção de Gilberto Chateaubriand dos anos 1990/2000, Luiz Camillo Osório tece alguns

¹¹ COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. **Desdobramentos da pintura contemporânea do Séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 8.

comentários sobre a maneira como os fatos pictóricos se apresentam nos artistas:

Para além de uma decisão de ruptura, o que se percebe nessa produção pictórica é a descrença na ruptura, sem com isso abrir mão da potência do novo. Ao contrário de uma leitura convencional que enxerga a decisão pela pintura como um deliberado não às vanguardas, creio que a opção pela pintura seja um deliberado sim à renovação da pintura a partir da tradição e contra a falsa tradição. A maneira como a pintura articula olho e mão, percepção e corpo, dá a ela uma temporalidade própria no que tange a nossa relação com o visível e com a imagem. Estar diante de uma pintura é abrir-se para uma atenção concentrada diante do detalhe da fatura, do gesto que ao mesmo tempo em que apreende os fenômenos transforma-os em fatos pictóricos, deliberadamente construídos e postos em novas relações. A textura da tinta, a pulsação das pinceladas, a opacidade e contaminação das cores, a multiplicação de espaços e perspectivas, tudo isto atua quando somos convocados por uma pintura, cuja experiência desloca o dado referencial “lá fora”. Revela-se aquilo que nos é constantemente bloqueado na percepção cotidiana das imagens: a simultaneidade e a cumplicidade dos elementos perceptivos. Olhar com tempo é sair da aceleração para entrar na duração é: resistir à produção de outros tempos. Trata-se outra vez e sob outra perspectiva de “heterogeneidades multitemporais”, abertas no seio da experiência pictórica com suas múltiplas formas de deslocamento e vivificação do olhar. (OSÓRIO, 2012a, p. 23).

Osório (2012a) convida-nos a refletir que a percepção dos elementos pictóricos resiste à produção dos outros tempos até hoje, e estar diante de uma pintura concentra a atenção para detalhes da fatura, gesto, textura da tinta, pinceladas, mas postos agora em novas relações. A análise que se segue foi direcionada a tornar-se o modo de como essas questões surgem na produção de Rivane Neuenschwander. Como suportes variados, acabam transbordando as relações da pintura, sem perder de vista a pulsação da cor.

PINTURA E ARQUITETURA

Enquanto a Arte Pop americana do começo da década de 1960 se referia ao mundo da mídia circundante em busca de um enquadramento, ao que parece o Minimalismo do meio e do final dos anos 60 iria se referir ao cubo do interior da galeria como o derradeiro quadro de referência para o trabalho de arte. Essa referência era apenas composicional: no lugar de uma leitura composicional interna, a estrutura formal da arte apareceria em relação a estrutura arquitetônica do interior da galeria. O fato do trabalho ser equiparado ao continente arquitetônico tendia a literalizá-lo. Tanto o continente arquitetônico quanto o trabalho que ele continha eram para ser vistos como não-ilusionistas, neutros e objetivamente factuais – ou seja, simplesmente como algo material. (GRAHAM, 1942, *In*: FERREIRA; COTRIM. Escritos de artistas, 2006, p. 429).

Figura 4 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Ex-votos, 2010



Fonte: Square Space (2010).

Assim, partiremos da obra *Ex-votos* (2010), em que a artista se apropria de pinturas mexicanas de ex-votos locais e retira os personagens, deixando apenas o espaço. Rivane Neuenschwander retira todos os elementos da pintura: santos, milagres e figuras, deixando apenas o fundo, a arquitetura. Adriano Pedrosa (2014, p. 36) situa a obra como uma subtração de um drama, da narrativa, restando apenas o pano de fundo. O que vemos, então, é o mal entendido da arquitetura, pintura de parede e piso, pano de fundo ganhando autonomia, aproximando-se de abstrações geométricas. Essa obra foi realizada em Múrcia, na Espanha, na Sala Verônicas.

Dentro de uma promessa cumprida, um agradecimento ao seu santo de devoção, o ato de *ex-voto* por uma pintura, uma escultura, ou até mesmo um manuscrito, permite ao fiel agradecer pelo milagre recebido. Na arte, esse processo acontece dentro do próprio trabalho, difícil fugir de seu santo de devoção. Não ficaria completamente claro para aqueles que não conhecem toda uma tradição de milhões de anos de arte. Mas os indicativos estão ali dentro do próprio procedimento do trabalho. Na pintura não é diferente. A tradição de toda uma história é carregada no traço de qualquer pintor, e reconhecer esses traços nas obras de hoje não é tarefa tão simples. Apropriar-se de pinturas mexicanas ampliadas de uma antiga igreja é o procedimento de Rivane. Seu trabalho se desdobrou

de diversas formas, mas não podemos deixar de buscar os santos que estão presentes nesse milagre. Waltercio Caldas (1996) escreveu um livro sobre o renomado artista espanhol *Velázquez*, em que retira os personagens da pintura, mantendo apenas o espaço desfocado. Retira figuras humanas e ilustrações, impedindo sua visualização plena. Apesar de retirar sua visualidade, reforça o caráter de objeto que reivindica a presença física de qualquer livro (CHIARELLI, 2006).

Moacir dos Anjos (2013) vê na obra *Ex-votos* a subtração de um drama, mal-entendido da arquitetura, enquanto para outro espectador é visão de uma pintura geométrica no espaço. A obra de arte evoca uma familiaridade com nós mesmos. Gadamer (2010) assinala que a obra de arte possui seu próprio presente, e é uma expressão da verdade que não coincide com o que seu autor, no caso Rivane, imaginou ali. A inesgotabilidade conceitual de cada enunciado artístico reporta ao fato de comunicar a si mesma. Diante disso, cada um pode interpretá-la como quiser. O que a obra quer dizer se lança para um além daquilo que está, e acontece uma abertura para uma amplitude de significados. A obra, então, se apresenta como um objeto da hermenêutica. Compreende-se, assim, a arte num esforço interpretativo que não é imediatamente compreensível: a obra é um enunciado dotado de sentido, e compreendemos aquilo que foi dito por um acontecimento que pressupõe o

compreender. Ela diz algo a alguém, e o sentido de compreender aquilo é dado à autocompreensão de cada um. Cabe salientar, no entanto, que o sentido dado à obra *Ex-votos*, de Rivane, pode estender-se de forma infinita a cada um: cada qual pode ter uma expectativa de sentido diante dessa obra. A obra de arte envolve um processo interpretativo, e o que está em jogo é o que a obra tem a nos dizer. O acontecimento hermenêutico acontece de forma circular, porque a arte em essência é diálogo, sugere Gadamer (2010), para quem a linguagem perde o caráter da comunicação e se faz linguagem. Tudo que a obra tem a dizer se encontra nela mesma. Diante da obra, estamos diante de uma estrutura hermenêutica que encerra uma expectativa de sentido e um esboço de totalidade, de acordo com o diálogo que estabelecemos com ela. O jogo gadameriano se dá pela fusão de horizontes da obra com aquele que participa. Esse jogo encerra um potencial libertador e o prazer de jogar. É em si libertador, com regras que estabelecem sua razão de jogar. O jogo da arte se revela como um diálogo com a obra que não tem fim, mas se abre cada vez mais. Gadamer (2010) sinaliza que o essencial da arte está no seu caráter simbólico, porque ela é o que parece, e ainda algo mais. Depende do outro para recuperar sua integridade. O *jogo* está acompanhado do símbolo, que é essa busca do sentido intrínseco, e da *festa*, que é a repetição de um tempo e sempre

se renova no encontro com a obra. Dessa maneira, podemos aproximar a obra *Ex-votos* da de outros artistas. Os artistas aqui apresentados serão apenas uma forma de diálogo entre aquilo que a obra da artista sugere e o momento presente desta pesquisa. Assim como faremos com outras obras, optamos por enfatizar obras que guardam um caráter pictórico, e dentro desse empenho compreender que aquilo que é dito em suas obras sempre está além daquilo que anuncia. O que nos permite fazer essa atualização de sentidos, o modo como é dito e o meio pelo qual é dito, permite-nos fazer uma reflexão sobre sua obra. E conforme Gadamer (2010, p. 7), compreender não é deter aquilo que alguém quer dizer. A obra de arte anuncia algo onde tudo é excedido, e, portanto, compreender o que a obra de arte diz a alguém é, sem dúvida, um encontro consigo mesmo.

Figura 5 – WALTERCIO CALDAS, *Velázquez*, 1996

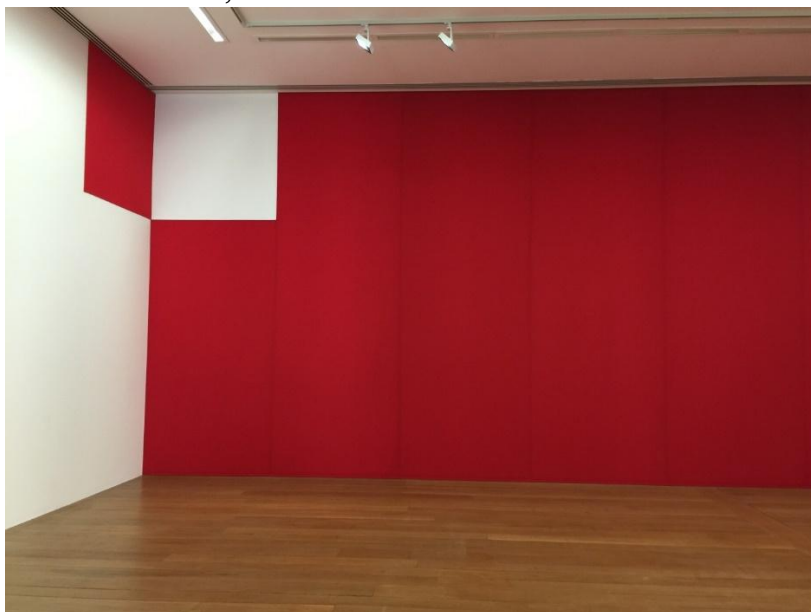


Fonte: COMARTE.COM (2015).

Seguindo essa lógica, na obra *Ex-votos*, a cor está presente nas paredes e no chão; o espectador é engolido pela pintura. Aquele espaço torna-se outro à medida que o participante anda sobre ele. Podemos mencionar também a ideia de “festa” e de “jogo”, cujos sentidos estão dentro de um universo próprio, de valor temporário. Para Huizinga (2012, p. 17), o espaço é circunscrito dentro do espírito de alegria e liberdade. Romper a ordem lógica habitual e ascender ao estado de graça e de exceção é o estado de festa. Segundo Enrique Gil Calvo (1991), para haver festa, deve-se adotar uma disposição festiva, que exclui qualquer ânimo sério. A obra *Ex-votos* pode nos tomar de um estado festivo, por suas cores e por

sua disposição espacial para a celebração. A dimensão ampliada da obra tem um sentido especial: sua grandeza física nos coloca dentro da intenção de agradecer a graça obtida e celebrar sua pintura inclusiva.

Figura 6 – ANTÔNIO DIAS, A ilustração da arte / Economia/ Modelo, 1975/2015



Fonte: Foto da autora.

Assim, é oportuno evocar a obra de Antonio Dias, onde a parede é completamente revestida com tecido vermelho e tem um recorte que se desdobra para outro plano. Como na pintura da *Sala Verônicas*, Rivane se apropria das paredes e do chão, fazendo com que o espaço pictórico seja tomado pelo espaço

expositivo. Em ambos os trabalhos, o espaço da exposição tende a dar ênfase à função do espaço dentro da própria pintura. Mas, enquanto na obra de Rivane o espaço é repleto de informações arquitetônicas de determinada época (a *Sala Verônicas* é repleta de elementos históricos), na obra de Dias, o espaço é o cubo branco ou espaço “neutro”.

Figura 7 – CILDO MEIRELES, *Missões*, 1987- 2015



Fonte: Soares, Meireles, Neto. Catálogo: *Seduções* (2006).

Cabe aqui uma alusão também à obra de Cildo Meireles, que, para uma exposição coletiva da *Visão do Artista*, em 1987, cria a obra especificamente para comemorar um momento da história brasileira: *Os Sete Povos das Missões*, que se refere às sete missões fundadas pelos jesuítas no sul do

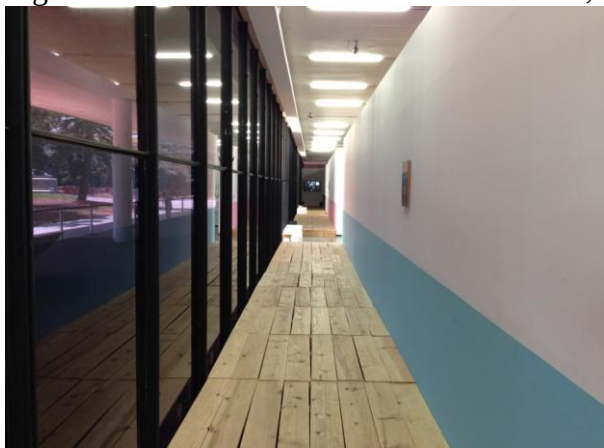
Brasil, Argentina e Paraguai, para catequizar os indígenas, entre 1610 e 1767. O artista diz que quis montar algo como uma espécie de equação matemática, através de ossos, hóstia e moedas, mas que, nessa obra, existe um embate entre materialidade e imaterialidade (MEIRELES, 2006, p. 71). E, dessa forma, passa pelo âmbito da vida. *Ex-votos*, de Rivane, também discute essa questão, apesar de não se tratar de obra específica para um momento histórico; *Ex-votos* invoca a ideia daquilo que foi conquistado pela promessa, algo entre o imaterial e o material, e a obra dá conta desse espaço pela pintura. Em *Missões*, Cildo Meireles utiliza-se de milhares de ossos pendurados, e além de estar remetendo também a uma ideia de ex-votos, a conexão acontece por colunas de hóstias. A conexão entre material e imaterial está no próprio material escolhido, enquanto a obra *Ex-votos* está, de forma implícita, no espaço da pintura.

Da mesma forma, tratando ainda de *Ex-votos*, na obra do artista Efrain Almeida, Chiarelli (1999, p. 180) enfatiza que se repete obsessivamente o trabalho de artesãos anônimos na produção de ex-votos que não remetem a nenhuma graça alcançada. Nenhuma transcendência mística procura sinalizar para o espectador a consciência do seu estar no mundo, observando aquelas peças desprovidas de qualquer encantamento, a não ser a condição de não verdadeiras. O

artista esvazia a forma de qualquer significado, e essa operação “falsa” coloca a obra como significante puro, pulsando diante do espectador. A associação entre os ex-votos de Efrain Almeida e os ex-votos, de Rivane Neuenschwander, poderia estar no fato de que ambas não remetem a nenhuma graça alcançada, pois a obra da artista também não se liga a nenhuma transcendência mística: guarda apenas a consciência de estar no mundo e situa o espectador no embate do tempo presente diante da obra.

Dessa maneira, seria interessante observarmos outra obra de Neuenschwander, que enfatiza a relação da obra de arte com a arquitetura onde está instalada.

Figura 8 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Barrado, 2014



Fonte: Foto da autora.

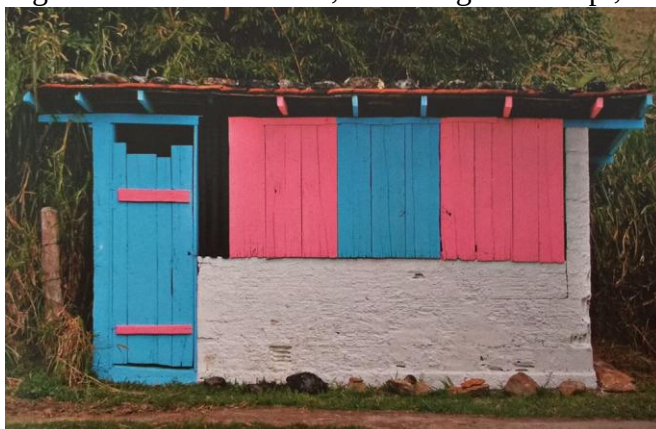
Em *Barrado* (2014), Adriano Pedrosa (2014, p. 37) descreve a obra como uma pintura que cobre a parede até um metro, nas três porções de uma parede à vista, cada qual assumindo uma cor diferente. O verde, o azul e o rosa são cores caipiras, do universo popular e da roça, influência de Volpi, talvez, questiona o autor. Neuenschwander criou-a como pano de fundo para compor a vista do MAM de São Paulo, na sua individual de 2014. A pintura é baseada na memória coletiva dos barrados arquitetônicos do final do século XX, de função tanto ornamental como recurso estilístico para limpeza, dividindo a área a ser limpa.

Paulo Venâncio Filho (2013, p. 78) pondera que se a conquista do plano é a determinação última da arte moderna, da superfície anti-ilusionista, então Volpi poderia ser nosso primeiro pintor moderno. Observando a vida e o mundo dos brasileiros, o pintor articula uma construção visual abstrata tão verdadeira quanto a experiência brasileira. Paulo Venâncio sustenta: “O azul-celeste é a medida da pintura volpiana; é luminosidade, é espaço, é o fundo de todas as coisas, o ambiente humano. O azul-celeste é a constante, a velocidade da luz do sistema pictórico de Volpi”,¹² considerando a importância da têmpera para a sua pintura como uma técnica

¹² VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p.79.

arcaica e artesanal, mas paradoxalmente moderna. Para esse autor, as telas de Volpi se dão a partir de uma coesão de momentos frágeis e solitários, e nessa fragilidade está sua força. Partilha com Morandi do método de todos os dias, as mesmas coisas; Volpi parte do ponto de vista do homem comum e vê o mundo rotineiro. Procurando a permanência no que é frágil e na sua constante repetição no que não está finalizado, aproxima-se do trágico. As fachadas da década de 50 e as bandeirinhas já estavam lá, o pintor não descobre nem inventa, nas “bandeirinhas”, um quadrado: “joga” com a falta de um triângulo. E como Venâncio (2013, p. 80) sustenta, se a bandeirinha real coincide com a de Volpi, a inteligência pictórica pode ativar uma forma visual popular com a qual coincide.

Figura 9 – LYGIA PAPE, Homenagem a Volpi, 2003



Fonte: PAPE. Catálogo: Espaço imantado (2012).

Assim como para Paulo Venâncio a obra de Rivane evoca a obra de Volpi, podemos também observar sua obra lembrando-nos da obra de Lygia Pape, *Homenagem a Volpi* (2003). Ao pintar meia parede do museu, Rivane alarga sua linguagem pictórica para a arquitetura. A conversa da artista se dá pela estrutura do jogo, pela forma lúdica de maneira indissolúvel. A manipulação do espaço influencia a identidade da obra, e o jogo situa-se na necessidade fora da utilidade da vida prática. A pintura transcende a lógica do dever com a verdade do universo rural e se posiciona como um espaço que adquire a solidez das coisas, em relação ao ambiente museológico.

Figura 10 – RIVANE NEUENSCHWANDER - P. V. (Classroom), 2015



Fonte: Tanya Bonakdar Gallery (2015).

Considerando ainda o mesmo critério de arquitetura e pintura na obra de Rivane, na exposição realizada em 2015, na Galeria Tanya Bonakdar, em Nova Iorque, a artista coletou possibilidades de traduzir as memórias de infância em formas visuais. Uma de suas obras, *P.V. (Classroom)*, é uma parede pintada em verde inspirada nas pinturas das escolas, hospitais e instituições, mas remetendo a obras do minimalismo e obras conceituais dos anos 1960 e 1970. Mais uma vez aqui a artista se reporta ao espaço circundante para instalar seu trabalho, como fez em *Barrados e Ex-votos*.

Como Gadamer (2010, p. 8) enfatiza, a obra de arte tem em vista um excesso de sentido que é a linguagem da obra e que reside na própria obra. E sobre esse excesso é que se assenta a sua inesgotabilidade. E tudo aquilo que nos fala de compreender significa atualizar em si as ideias do outro. A universalidade do ponto de vista hermenêutico é que descreve, a partir do centro do compreender, a sua amplitude, ilimitada visão de conjunto.

Observar três obras que se utilizam da parede como suporte da própria pintura no trabalho do outro é a inesgotabilidade que a obra de Rivane proporciona. Não é o que a obra da artista diz: é isso que tu és, mas as possibilidades que temos de descobrir o que está velado, o que tem sentido para quem está vendo naquele momento. Para Heidegger, a

resposta precisa partir da experiência de como as coisas se dão. Gadamer (2010, p. 27) menciona o autor para ressaltar o conceito aristotélico de *physis*, que caracteriza o status ontológico daquilo que cresce por si mesmo. O desvelamento advém do ente do qual ele emerge e é como a “clareira” que se abre enquanto ser. A linguagem de Heidegger é pensada por Gadamer como um existencial a saber, por uma determinação ao *ser-aí* que se distingue pela compreensão do ser. A *essência da verdade* está relacionada com o velamento absoluto com seu outro. Descobrimento e encobrimento são pensados como momentos estruturais do ser, abertura para o “aí”. Por isso, a obra se torna visível na medida em que se constitui o seu *ser*, na medida em que “*diz*”.

Sob esse aspecto podemos então pensar sobre o *desvelamento* que a obra da Rivane nos proporciona, levando-nos ao encontro de nós mesmos. O *ser-aí* colocado na obra está em aberto e nos sugere uma vasta possibilidade de pontos de vista; mas cabe enfatizar que o *jogo* que estamos nos propondo aqui é abordar sua obra com efeito nas questões pictóricas.

PINTURA E MATERIAL PRECÁRIO

Figura 11 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Eu desejo o seu desejo, 2003



Fonte: Rivane Neuenschwander. Catálogo: Ici lá- bas aqui acolá (2005).

O desejo, para mim, é uma forma de ação. Eu acho que o desejo é, hoje em dia, uma das formas humanas de transgressão, porque deixa de ser desejo assim que se realiza. Mas ainda é um dos pontos que me interessa no imaginário humano, justamente porque é o ponto limite, não é? Você tem sempre que cruzar alguma marca, algum limite, para acionar o desejo. Você está sempre desejando ter alguma coisa para a qual precisa fazer alguma ação transgressora, no amor, sei lá, na vida em geral. Nem que seja fazer um gesto assim, encostar no outro, alguma coisa, alguma passagem tem que existir entre um estado e outro. (VALESKA SOARES, 2006, p. 19).

A obra de Rivane Neuenschwander se chama “*Eu desejo o seu desejo*” (2003). Desejar como transgredir, na descrição de Valeska Soares, é um motor para a vida. Eu desejo materializar essa ideia de pintura deste trabalho numa ficção cromática. Essa seria a transgressão. Partir de objetos industriais prontos, para acúmulo, e a forma como são instalados, tornam-nos corpos ou campos de cor. Eu desejava que todas as fitas azuis se juntassem com as amarelas. Essa obra permite esse tipo de desejo: brincar com a cor. Brincadeiras de desejo de cor em palavras e na esperança de que a fita realize através dos nós. A obra mobiliza nossa atenção e desloca nosso desejo para perceber a cor. Escolher entre milhares de fitas um desejo não é fácil. Nossos desejos são infinitos, e o esforço para conquistar campos de cor é pelo excesso. Como as fitas não são transparentes, não há sobreposição, mas há composição, e o espaço está incorporado. Se todas estivessem jogadas no chão, em algum canto da sala, não teria o mesmo efeito, pois não estariam na superfície da parede, como numa tela. É pertinente mencionar a obra de Feliz Gonzalez-Torres (1957-1996), como referência para a obra de Neuenschwander. O trabalho de Torres aplica materiais mundanos, como bombons, relógios e lâmpadas, para conferir valor à transitoriedade da vida e sua inevitável efemeridade.

Suas estruturas de pilhas de bombons dourados *Untitled (Placebo)* (1991) lembram as estruturas do minimalismo: estáveis, mas em estado de transformação. Essa modificação se dá à medida que a pilha ia diminuindo, com os bombons sendo retirados pelos visitantes, que são convidados a fazê-lo. (GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhard. Catálogo Art Now, 2002, p. 180).

O efêmero também está presente nessa obra de Neuenschwander: se todas as pessoas retirarem as fitas desejo e retornarem com papéis seus próprios desejos, a obra ficará branca. Se nenhum espectador colocar seus desejos em papéis, restarão apenas buracos nas paredes. A pintura, que era cheia de cor, pode ficar rarefeita até voltar à parede branca. A efemeridade do trabalho está também na leveza do material. Se o vento soprar no espaço expositivo, todas as retas se tornariam curvas, e uma onda colorida iria movimentar o efeito da cor: as vermelhas poderiam se aproximar das verdes, e uma nova pintura estaria lançada. Assim como na obra de Gonzalez-Torres, a ação dos participantes vai alterando o estado de transformação do espaço.

Em *Eu desejo o seu desejo*, Luisa Duarte (2013) vê uma obra que mobiliza o tempo psíquico e a memória do outro, e a arte como possibilidade de ativar a memória e o desejo.

Neuenschwander esclarece, em entrevista¹³, que tem pensado que um tempo psicológico não tem muita nitidez entre passado, presente e futuro. Assim, para a artista, a obra das fitas projeta um desejo passado ou presente no futuro, ou desloca um desejo futuro para o presente.

Para Moacir dos Anjos (2010a), os desejos traduzem a subjetividade de cada um, mas também os conteúdos dos desejos que podem ser apropriados por outros numa socialização e partilha de desejos íntimos. Essa impressão de desejos sobre fitas coloridas faz a apropriação possível e pode lembrar as fitas que carregam nomes de santos para exprimir devoção ou esperança para alcançar graças. Parece também evocar a sala de ex-votos de uma igreja católica, por sua disposição nas paredes em grande extensão. Mas, em vez de retribuir o alcance de uma graça, cada fita-desejo imprime apenas uma vontade de realizar algo num futuro indefinido. Desdobrando-se ainda no espaço, Anjos observa que, ao escolher o desejo do outro e transportá-lo para um contexto de vida diverso, a obra tece uma teia quase invisível de trajetos, que a partir de um só ponto dispersa os desejos por uma extensão incerta e um território amplo. Conclui então o autor que, ao inserir outro desejo em papéis nos furos das paredes, e

¹³ Entrevista concedida por Rivane Neuenschwander a Luisa Duarte. In: PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). ABC – Arte brasileira contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 193.

sendo retiradas as fitas, permite que o desejo desse alguém seja incorporado em futuras instalações. Assim, Rivane faz com que o trabalho seja completado pelos visitantes, concedendo-lhes o controle sobre seu significado.

Gadamer (1985) enfatiza que a arte se coloca para nós hoje como tarefa de aprender a ouvir mais do que falar. O símbolo que está presente na obra de arte remete-nos a um antigo conhecido. O jogo que está presente na arte é o que contribui para a identidade da obra. Como alguém que entende e identifica algo na obra, é essa identidade que lhe dá sentido. Assim, cada obra deixa um espaço de jogo que cada um assimila o que tem a preencher.

Como na proposta de Rivane, o diálogo estabelecido entre obra e visitante é apenas uma sugestão para irmos além daquilo que está proposto. O desejo nos envia para outro lugar que não está presente ali, no embate com a obra. Essa é a surpresa e o acontecimento deste trabalho: ele está ali apenas como sugestão de algo com que se pode interagir, ou não. O visitante pode não querer retirar a fita-desejo. Só acontecerá o jogo na medida em que ele mesmo criar suas regras, estabelecendo um diálogo com as regras propostas pela artista, que também não podem ser previstas.

A própria artista não sabe como o espectador reagirá a esta proposta: ela apenas está *quicando a bola no chão*, quem

determina se quer participar do acontecimento é o próprio visitante. Gadamer (1985, p. 39) explica que o jogo do homem pode incluir a razão e anular a característica dessa razão de impor objetivos. Para compreender essa ideia do movimento do jogo, o autor dá o exemplo de uma brincadeira de criança com a bola quicando no chão repetidas vezes até escapulir. O movimento do jogo se daria por um fenômeno da repetição, em que se atinge um comportamento intencionado sem objetivos, mas seria o que o jogo quer dizer, dessa forma demonstrando o primeiro passo do caminho para a comunicação humana. O que importa para o movimento do jogo é o que o espectador intencione o que queira dizer, assim como nos colocamos diante de nós mesmos, diante do jogo, como um espectador. A função da representação do jogo é aquele movimento de jogo determinado e definido, demonstrando, assim, o jogo como a autorrepresentação do movimento do jogo.

Quando apresentada no Palais de Tokyo (2003), a obra *desejo* foi caracterizada por Akiko Miki (2003) como uma “pintura de parede” fluida, em mudança contínua, devido à participação do público. As fitas se tornam suvenires para o espectador no final da exposição. Assim, moradores de Paris, visitantes da exposição carregam os desejos de uma pessoa desconhecida. Ao possibilitar o transporte, a transmissão de informação e a possibilidade de comunicação, andar em/fora de

círculos (*Andando em círculos*, 2000), escreve Miki, aprisiona nossas ações e pensamentos. Esses elementos são essenciais para a força motivadora de nosso autodesenvolvimento. A artista procura estimular o crescimento de uma imaginação e de ideias mais férteis, por meio da inclusão consciente de diversas fronteiras do seu trabalho. Tais fronteiras propiciam um suporte objetivo a priori, pois, para Miki, os conflitos que ali surgem conduzem a sugestões acerca do potencial para prosseguir a comunicação e a representação.¹⁴ Visto sob esse ângulo, Miki opina que se torna compreensível o apego quase obsessivo de Neuenschwander às limitações temporais e espaciais, incorporadas por calendários, comidas ou territórios.

Para Herkenhoff (2010), as fitas de *Eu desejo o seu desejo*, o conceito de “cor-tempo” e no corpo fiel que Oiticica introduziu, se instalam transitoriamente no museu. Oiticica coloca em “cor-tempo” a unidade entre a estrutura e a cor como inseparáveis, assim como “espaço-tempo”; por meio da obra, a fusão desses quatro elementos é considerada um só fenômeno. Nas palavras de Oiticica, em *Aspiro ao Grande Labirinto*, 1986:

¹⁴ Akiko Miki se refere a um hipotético poder autopoiético (autogerado), na física contemporânea, chamado de “*Principio de Munchhauser*”, 1994, de Murray Gell-Mann, mencionado em *Quark e o Jaguar: Aventuras do simples e do complexo*, que recebeu Prêmio Nobel de Física. Para Miki, a atividade criadora na obra de Rivane poderia ser referida como este “Princípio de Munchhauser”. (ici alá bas catálogo, p. 46).

A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra. Só agora começa mesmo a complexidade entre a cor e a estrutura (sua relação), longe da quebra do retângulo e dos primeiros lançamentos no espaço. O primeiro conjunto complexo e denso dentro desse desenvolvimento é o que estou realizando agora: o octeto vermelho. São oito obras baseadas no vermelho, sendo que o vermelho é o tom geral, desde o mais escuro (mais ainda luminoso) até o quase laranja. Não são organizados em núcleo, como o *Equali* branco, mas cada um é uma unidade separada e completa em si. Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser o “corpo da cor”. A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto, possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; tornar-se temporal, criar sua própria estrutura, que passa então a ser o “corpo da cor”. (OITICICA, 1968, *In*: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Ligia; SALOMÃO, Waly (eds.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 33).

Para Oiticica, a pintura como “corpo de cor” traz para nosso diálogo com a obra de Rivane uma sugestão de compreensão. Mas poderíamos pensar também que para ele, a cor como a cor nas fitas da obra de Rivane podem ir além de

uma relação de estrutura com seu início? Ambas as obras nos sugerem uma relação com a pergunta pela origem da obra. A origem da obra de Oiticica estaria na cor? Ou no artista? A origem da obra de Rivane estaria nas fitas, ou na artista? A obra de arte está dentro de um caráter circular de onde se inicia. É sobre essa origem que Heidegger vai questionar a verdade na obra de arte, e é dentro dessa discussão que as obras de arte nos questionam a cada dia.

A pergunta que Heidegger (2010, p. 45) nos faz é: o que na verdade uma coisa é enquanto uma coisa? O que são as *fitas* na obra do *desejo* enquanto uma coisa que está no mundo? O autor nos responde que, ao fazermos tal pergunta, devemos conhecer o âmbito ao qual pertence o que designamos como coisa. Vemos então, segundo o autor, que tudo é uma coisa no sentido de uma coisa e nada mais. E qual seria a origem da obra? Heidegger (2010) questionaria o princípio da obra de arte na Conferência sobre “A origem da obra de arte”. A primeira constatação que faz é que a obra é uma coisa entre outras coisas. Uma matéria que recebeu uma forma para definir a obra de arte. As fitas, então, dentro dessa lógica seriam fitas dotadas de sua forma, mas perderam o caráter de fitas com o uso comum, de fitas: são obras de arte. A obra faz desaparecer o material com que é feita para ver apenas seu uso. Michel Haar (2007, p. 85) explica o pensamento de Heidegger, que as

coisas, ou neste caso as fitas, fazem surgir uma verdade que é um *desvelamento*. A obra, portanto, é irredutível a uma simples coisa pela ligação matéria-forma, porque tem a capacidade de exibir uma verdade. A obra de arte faz vir ao mundo o que originalmente escapa ao mundo. Haar (2007, p. 88) segue explicitando que a *verdade* concebida como desvelamento da verdade em Heidegger é o combate entre a criação artística e o originário, entre o que está coberto e o encoberto. E é nessa relação que constitui a essência da verdade em Heidegger. Nesse sentido, Heidegger vê a obra como uma verdade que se revela, que não se esgota e não tem origem.

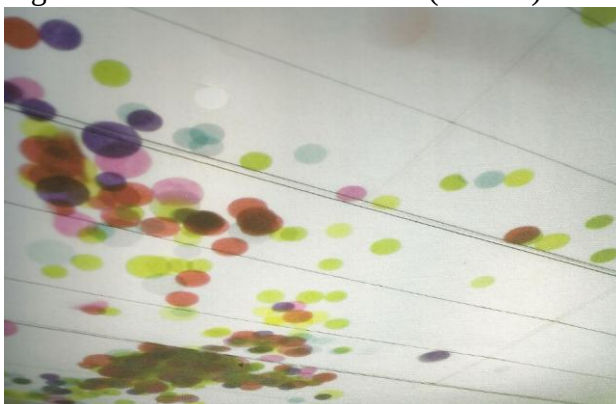
A expressão *pintura de parede fluida*, ou comparação do conceito de *cor-tempo*, de Oiticica, é colocada pelos curadores para apontar os pontos pictóricos mediados pela obra de Rivane. A força motora de sua obra pode lembrar-nos as bases fenomenológicas da sua origem. A obra da artista permite-nos uma completude de respostas a perguntas. Esses são alguns dos elementos lúdicos apontados nesta obra que nos faz reconhecer a estrutura do jogo. Estamos aqui propondo a ligação entre as regras e o jogo, de forma a reconhecer a existência de um laço que não se fecha, mas se abre para cada vez mais associações.

Figura 12 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Estórias secundárias, 2006



Fonte: NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART (Org.).
Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other. (2010).

Figura 13 – Estórias secundárias (detalhe)



Fonte: NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART (Org.).
Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other (2010).

Confetes surgem na instalação *Estórias secundárias* (2006), numa sala com teto rebaixado e forrado com plástico transparente, através do qual se veem círculos coloridos sendo soprados por ventiladores. Essas marcas circulares são uma recorrente no trabalho de Rivane. Para Pedrosa (2014, p. 24), tal circularidade merece um capítulo especial: círculos no chão, confetes, as bolas, os globos, bolhas, os confetes etc., gerando assim a ideia de cheio, vazio, uma genealogia onde tudo começa com o “ovo”. Na história da arte, Pedrosa (2014, p.25) traz à tona onde podemos encontrar esse elemento: em Brancusi, Tarsila do Amaral com seu “*Ovo ou Urutu*” (1928); Lygia Clark, *Ovo* (1965) e Clarice Lispector no seu conto “*O ovo e a galinha*”, de 1977, e Ana Maria Maiolino, com *Entrevistas* (1981). A pergunta que o autor faz é se existe, de fato, uma boa percepção e representação da realidade. O tempo todo estamos marcados por mal-entendidos, inclusive na interpretação dos textos e das obras; a obra de Neuenschwander convida-nos a refletir sobre o estatuto daquilo que estamos vendo.

Raymond (2010) configura o círculo na obra da artista como demarcação do espaço físico, indo mais longe: o espaço intersticial entre círculos, entre pertencer e não pertencer que delimita a zona do participante. Em *Estórias secundárias*, discos de papel de seda colorido que se movem (confetes)

sobre uma superfície translúcida de um teto falso seguem em movimento aparecendo e sumindo conforme a direção do vento. Raymond observa que a experiência do acaso vai além de uma reunião de acidentes para provocar o sentido de uma experiência de milagre. A presença dos papéis que caíram no chão levanta a questão de quanto controle tais objetos têm sobre o seu destino. Difícil aceitar que possam ter escapado por um dos quatro buracos no teto. Se antes suas obras alegorizavam uma tendência de controlar o que não tem controle, essa obra articula a arbitrariedade para adquirir situações que atingem o estatuto de milagre.

Nessa obra, vemos confetes coloridos e alguns caem ao chão por recortes no plástico translúcido. Poderíamos estar vendo uma pintura em movimento? Uma tinta escorrendo? Pingos de tinta no chão? A obra nos conduz a esta reflexão: uma pintura ocupa teto e parede; estamos submersos em cores que se deslocam e escorrem. O milagre para um pintor seria a qualidade cromática da obra, a força que têm as cores reunidas. Nessa obra, o acaso da pintura em movimento, da possibilidade de composição agradável, que leva o espectador a pensar que aquela sobreposição de papéis de seda forma campos cromáticos. Paisagem como na obra *Continente/nuvem* (2007). Enquanto bolinhas de isopor criam formas como nuvens, aqui geometrias coloridas se formam num céu de emoções.

Ao escrever sobre Pollock, Allan Kaprow (1958, *In: COTRIN; FERREIRA, 2006*) aponta que não podemos deixar de ser afetados por seu espírito, pois nele a tomada de posição e o ritual são tão grandiosos que são capazes de abarcar tudo em sua extensão. Para o autor, Pollock realizara alguma coisa, valores reconhecidos por críticos e artistas sensíveis.

O ato de pintar, o novo espaço, a sua marca pessoal que concebe sentido e forma, a grande escala e o entrelaçamento infinito passaram agora a ser comuns no meio das artes. As pinceladas, as manchas, as linhas, os borrões passaram a existir cada vez mais por conta própria e menos ligados aos objetos representados. O ato de pintar a tela estendida no chão podia-se dizer que Pollock estava realmente dentro de suas telas, e este é o ato que chega à fronteira de ritual. Kaprow (1958, *In: COTRIN; FERREIRA, 2006*) está convencido de que, ao apreender o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, com lançamento da tinta com mão e corpos de forma que ficavam “dentro” da tela e a submissão às marcas objetivas permitindo que elas nos tomassem de surpresa. Envolvidos de modo muito permutável, o artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos. Sua arte dá impressão de desdobrar-se eternamente. A escala das telas deixa de se tornar pinturas e se torna ambientes, e diante dela nosso tamanho como espectador nos faz abrir mão da consciência temporal enquanto

experimentamos. Para Kaprow (1958, *In: COTRIN; FERREIRA, 2006*), a pintura que se prolonga na sala leva ao argumento final sobre Pollock, que é o espaço. O espaço de criação não é palpável claramente como tal, mas fazendo movimentos para fora e para dentro podemos experimentar uma extensão espacial. Acredita o autor que a pintura como um todo se projeta para fora, e para dentro da sala e como somos agora participantes mais que observadores, se projeta em nossa direção.

Assim como nas obras de Rivane *Estórias secundárias* e *Continente/nuvem*, a arte tende a se perder fora de seus limites e preencher consigo mesma nosso mundo. A arte está envolvida no ritual da vida. Suavidade, fluidez, espaço, cores, estão presente nessas obras, que abarcam a pintura e se tornam ambiente, a sala se prolonga e o espaço faz o movimento em nossa direção. E como Kaprow (1958, *In: COTRIN; FERREIRA, 2006*) explica, os artistas jovens descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. E vão somente imprimir o seu significado real, sem tentar torná-las extraordinárias.

A noção de jogo como potencial libertador e aquilo que desperta o lúdico e o prazer está presente nessa obra de Rivane. O aceno da arte para entrarmos no jogo como acontecimento da hermenêutica, está aqui circulando nos confetes de papel de

seda que se movimentam pelo acionamento do ventilador. A regra? A regra aqui seria o acaso? Regra de ir aonde quiser ir, deslocar-se por onde tiver que se deslocar? Para espaço de jogo, explica Gadamer (1985, p. 38), está entre uma das funções elementares da vida do homem e indispensável. O início de um ir e vir que se repete constantemente, o movimento do jogo não está em uma finalidade última. E o que condiz com o espaço do jogo é o movimento. O participante que está diante dessa obra só pode participar do jogo se estiver dentro desse movimento de expectativa de sentido e esboço da realidade. Incluir a razão é a característica do jogo do homem e ordena e disciplina os chamados movimentos do jogo. A função do jogo é autorrepresentação do movimento do jogo, diz Gadamer (1985). O jogo da arte se revela como diálogo com a obra; nesse caso, confetes que voam sobre o teto e não têm fim. Vem à tona o caráter simbólico, lembra algo conhecido, nos conecta com nossos sentidos e se renova a cada vez que participamos dela. É a festa, aquele tempo de repetição. Gadamer (1985) demonstra que o fenômeno de repetição e mesmice quer falar de identidade, um comportamento sem objetivos que é intencionado como tal, é o que o jogo quer dizer. Dessa forma, a circularidade na obra da artista nos faz deixar ficar envolvidos por uma percepção

banal, mas nos amplia o anseio de buscar o extraordinário, como numa movimentação de jogo.

MINIMALISMO ORGÂNICO x PINTURAS DE LUGARES

- Que ervas você colocou neste prato? – Perguntei a Dona Brazy
- Formiga – respondeu, simplesmente.
- Eu queria saber quais ervas você colocou na receita – insisti.
- Menino, só tem formiga! Encerrou ela, sorrindo.¹⁵

Para Felipe Ribenboim, Jacob Visconti e Rodrigo Vilela (2014, p. 11), a exposição *Alimentário* (2014), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, iniciou-se com a ideia de que não é só a cozinha que é o lugar da gastronomia. Para os autores, o alimento permite leituras sociológicas e culturais de todo um país, como o faz o brasileiro *Alex Atala*, que representa o país através de pratos com discurso reflexivo sobre o alimento. Apresentando a exposição, trazem à tona que essa ideia não é novidade, pois, em 1923, no Salão de Outono de Paris, incluiu-se a gastronomia na mostra, e em 2007, na Documenta de Kassel, o chef espanhol Ferran Adrià foi

¹⁵ Diálogo de Alex Atala e Dona Brazy, 2013, p. 34. In: RIBENBOIM, Felipe; VISCONTI, Jacob Crivelli; VILELA, Rodrigo. **Alimentário: arte e patrimônio alimentar brasileiro**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2014. A proteína da formiga já estava presente nas tribos indígenas que se alimentavam de tudo que a floresta oferecia. Quem introduziu esse ingrediente nos restaurantes foi Dona Brazy, de origem baré, de São Gabriel da Cachoeira (AM). Ao utilizar formigas em suas criações, Alex Atala evoca as tradições indígenas amazônicas. (2014, p. 35).

convidado para participar. Desse amplo repertório poético, obras sugerem questões de discutir, pensar o alimento no Brasil. Concebida por Felipe Ribenboim, essa não foi uma exposição de fácil catalogação.

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand (2014, p. 5) nos lembra que em artistas como Leonardo da Vinci e Arcimboldo já havia uma relação entre arte e alimentação. Campo econômico, cultural e social, a alimentação produz imagens interessantes nos dias de hoje. Artistas e curadores são grandes chefes, e a comida é ingrediente principal que abre significados para novas poéticas e significados.

Jacob Crivelli Visconti¹⁶ enfatiza que Hélio Oiticia, com *B50-Bólido Saco 2 “Olfático”*, funciona como uma espécie de *madeleine* brasileira ao evocar memórias do cheiro de café, coletivas ou individuais, complementando a História sobre os ciclos econômicos. Entre os artistas dessa exposição, estavam Ernesto Neto, com *Antes que eu te engula carrocelflower* (2007), com obra de tule madeira e especiarias; Adriana Varejão, com *Ruína e Charque, Porto* (2001); e Marepe, com o vídeo-documentário *Palmeira doce* (2001), entre outros.

¹⁶ In: RIBENBOIM, Felipe; VISCONTI, Jacob Crivelli; VILELA, Rodrigo. **Alimentário**: arte e patrimônio alimentar brasileiro. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2014, p. 17.

Figura 14 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Paisagem suspensa, 1997



Fonte: GOOGLE FOTOS (2013).

Nesse contexto, podemos situar o *movimento pictórico alimentar* se desdobrando em várias práticas, assim como na obra de Rivane Neuenschwander. Topografias, como pinturas de lugares nas quais paralisa o tempo; para Rosa Martinez (1998), na obra da artista, de alguma maneira, o caráter transitório das coisas se fixa num movimento do seu devir para

a morte. Quebrar a rotina, entre um emaranhado de coisas insignificantes, permite-nos penetrar no real e descobrir que nos materiais do mundo se escondem metáforas de nossas incertezas, medos e angústias. Segundo Martinez (1998), o trabalho da Rivane é um exemplo lúcido das formas de designar o real. Na representação e na linguagem, há formas de escrita, a construção de significado foge da essencialidade, brinca com a ausência, com o silêncio e com o vazio, para mesclar estruturas sensoriais inconscientes e ideológicas, criando tramas para designar o real.

Exploração das margens, a dignificação dos restos cotidianos é resultado de uma vontade de articular significativamente o existencial, o estético e o político. Para Martinez (1998), o trabalho de Rivane pode ser incluído na categoria “minimalismo orgânico”, no qual os ritmos do corpo traduzem pulsações inconscientes, ao mesmo tempo em que se submetem ao desejo da ordem, da repetição, da sujeição às estruturas racionais, como forma de não cair no caos. Uma estranha ambiguidade flutua dentro do trabalho de Rivane e se equilibra numa polaridade que faz oscilar entre sensação pura e os significados latentes. Em 1997, uma série de alhos esvaziados pendurados no teto por um fio vegetal e flutuando levemente sobre a superfície do chão da Galeria Stephen Friedman, em Londres, é “Paisagem suspensa”, a primeira

intenção da artista de fazer um desenho que se movesse. De acordo com Martinez (1998), suas obras convertem paisagens dolorosas sob a pele de cada sensação; ela esconde uma carga de profundidade, múltiplos sentidos latentes, ressonâncias nas quais se mesclam rituais mágicos. Seu trabalho é uma escritura feminina que especula sobre os materiais que a rodeiam, para descobrir o valor marginal dentro da ordem simbólica dominante.

Parte do controle do significado concedido ao outro, entre outras obras de Rivane, Moacir dos Anjos (2010a, p. 236) classifica *Paisagem suspensa* (1997) como a percepção da materialidade tênue, porém é descoberto quando alguém caminha próximo e o ar se desloca movendo os fios que sustentam os alhos. Esvaziadas de seu conteúdo sólido, as cabeças de alho são formadas com sua aparência original por meio da união das peles dos bulbos. Essa movimentação que sustenta os alhos revela do que é feita a obra, e isso ativa sua força poética. O tornar visível na obra da artista, para Anjos (2010a), é construído por uma operação de esvaziamento.

A marca da mão que compacta, amassa, faz e modela, de alguma maneira está presente nos objetos da artista Anna Maria Maiolino, que Paulo Venâncio Filho (2013) aponta. Representantes de ações cotidianas pela realização da mão. Ações de força para atos rotineiros, gestos que se repetem em

ações niveladas no cotidiano. Apesar de executados por uma só pessoa, trazem a presença do coletivo. Gestos manuais na apreensão da matéria que transformam de forma significativa. O autor sugere que a primeira impressão é de estarmos próximos da sensibilidade minimal, pela ideia de repetição. Mas seria de uma minimal íntima¹⁷, na escala do corpo. As obras de Maiolino valem o contato e a proximidade de estar junto por meio do gesto. Concentração em gestos sucessivos buscando a matéria evidencia uma vocação do compartilhar.

Vale mencionar a obra de Maiolino, para compreendermos os atos de Rivane Neuenschwander, onde o gesto está muitas vezes “emprestado” a lesmas, ou formigas, ou até mesmo no ato de esvaziar alhos por ela mesma. Mas, assim como Maiolino, convoca os atos rotineiros e o olhar do cotidiano para se aproximar do público.

Para Heidegger (2010, p. 48-49), quando nos perguntamos sobre o ser coisa, estamos experienciando a coisidade da coisa, e para isso temos de conhecer o âmbito ao qual pertence aquele que designamos com o nome de coisa. Desse modo, em que tudo é uma coisa, mesmo as mais altas e últimas, estão no domínio das “meras” coisas. O “mero”, para o autor, é simplesmente a coisa e nada mais. As respostas, as

¹⁷ VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 85.

perguntas “o que é a coisa” são de certo modo corriqueiras, e não se presume que há nada mais digno de questionamentos.

Ao questionarmos sobre os alhos da obra *Paisagem suspensa*, estamos diante de apenas alhos e nada mais. São apenas coisas que valem pelo que são. A coisidade da coisa se deixa determinar a partir dela e assinala assim seu caráter de coisa como tal. Para Heidegger, podemos assinalar a realidade vigente das obras onde outra coisa está alojada. Dessa maneira, podemos buscar referência na obra de Rivane, Oldenburg, que também trata de esvaziamento do cotidiano. Sendo assim, Argan (1992, p. 577) salienta que as pinturas de Jasper Johns e Rauschenberg ligavam as coisas-imagens a uma prática de retê-las. Em Oldenburg, somem os sinais da pintura e permanecem coisas-imagens ampliadas e demasiadas nas cores berrantes, num espaço que parece plagiar nossa existência: presença exagerada no vazio e pela insignificância da consciência comida como artigo de consumo mais recorrente para o artista. Nas palavras do artista:

Sou a favor da arte inspecionada pelo Governo dos Estados Unidos, arte tipo A, arte preço regular, arte ponto de colheita, arte extraluxo, arte pronta para consumir, arte o melhor por menos, arte pronta para cozinhar, arte higienizada, arte gaste menos, arte coma melhor, arte presunto, arte porco, arte frango,

arte tomate, arte banana, arte maçã, arte peru,
arte bolo, arte biscoito.

E acrescenta:

Sou a favor de uma arte que seja penteada, que
penda de cada orelha, seja posta nos lábios e
sob os olhos, depiladas das penas, escovada dos
dentes, que seja presa nas coxas, enfiadas nos
pés.

quadrado que se torna amorfo.

(CLAES OLDENBURG, 1929. In:
FERREIRA; COTRIM. Escritos de artistas,
2006, p.71).

Entre seus interesses, no final dos anos 50, Claes Oldenburg estava na esfera da vida cotidiana, assim como outros artistas pop. O citado acima é um trecho do texto para o catálogo da exposição *“Environments, situations and spaces”*, realizado na Galeria Martha Jackson, 1961.

Como observa Glória Ferreira (2006), textos de artistas não só se integram à poética de cada obra como ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, assinalando um deslocamento na definição, intenção ou direção da arte. Indicam uma nova abordagem da sua produção artística e uma mudança radical, do deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se assim parte da sua materialidade. Cabe aqui, nesta pesquisa, um deslocamento, uma aproximação da abordagem do doméstico que observamos na obra de Rivane

por tudo que sua obra atravessa nesse *quadrado que se toma amorfo*.

Figura 15 – RIVANE NEUENSCHWANDER – C. R. (Judô Belt), 2015



Fonte: Galeria Tania Bonaktar (2015).

Figura 16 – Judô belt (detalhe)



Fonte: Galeria Tânia Bonaktar (2015).

Essa obra, 2015, C. R. (Judô Belt), é um exemplo do vocabulário formal de Rivane Neuenschwander: faixas de judô são tramadas, formando um plano laranja, em que as bordas ficam irregulares. Faz parte da exposição na Galeria Tanya Bonaktar, em que a artista coleciona memórias de infância e faz um retrato singular da pessoa a quem a memória pertence, construindo objetos. O nome da participante fica nas iniciais do título, tornando-se anônima para nós, mas liberando espaço para construirmos nossa própria memória sobre as obras. A pintura em tecido poderia sugerir relação a lembranças da obra de Leda Catunda, José Patrício ou Leonilson.

É importante salientar que a presente pesquisa se desenvolve de forma a inserir textos de artistas com efeito de ampliar a percepção da obra de Rivane Neuenschwander. Além dessas referências, a abordagem de críticos e curadores sobre aspectos pictóricos de sua obra são de fundamental importância para traçar a linha de pensamento proposta. Como a ideia de *pintura de lugar*, sugerida por Rosa Martinez para apontar a obra da artista, conduziu-nos a buscar outros tipos de pinturas de lugar, como na obra de Claes Oldenburg, ou nas repetições de Maiolino. Esse lugar cotidiano, das faixas de judô, o lugar da casa, do tempero, da receita, do alimento convida-nos a repensar a pintura e nosso lugar no mundo.

O PÓ COMO ELEMENTO IMPORTANTE

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é, para antes de mais nada, me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica que o artista capta. Você que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vividos “momentos” como este dentro da vida, ou não? (CLARCK, 1959 *In*: FERREIRA; COTRIM. Escritos de artistas, 2006, p. 46).

Em *Carta a Mondrian*, no seu diário escrito em maio de 1959, Lygia Clarck levanta questões relativas à elaboração de novas linguagens em seu trabalho. Nesse trecho podemos observar, conforme Gadamer (1985, p. 40), que no jogo da arte um vai dar no outro, algo quer dizer algo, mesmo que não seja com objetivo significativo, mas uma lei movimento prescrita por si mesma. A identidade que dá sentido à obra, pois algo estava lá e compreendemos. Não existe nenhuma produção artística que não diga o que quer dizer de fato. O conceito da obra está no modo de ser atingido pela obra. É nesse jogar

junto de modo ativo. O que a obra quer dizer está proposto na obra e espera que seja resgatada. E aquele que acatou é o parceiro que pertence ao jogo. Nas suas cartas, Clarck expressa o quanto foi resgatado por Mondrian o modo como foi atingida pela obra. Dessa forma, o reconhecimento está ligado à variação de diferenças. Gadamer (1985, p. 43) chama a atenção para o fato de que cada obra deixa um espaço de jogo que cada um que assimila deve preencher. Mas para que o jogo aconteça deve haver junto a memória ou uma recordação. O símbolo é algo que se reconhece como um antigo conhecido. Como Mondrian, para Clarck, e os temperos nas obras de Rivane Neuenschwander: *Alfabeto comestível*.

Figura 17 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Alfabeto comestível*, 2001



Fonte: Foto da autora.

Ainda sobre o imaginário doméstico de alhos a temperos, curry, pimenta e açafrão, entre outros, está presente na obra “*Alfabeto comestível*” uma série de pinturas abstratas, compostas de listras horizontais feitas com fitas sobre placa de PVC. Pinturas pálidas com listras coloridas. Daniel Birnbaum (2005) sugere que na obra de Rivane, que envolve mais de um sentido e qualidades olfativas, o uso da boca é solicitado física e simbolicamente. São pinturas ordenadas alfabeticamente; o título é relevante, como em todas as suas obras; a variação de cores indica que foram usados diferentes tipos de comida em pó. Birnbaum (2005) certifica que a obra é vivenciada pelos olhos, mas seu verdadeiro significado só é apreensível se for considerada a ausência da experiência do paladar. No contexto da arte brasileira o canibalismo não é um ponto de partida estranho à variabilidade da experiência estética. Hélio Oiticica e Lygia Clarck atuaram nesse contexto, ambos fazendo obras na década de 70 que definiram uma resistência à cultura externa; e a habilidade de ingerir informações em vez de sucumbir a um estilo internacional. A força propulsora do desejo canibalesco na prática artística de Clarck, segundo Birnbaum (2005), e sua relação com o mundo, é menos uma questão de influência cultural do que uma questão de economia psíquica. Não querendo reduzir a obra de Rivane aos seus antecessores, na sua arte, ingestão é tema recorrente, e para o

autor, também a passagem do tempo, e ambos fazem um possível elo com a noção de melancolia. Muitos de seus trabalhos evidenciam seu interesse por substâncias orgânicas, produzindo um sentido efêmero da natureza, pois parecem estar próximos de mudar de estado ou desaparecer.

Em *O Banquete*, Gadamer (1985, p. 50) conta uma bela história de Platão para explicar o sentido originário do símbolo. É sobre a essência do amor contada por Aristóteles. Originariamente os homens eram esferas, e por se comportarem mal, os deuses os cortaram em duas partes. Agora, para estar completa, cada uma das metades está em busca de seu complemento. O amor seria a expectativa de encontrar o pedaço complementar e realizar-se no encontro. O símbolo seria então essa remissão a outra parte. Na obra de arte, isso é possível quando experienciamos algo de imediato, é o caráter simbólico. Essa experiência representa complementar algo que promete complementar o algo que corresponde. A experiência da arte é a posição do ser do homem no mundo, na totalidade do mundo, experienciando e também sua finitude diante da transcendência.

Para Gadamer (1985, p. 55), a expectativa incerta de sentido é que torna uma obra importante e que não possa jamais encontrar sua realização completa, de modo que possamos encontrar o sentido total. A obra de arte não se trata

de um mero suporte de sentido, mas o sentido da obra repousa no fato de estar aí. A obra de arte é acúmulo de sentido, não somente uma mera abertura. Quando queremos pensar a experiência da arte, a obra de arte não apenas remete a algo, mas aquilo a que se remete está propriamente nela.

Sendo assim, os trabalhos de Lygia Clarck, Rivane Neuenschwander e Lygia Pape nos referenciam nesse experimentar o caráter simbólico da arte. Quando estamos diante de um *Caminhando* (1967), de Lygia Clarck, ou *Roda dos Prazeres* (1967), de Lygia Pape, e *Alfabeto comestível*, de Rivane Neuenschwander, estamos diante da outra metade da esfera. E, conforme Gadamer (1985), nesse encontro, inevitavelmente, a totalidade do mundo é nossa finitude.

A trajetória de Lygia Pape se torna uma espécie de bússola para as novas gerações, salienta Luiz Camillo Osório (2012b, p. 99), pela presença de suas obras, sua postura como artista e seu rigor formal e experimental. Participou do Grupo Frente (1954), juntamente com Ivan Serpa e Mário Pedrosa. E suas gravuras, em tiragem de não mais que uma cópia, indicavam uma relação de linha e luz que teria em outros suportes ao longo de sua obra. Superação do plano e ativação do espaço, nas obras de Clarck e Oiticica foram uma força constante no neoconcretismo. No caso de Lygia Pape, a propagação da luz no espaço e o deslocamento no gesto

criativo para além do eu no indivíduo, mas em coletividade. Enquanto na década de 1980 a arte brasileira se remetia à pintura, sua produção apostava em diversos suportes, novos materiais e postura crítica dentro do sistema. A sua ousadia se dava no trato da linguagem, impulsionando seus trabalhos ao convívio com as camadas marginalizadas da sociedade brasileira. Osório (2012b, p. 103) nos fala que, assim como outros neoconcretos, a sua obra desloca suportes e materialidades. Dessa forma, indica uma situação em que a especificidade dos meios expressivos busca formas híbridas e experimentais de articulação e propagação poética. Torna-se importante salientar, dessa maneira, a proximidade entre os desdobramentos minimalistas e os neoconcretos, entre objetos específicos e não objetos, cuja alegação era uma inserção aberta da obra no mundo. O neoconcretismo teve uma forte influência do filósofo Merleau-Ponty; conforme apontou Osório (2012b, p. 106), os artistas buscavam a interação corpórea, e dessa maneira tirariam a arte concreta do risco de a consciência determinar a criação, afirmado pelo determinismo racionalista. O que deveria ser afirmado era o acontecimento poético enquanto experiência viva da forma, ou seja, a forma só importava enquanto maneira de sentir o mundo. É interessante perceber, ainda, conforme o autor, que falando em *Não objeto* (neoconcretismo, 1960) e *Além do objeto* (Robert

Morris, 1969), o que se precisava, nas duas formas, era a busca nos deslocamentos experimentais como redefinição do modo de ser das obras, forma de recepção e processo criativo das obras. Almejava-se uma experiência criativa, em que não se tem de início uma condição específica pré-definida, mas, pelo compartilhamento dessas experiências, buscavam responder a novas formas de sociabilidade e subjetivação. As proposições poéticas da década de 1960, de Lygia Clarck, Lygia Pape e Hélio Oiticica, levam a obra para além do objeto, em direção ao corpo e na tentativa de afirmar-se numa relação dinâmica e aberta de tornar-se outro. Osório (2012b, p.109) chama a atenção para a relação sujeito/objeto, que se alteram em potências e colocam em relação processos de individualização singulares. O processo coletivo tem um campo de força criativo que nos faz sentir de modo compartilhado e original. Na obra *Roda dos Prazeres* (1967), várias bebidas de diversas cores são colocadas em potes, preparadas e misturadas pela artista e colocadas em círculo para o participante experimentar. A escolha pela cor pode ser enganosa, por haver sabores estranhos e agradáveis. A artista procurou criar uma ambivalência dos sentidos em que o olho vê uma coisa que a língua pode rejeitar.

Figura 18 – LYGIA PAPE, Roda dos Prazeres, 1968



Fonte: PAPE. Catálogo: Gávea de Tocaia (2000).

Cabe aqui indagar: em que a produção de Rivane Neuenschwander se assemelha com a de Lygia Pape? É possível, portanto, uma aproximação da artista e como sua lógica pode ser derivada de Pape. Muitas de suas obras indicam esse modo de atuar, tanto das formas como de temas, e no compartilhamento da sua força criativa com os participantes. Mas o que pretendemos assinalar aqui é um conceito de *festa*

proposto por Gadamer (1985, p. 62), que está anunciado em ambas as artistas. Em algumas obras, tal conceito se torna mais evidente, como em *Alfabeto comestível* e *Roda dos Prazeres*. Somos convidados a participar dessa refeição em ambos os projetos. A cor atua forte nessas duas propostas que nos instigam a confundir nossos sentidos. Gadamer (1985) salienta que a festa é a representação da própria coletividade, em sua forma acabada. E sempre é para todos. O caráter da festa está relacionado ao tempo, e na obra de arte estamos diante do festejar em modo de representação. Nessas obras encontramos uma atividade intencional, e só acontece no momento em que estamos diante daquela estrutura da festa, e somente pode ser celebrada durante aquele tempo. Tem um tempo próprio, assim como o tempo que é exigido pela obra.

É necessária, aqui, uma digressão para falar de uma polêmica que envolveu Lygia Pape, Manuel J. Borja-Villel e Teresa Velázquez (2012), que desenvolvem um texto sobre a artista e esclarecem sua trajetória quando se recusa a ser absorvida por uma história formalista ou por qualquer tipo de narrativa excludente. Difícil de classificar, plural, e com uma evolução marcada por idas e vindas; segundo os autores, escapou a uma parte de nossos críticos e historiadores. Entre 1953 e 1959, ela fez um grupo de xilogravura que ficou conhecido como *Tecelares*. Algumas são parecidas com as

Black Paintings que na mesma época Frank Stella produziu nos Estados Unidos e foram reconhecidas como peças fundamentais para entender a modernidade. Embora feitas 2 anos antes, as obras de Pape são consideradas derivadas dos quadros de Stella. Os autores questionam por que um artista ocupa um papel privilegiado na história da arte e outro permanece numa zona marginal. E respondem que talvez Stella ratifique o cânone modernista, enquanto Pape o subverte, propondo sua prática em termos que fogem aos parâmetros estabelecidos. A artista passou com facilidade do poema à pintura, da pintura ao objeto, do objeto ao sensorial. Sua obra é uma síntese que se dá num regime de espaçamento e disseminação mais do que de coisificação. “Espaço imantado” refere-se ao intermediário entre o eu e o nós, em fluxo aberto e, portanto, fragmentária, em permanente indefinição. O manifesto neoconcreto de 1959 denunciava a poesia concreta como excessivamente mecanicista. Assim, para os neoconcretos, cor, linha e espaço não podiam ser reduzidos a uma aplicação prática da ciência e lutaram para que suas pinturas saíssem da moldura e se abrissem para o mundo real. Mário Pedrosa propunha articular o exercício de liberdade pessoal, que implica a dissolução de categorias, com a racionalidade do projeto político. Oiticica inventou termos, como: *crelazer*, *parangolé* etc., para explicar uma série de

propostas artísticas que não tinham equivalente na modernidade canônica, segundo os autores.

E com essa digressão, voltamos ao conceito de origem de Heidegger: onde está a origem, neste caso? Na obra ou no artista? E de onde vem a obra? Para o filósofo, o originário significa aquilo e a partir de onde é, que é proveniente de sua essência. O artista é a origem da obra e a obra a origem do artista, nenhum é sem o outro. Assim Heidegger (2010, p.39) anuncia que nos movemos em círculo, e isso deve ser evitado. Só podemos experienciar a obra a partir da essência da arte. E não podemos deixar deduzir a essência da arte através de características das obras existentes. Para encontrar a essência da arte, devemos procurar como a obra é e o que ela é, considerá-la com seu caráter de coisa, ou seja, sua materialidade vigente no mundo. A arte não pode ser resolvida em conceitos, ela deve ser experienciada antes de tudo. O questionamento da obra é o questionamento do que é verdade da obra e a verdade da obra é perguntar pela realidade da obra. Ou seja, a obra de arte é o pôr-se em obra da verdade, o desvelamento. O desvelar do humano como obra de arte encontra referência na sua tentativa de compreensão.

Para referenciar a obra de Rivane, que tem como predecessora Lygia Pape, um texto da artista:

Não se falava nada.

Não se falava nada.

Ainda não havia sequer o Grupo Frente.

Somente o desejo de ação: de investigar o silêncio do papel, da tela, o desconhecido que pairava com enigmas nos desenhos, nas telas e ainda nos relevos.

Nas pinturas – jogos vetoriais, linhas em direções variadas como caminhos a serem percorridos. Vetores, direções, arranques de um ponto a outro.

Várias direções que se cruzam ou

Se alinham em quadrados que pareciam no espaço como aglutinadores de energia e formam contrapontos vetoriais.

O parado e o movimento como um universo em expansão.

Meu trabalho não é uma ilustração desses vetores

Eles ajudam a dinamizar o espaço pictoricamente com as cores nas telas

São situações naturais que imbicam como faróis – o movimento do olho.

E aí havia descoberto Heráclito e seu princípio de movimento

- invenções de invenções.

A arte pousada à sombra das percepções como grandes mapas do deserto.

Agora, já tinha o Grupo Frente e mais consciência do movimento e ação.

Heráclito estava presente como organizador do pensamento –

agora – já tínhamos mistérios e dúvidas resolvidos.

A ria nunca molha a mesma margem

Agora – já se percebia o Grupo Frente e sua produção

As pinturas – superfícies lisas – seus relevos

As formas como jogos vetoriais

- as linhas são distribuídas em direções variadas, espessuras variadas como caminhos ou movimentos a serem percorridos na superfície das pinturas – pelo olho.

Como vetores, direções, arranques de um ponto a outro – se organizam e se alinham

A minha participação no Grupo Frente sobre a ação desses vetores.

- meu trabalho tinha como que uma amostragem de direções.

- a ação construindo a superfície e o princípio de construção. Organizando o olho.

(PAPE. “Não se falava nada”, s/f. in: PAPE, Lygia. Espaço imantado, 2012, p. 61)

Crise de representação e seus códigos, da linguagem e seus alfabetos, tudo parece emergir na obra de Rivane; para Adriano Pedrosa (2014), um desejo de desenvolver alternativas que, ainda que não descartem a grade (seja ela linguística, arquitetônica, científica ou geométrica), passem também pelo erro, o acaso e a vida. Há, assim, um tema central no trabalho da artista, inaptidão dos conhecidos e tradicionais códigos de dar conta de outros discursos, como: amoroso, afetivo, corporal, cotidiano e sexual. Para o crítico, *Alfabeto comestível* (2001), o conjunto de 26 painéis abstratos, geométricos, remete a Agnes Martin e Lygia Pape, entre outras. A grade como emblema do alto modernismo recorrente nas vontades e desejos construtivos. Nesse trabalho, Rivane compõe grades que são também letras, inventando um alfabeto para dar conta das histórias que não encontram sistemas nem linguagens para serem expressas. Para o autor, ao final a grade resiste à natureza e a todo elemento orgânico, à desordem, ao caos, ao

sentimento, à experiência, ao misterioso, ao mágico. A pauta do alfabeto é construída com sobreposição de fita, esse elemento inorgânico e industrial que compõe espécies de canais preenchidos pelos condimentos, a comida em pó, elemento orgânico que ao longo do tempo mudará de cor, delineando uma obra de história viva.

Em diversos trabalhos, Neuenschwander reflete sobre a experiência do tempo, conforme Moacir dos Anjos (2010a). Suas obras refletem sobre “esse esquecimento compartilhado do que é único, demonstrando a natureza idealizada da marcação habitual do tempo e afirmando a peculiaridade de sua origem”¹⁸. Do ordinário se faz o abstrato, e de 26 tipos de especiarias coladas sobre suportes rígidos, criam-se linhas paralelas e horizontais. Para Anjos (2010a), uma alusão às soluções pictóricas formais. Uma experiência que apela ao intelecto e aos sentidos, que, ora mais claras, ora mais vagas, atestam a experiência múltipla do corpo no mundo. Esse trabalho partilha o interesse específico da passagem do tempo e não meramente por seu transcurso abstrato. Na instalação *Livro do tempo* (1960-1961), Lygia Pape fez uma obra composta por 365 pequenos blocos de madeira cortada e pintada, cada um correspondendo a um dia do ano. Anjos (2010a) afirma que assim como nas obras de Neuenschwander, cada um de seus

¹⁸ ANJOS, 2010, p. 232.

trabalhos é associado a uma sequência de atos, fatos ou eventos que lhe dão sentido e uma ordem determinada.

Figura 19 – LYGIA PAPE, Livro do tempo, 1961



Fonte: CRITICISMISM (2012)

Para Anjos (2010a), a proximidade desta obra, *Alfabeto comestível*, com as pinturas de Agnes Martin é legítima. Nas pinturas de Agnes Martin a organização do plano ocorre por meio de linhas de cor paralelas e horizontais, marca reconhecida de suas telas. As pinturas da artista canadense provocam formas distintas e transitivas de entendimento, através de aspectos pictóricos formais e, simultaneamente, em associações subjetivas de cores diversas e sentimentos, assim como na obra de Rivane.

Sobre *O livro do tempo*, de Lygia Pape, Guy Brett (2012, p. 21) chama a atenção para um fenômeno que o intriga na arte brasileira: a predileção de artistas brasileiros durante um longo período desde o final dos anos 1950 pelos formatos de “caixa” e de “livro”. Na categoria de “livro espacial”, para o autor, está desenvolvido o conceito de desenvolvimento radical da natureza do livro enquanto objeto físico. Em certo sentido desenvolvem um desejo de encapsular a realidade ou campo de conhecimento vasto ou sagrado. Como exemplo dessa “modalidade” Brett indica o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, *Livro do tempo*, de Lygia Pape, e *Livro da construção* (1959), de Amélia Toledo. O processo deflagrou um processo de inovação que mudou a aparência do livro, a ponto de não ser mais reconhecido. Ainda nas palavras do próprio Brett: “É fascinante a maneira como os campos das artes visuais, da poesia e da arquitetura misturam-se em um interesse erudito pelo espaço como tal e, em particular, a maneira como o espaço é diretamente vivenciado pelo corpo-mente.”¹⁹

¹⁹ BRETT, Guy, 2012, p. 21.

Figura 20 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Still-life Calendar, 2002



Fonte: Rivane Neuenschwander. Catálogo: Ici lá- bas aqui acolá (2005).

Still-life Calendar (2002) consiste numa parede coberta com tinta e em pinturas de naturezas mortas. Não fosse o título, ou o número de pinturas, segundo Birnbaum (2005), o espectador não saberia que se trata de um calendário. Essas pinturas foram adquiridas em feiras de rua e parcialmente cobertas com pimenta do reino moída. À presença da fina película de tempero sobre as frutas, as chamadas propriedades olfativas são invocadas, fazendo uma reversão de sentidos,

característica recorrente na obra da artista. Escreve ainda Birnbaum²⁰:

Ler é comer, comer é ler – tal é a obsessão oral da tradição hermenêutica, desde os fundadores da exegese bíblica até o *Verschmelzung* de Hans-Georg Gadamer, em sua tentativa de assimilar e digerir os textos que lê. Digira tudo. Engula o texto em sua íntegra, não deixe nenhum detalhe sem ler e nem de fora: Se esse é o imperativo para os públicos da arte, o trabalho de Neuenschwander pode acarretar frustração e sensação de isolamento. Na vida, vista de dentro do prisma de sua arte, a bolha do ser parece permanecer, não o quanto queira assimilar o mundo lá fora. (BIRNBAUM, 2005, p. 22).

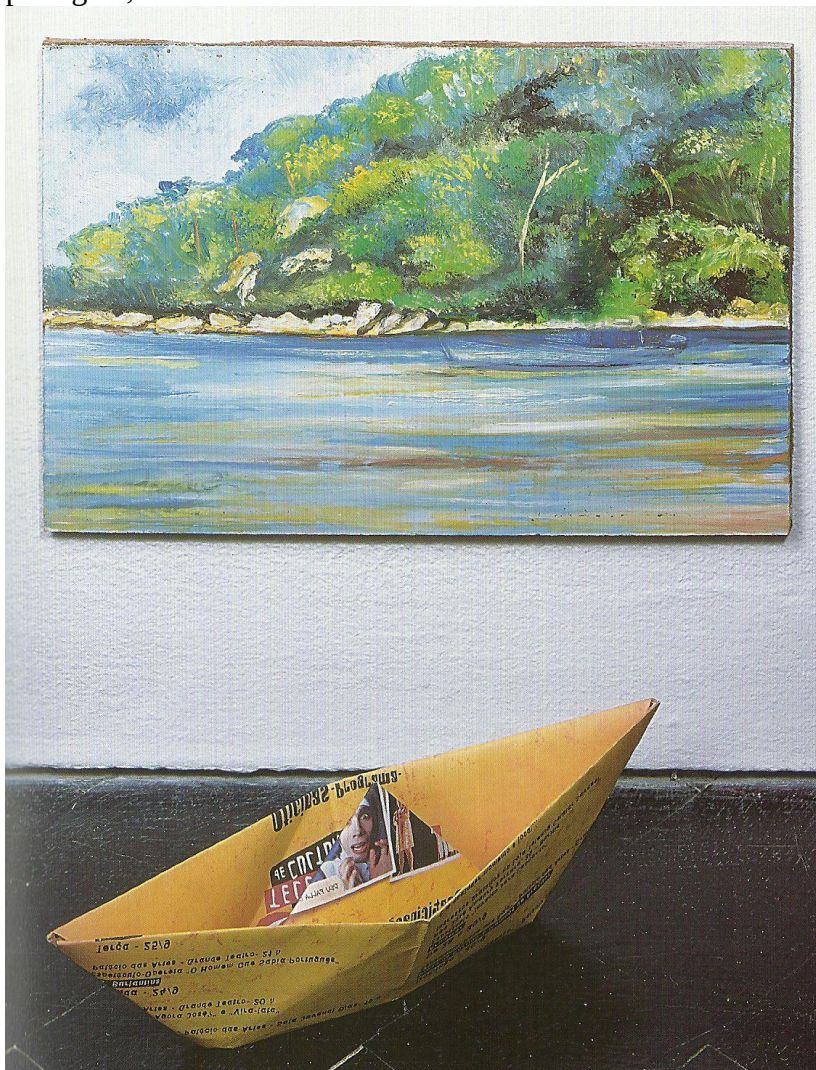
Enquanto Rivane usa os temperos aprisionados entre placas de acrílico fazendo uma referência direta à pintura abstrata, Ernesto Neto também usa temperos, mas armazenando-os em estruturas orgânicas, nas quais é possível sentir o odor através do olfato. As obras dos dois artistas podem ser entendidas como lados opostos de um mesmo vetor, ou de outro sentido. Já em *Still-life Calendar*, novamente uma disposição de mapa, ou calendário, agora invocando o sentido olfativo, pelo não aprisionamento do material. Referência novamente às pinturas de natureza morta, Rivane usa o vocabulário pictórico de forma inversa, apropriando-se de pinturas prontas às quais acrescenta seu “tempero”. Deslocando

²⁰ Texto originalmente publicado na Artforum, maio de 2003.

os sentidos, a artista usa materiais domésticos e do repertório da pintura nesses dois trabalhos. Invocado por Birnbaum para adentrar o trabalho da artista, Gadamer sugere que estar diante da obra é estar diante do acontecimento, uma surpresa.

Podemos costurar várias ideias sobre a presença do pigmento da obra de Rivane. Na obra *Alfabeto comestível*, por se tratar de temperos, com o passar do tempo sua cor se modifica. Não temos acesso direto ao sentido do olfato nessas obras, mas está indicada sua materialidade – temperos. O espectador não participa tão intensamente como na *Roda dos Prazeres*, de Pape, mas ele é invocado a pensar no paladar. Já em *Still-life Calendar*, o paladar é invocado pela imagem de pinturas de naturezas mortas, e o olfato é sugerido pela adição de camadas de pimenta do reino. A pintura é sugerida pela aproximação a uma camada de tinta, novamente uma veladura. Veladura dos sentidos em *Alfabeto comestível*, veladura pela sobreposição de pimenta. Aquela camada suave está em vigília, ela acrescenta um pouco mais de cor. A cor está presa ao tempo do calendário. A pintura também precisa de tempo para que a tinta possa secar. A veladura só é possível quando aquela camada anterior passou por um tempo de espera. Assim como nessas obras de Rivane, o tempo da pintura está presente em forma de temperos.

Figura 21 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Imprópria paisagem*, 2002



Fonte: Rivane Neuenschwander. Catálogo *Ici lá- bas aqui acolá* (2005).

Imprópria paisagem (2002) também se apropria de marinhas adquiridas em feiras de rua, ou encomenda a amigos

são repintadas, eliminando os barcos e outros elementos que não sejam da natureza. Na frente da pintura são colocados no chão os barcos de papel. É possível dizer que o deslocamento dos barcos das pinturas para os barcos de papel invoca a pintura expandida: aquilo que estava dentro do quadro na planaridade encontra-se projetado numa dobradura de papel. Nesse trabalho, Rivane desloca a paisagem pictórica para o espaço museológico, incluindo aí o espectador como fruto de um estranhamento, um acontecimento invocando o exterior para dentro do plano. Como estratégia em *Still-life Calendar*, o que é produzido pelo outro se encontra agora no domínio do pensamento pictórico da artista. O autor é posto à prova de pensar quem fez aquilo. Quem deslocou aquilo de lugar. Onde foram parar os autores do gesto e da pincelada, se tudo está incorporado à cena.

Desbaste e adição, dois sinais que Rivane emprega sobre suas obras, no dizer de Moacir dos Anjos (2010a). Ambos os processos são utilizados simultaneamente, encobrendo com tinta as imagens de barcos que eram parte de vistas pintadas do mar, encontradas por ela em mercados populares. Em *Imprópria paisagem*, marinhas são postas em fila sobre parede e apagados os elementos que demarcam seu gênero. A forma como são instaladas sugerem para Anjos (2010a) um horizonte artificial e fragmentado. Por meio de

barcos feitos com papéis achados na rua, acontece um deslocamento simbólico e físico e são postos diante das pinturas. A falta de algo nas telas induz a visão para dentro das imagens banais e cria a oportunidade de ver o que passa despercebido. Anjos (2010a) percebe que, por não ser esperado, ou por estar longe de dispor-se de forma apressada, lança-se habitualmente sobre o mundo.

Nessa obra de Rivane Neuenschwander, a pintura literalmente saiu para o plano e formas de papel surgiram diante das marinhas, lembrando os barquinhos de papel feitos na infância, o lúdico mais uma vez invocado no jogo de Rivane. Estão dispostos diante da paisagem, fora da paisagem, estão sugerindo a materialidade da pintura. O jogo com o espectador está proposto aqui mais uma vez: podemos pensar em duas obras diferentes. Só irá pensar em pintura ampliada quem quiser, quem necessitar; as pinturas de marinhas e os barquinhos podem ser considerados duas obras separadas. A influência da obra de Rivane é a expressão poética da liberdade. As regras somos nós que fazemos, o tempo de festa de estar diante do fazer comunicativo da obra somos nós que propomos. A distância entre a obra de Rivane, ou seja, entre a paisagem das marinhas e o mero observador é o que permite o movimento de participar como parte dele.

PAISAGEM: MEMÓRIA E NEBULOSIDADE

Pelo ar andam plácidas montanhas ou cordilheiras trágicas, sombreadas, que escurecem o dia. São as chamadas nuvens. As formas soem ser estranhas. Shakespeare observou uma. Parecia um dragão. Essa nuvem de uma tarde em sua palavra resplandece e arde e nós ainda a vemos, todavia. Que são as nuvens? Uma arquitetura do acaso? Talvez sejam requisito de Deus para a criação de Seu infinito invento, fios de Sua trama obscura. Talvez não seja a nuvem menos vã que o homem que a contempla na manhã.²¹

Figura 22 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Continente/nuvem*, 2007



Fonte: GOOGLE USER CONTENT (2015).

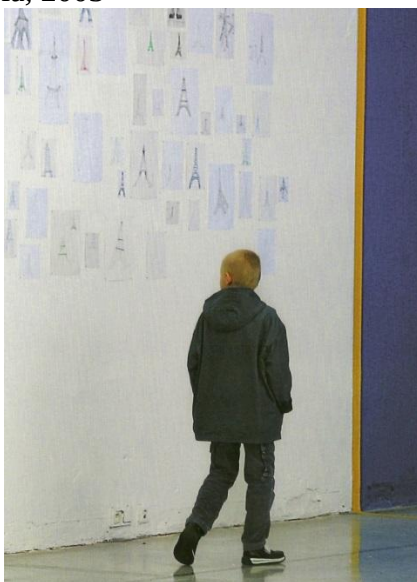
²¹ BORGES, Jorge Luis. *Nuvens II*. Obras completas, volume III. São Paulo: Globo, 1999, p. 538.

Paisagem, tema recorrente em seus títulos, é tema da pintura também. Mas a artista amplia essa paisagem de diferentes maneiras. Podemos pensar na obra *Continente/nuvem*, de 2007, em que o teto do espaço expositivo é feito de material transparente, por cima do qual bolinhas de isopor são deslocadas com ventilador. Assim como em outros trabalhos, a aproximação do espectador a uma experiência cinética, cuja apreciação pressupõe movimento físico – andar enquanto olha – à medida que passa para um campo situado numa dimensão diferenciada. Para Akiko Miki, a obra da artista costuma provocar memórias e lembranças do passado: formato de jogos lúdicos, brincar com bolinha de sabão, bolas de isopor que se deslocam, um tesouro encontrado no lixo. Na exposição *Ici là-bas, aqui acolá*, (2003), Miki oferece um comentário direto à memória e sua nebulosidade: provocada pelas obras de Rivane, na mente dos participantes, a experiência real, mas antes derivada e influenciada por imagens secundárias foram deformadas ou exageradas em função de memórias incertas. A expansão da consciência temporal e espacial gerada pela conexão entre Paris e Brasil, de acordo com Miki, e a circulação de coisas e imagens, deslocamento de pessoas, transporte, viagem, a comunicação evocada por feiras mundiais, estão condensadas no símbolo da Torre Eiffel. Nessa exposição o objeto real visto da janela é apresentado por 130

desenhos em papel. Essa obra chamada de *Ici là-bas, aqui acolá* consiste em desenhar de memória um monumento ausente – a Torre Eiffel.

Para Lagnado (2005), cada um nutre “sua” torre e desenvolve uma imagem; e esta, para participar foi selecionada sem indultos em meio a um embate de representações imprevisíveis. A discussão do circuito e mercado de arte lembra dispositivos acionados por Cildo Meireles, mas, para Rivane, tirar partido da pluralidade desse “fora” significa manter também sua subjetividade.

Figura 23 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Ici lá-bas aqui acolá*, 2003



Fonte: Rivane Neuenschwander. Catálogo: *Ici lá-bas aqui acolá* (2005).

Na obra *Andando em círculos* (2000), de acordo com Rachael Thomas (2010), ao acumular vestígios com o passar do tempo, Neuenschwander joga habilmente com a vida cotidiana. O resultado: uma situação absurda, que mapeia a jornada física do movimento humano. Sendo assim, objetos, linguagem e tempo podem ser mesclados de maneira poética. A memória de lembranças passadas, em alguns trabalhos, torna-se pouco confiável e sujeita a questionamentos; aborda aqui a questão do absurdo, já que perde sua relação direta de significação com nossa vida e percepção do eu. Para a autora, Rivane relaciona objetos com especificidades da experiência vivida, materiais pobres que ela escolhe, comuns, considerados sem valor, utilizados por Mario Merz, expoente do movimento italiano Arte Povera, cria uma oposição poética ao capitalismo de consumo evocando o inesperado na experiência cotidiana. Esse jogo doce e amargo, das lembranças de memórias passadas, provocadas por sua obra, evoca a estrutura do jogo e adere conceitualmente a convenções sociais baseadas no jogo da vida real, escreve Thomas (2010) sobre as instalações participativas da artista. Ao permitir que vejamos o mundo pela extremidade correta, a artista explora a experiência humana e a existência, entretecendo em profundidade a natureza humana e a sua emancipação de maneira ininterrupta.

Figura 24 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Andando em círculos*, 2000



Fonte: Rivane Neuenschwander. Catálogo Ici lá- bas aqui acolá (2005).

Como afirma Raymond (2010), o método de desenho de Neuenschwander é simultaneamente ligado à experiência do espectador, como o pó que é trazido para dentro das galerias pelo visitante. A instalação *Andando em círculos* (2000) consiste em círculos com diâmetros variados feitos com cola de serigrafia no chão. Eles só vão aparecendo à medida que os visitantes andam sobre eles, deixando suas partículas de pó sobre as áreas com cola. Nesse caso, o “pigmento” é o pó que demarca as áreas. Muitas obras de arte são feitas com pós soltos, como observou Raymond, tais como: carvão e

pigmentos, e essas superfícies distintas foram desenhadas com resíduos.

Como observou Herkenhoff (2010), a captura de rastros e deambulações mentais está presente nas exposições de Neuenschwander, incluindo também indecisões e hesitações do espaço. Na geografia do sujeito de *Andando em círculos* (2000), o mapa invisível ganha o olhar por meio do acúmulo de poeira, dejetos, partículas do corpo e tudo aquilo que adere à sola do sapato numa situação da cidade. A obra possui uma dimensão escatológica, pois o quase nada era sua matéria de arte, e assim na dimensão filosófica da escatologia, esse adjeto ínfimo se torna elemento de uma poética do menos que nada. A poeira, como materialmente testemunha da passagem concreta, é vestígio na obra. A artista brasileira pode ser vinculada à arte povera e à arte conceitual, e pode aproximar-se da obra de Cláudio Parmiggiani, artista italiano que trabalha com fantasmas de poeira ou fumaça. Em *O Trabalho dos dias* (1998) e *Andando em círculos* (2000), a sujeira real se fixa na obra e está ali presente no ambiente da arte, sem a mediação de moldura. A estrutura material deixa pouco espaço para uma análise metafísica; ali a poeira se confronta com a viscosidade da cola nos círculos. Ainda segundo Herkenhoff, a produção de Neuenschwander mantém uma relação direta com o real. Não habita o real no mapa, mas diretamente as condições sociais e

políticas organizam seu território. Capturando os vestígios da mais primitiva jornada de exploração do mundo, como o caminhar a pé, origem da cartografia, na obra *Andando em círculos*, a sujeira está sujeita a ser removida, assim como os mapas estão sujeitos a ser alterados. Para Herkenhoff, o *corpus* cartográfico de Neuenschwander se expande para um mapeamento perverso do tempo. E o olhar e o discurso se enfrentam, como também a morte, na ordem natural das coisas, acontecerá num *dia como outro qualquer*²².

Ideia de repetição ou *looping*, segundo Raymond (2010), é um aspecto importante da atividade de Neuenschwander. *Um dia como outro qualquer* (2008) consiste numa série de *flipclocks* (relógios digitais com contadores que imitam os analógicos) que mostram apenas os zeros e que a artista instalou em todo o local da exposição. A obra é motivo contínuo que produz e também modifica o conteúdo. Raymond sinaliza que “mesmo que a representação visual do tempo tenha sido reduzida a uma abstração geométrica, o mecanismo

²² *Um dia como outro qualquer* é o título da individual que Rivane Neuenschwander fez no New Museum, NY (2010), e no Irish Museum of Modern Art, Dublin (2012), um panorama importante da sua obra de contribuição impar à narrativa da arte brasileira. Rivane funde práticas diversas como pintura, fotografia, cinema escultura e instalação com ações participatórias para evidenciar fenômenos localizados no limite do nosso campo de visão coletivo. Suas preocupações com mapeamento e sistemas de categorizações nos chamam atenção para facetas modestas do mundo natural e artificial. (PHILLIPS, Lisa; JUNCOSA, Enrique. Catálogo *Um dia como outro qualquer*, 2010, p. 6).

interno dos relógios permanece intacto”.²³ Mais uma vez está presente aí a circularidade do tempo, constante em tantas obras da artista.

Da escultura como estrada Carl André traz ecos da ideia de geografia presente na obra da artista. Como Raymond afirmou:

Os sistemas de troca de Neuenschwander, que também são um modo de alcançar a subjetividade, abalam a noção de espectador passivo ao incluir no processo a participação do visitante. O contorno dos círculos em *Andando em círculos* se materializa apenas através da “contaminação” microscópica causada pelos visitantes. Esta tendência parece vigorar na instalação *Eu desejo o seu desejo* (2003), que depende de “suprimentos” de contribuição coletiva para realização da própria obra. *Eu desejo o seu desejo* assinala uma grande mudança na obra da artista, em termos de escala e materiais. Comparando com a modesta estética arte povera de uma obra como *Andando em círculos*, *Eu desejo o seu desejo* consiste em milhares de fitas coloridas industrializadas, do tipo que romeiros amarram na grade de ferro ao redor da igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador. (RAYMOND, 2010, p. 27-28).

Como Raymond observou, essas obras dão ideia de continuidade e ciclo. Exige que uma pessoa adote um desejo alheio e abandone o próprio, e nesse ponto afirma um grau de afinidade com a obra de Felix Gonzalez-Torres, principalmente seus “derramamentos” comestíveis, como *Sem título (Esquina*

²³ RAYMOND. Catálogo *Um dia como outro qualquer*. 2010, p. 30.

do biscoito da sorte) (1990). Mas enquanto os biscoitos da sorte de Torres são grátis, as fitas de Neuenschwander são parte de um acordo simbólico.

Figura 25 – FELIX GONZALEZ - TORRES, sem título, 2010



Fonte: WORDPRESS. Shapeandcolour (2010)

Adição de matéria, contrário à operação de *esvaziamento* em *Paisagem suspensa*, é para Moacir dos Anjos (2010a) o que Rivane Neuenschwander oferece por meios para a presença ativa do espectador em sua obra. Em *Andando em círculos* (2000), carimba cola transparente em círculos, onde os visitantes andam no espaço e pisam nas áreas demarcadas deixando nelas a inevitável sujeira. Aos poucos, os círculos se tornam visíveis ao olho humano, rastros da passagem

involuntária de pessoas diversas pela obra. Em comparação à obra *O trabalho dos dias* (1998), de modo mais explícito, a artista funde as marcas da sua presença com a presença dos outros. Salas cúbicas e brancas da bienal com parede e piso com quadrados adesivos que já continham restos da sua casa como farelo de pão e insetos mortos. Para Anjos, ao entrar nesse espaço marcado pelo que é privado, os participantes traziam para seu interior o espaço público de onde estavam. Nessa operação de adição de sujeiras em camadas, privado (casa da artista) e institucional (espaço expositivo da bienal), sobrepunham-se indistintamente, propondo a seguinte questão: o que parece longe pode estar também perto. Para Anjos, ambos os trabalhos (*Andando em círculos* e *O trabalho dos dias*) são construídos com uma coleção de pequenas coisas do mundo, e a artista transmite para o público a responsabilidade por sua forma final.

Novamente aqui, por meio da observação de Moacir dos Anjos, podemos remeter-nos ao pensamento pictórico. Através de camadas, Neuenschwander constrói sua poética. Camadas de poeira e restos da casa nesse caso, mas a pigmentação dos círculos ou do chão da Bienal foi ocorrendo conforme a demanda de público. A sobreposição de camadas de tinta (poeira) se faz para construir a cor da pintura. A pintura vai se construindo pelo processo de camadas de sujeira. O

plano monocromático da Bienal se tornou vivo com essa ação de ajuntamento de matéria.

Paisagem, círculo, acúmulo de material, camadas de poeira, salas cúbicas, bolinhas de isopor voando numa superfície translúcida, mais uma vez pintura. Seu método de contar o tempo, em *um como outro qualquer* faz zerar qualquer conceito. Mas eles estão todos ali, as obras de Rivane Neuenschwander invocam artistas vivos e mortos, impossível não pensar neles diante de suas obras.

[...] NOVO ESPERANTO PICTÓRICO

Para Mira Schendel, bastava pontilhar a realidade com presenças esquivas, verdadeiros vestígios de uma espécie nobre de experiência, capaz de reverter a continuidade do cotidiano em momentos de profunda densidade, ainda que eles se resumissem a uma vírgula. O virtuoso é um tipo que nutre verdadeiro pavor pela rarefação. Onde a abundância, o excesso, os transbordamentos. Mira Schendel era a antivirtuoso por excelência. Cada trabalho surgia como um trabalho a menos, em lugar de um acréscimo. E essa economia não tinha nada a ver com o abandono da possibilidade de fazer arte. Ao contrário. No entanto, não deixava de indicar que a própria experiência artística estava por um fio e que a ansiedade era a pior forma de encarar o “problema”.²⁴

A calma dos dias (2014, p. 13), livro de prosa de Rodrigo Naves, traz à tona a concepção de que os trabalhos de arte tendem a ampliar a capacidade perceptiva e o campo de experiência dos indivíduos, e nesse contexto o autor resolveu voltar às suas possibilidades, dentro do que considera o quão fascinante é a vocação da arte.

Por sua vez, Gadamer (1985, p. 11) entende que parece muito significativo quando trata a questão da justificativa da arte, lidando ao mesmo tempo com um tema bastante antigo e com um tema atual. A existência de conteúdos tradicionais

²⁴ Escritor e crítico de arte, Rodrigo Naves escreveu um livro “A calma dos dias” com prosas curtas; esse trecho encontra-se em: Mira Schendel (1919-88), para Mário Sérgio Conti. (2014, p. 79).

possui o direito de uma verdade que demanda uma nova verdade. Dessa forma, o fato de, mesmo sendo um tema antigo, ao ser novamente abordado se propaga na expressão da invenção poética e na linguagem formal artística.

Na realidade, tratava-se de uma mentalidade filosófica e da nova reivindicação do saber, pleiteada pelos estudos socráticos, com respeito à qual a arte foi confrontada com sua legitimação, ao que sabemos pela primeira vez na história do ocidente. Pela primeira vez tornou-se visível que não é óbvio que a existência continuada de conteúdos tradicionais, aceitados e interpretados de modo vago, em forma imagética e narrativa, possua o direito de verdade que pleiteia. Assim trata-se de fato de um sério tema antigo sempre de novo abordado, quando a nova pretensão de verdade contrapõe-se à forma tradicional que se propaga na expressão da invenção poética ou da linguagem formal artística. (GADAMER, 1985, p. 11)

Dentro desse contexto, podemos observar como Rivane Neuenschwander lida com os conteúdos tradicionais da arte em seu trabalho. Na obra “[...]”, de 2005, autores anônimos participavam utilizando máquina de escrever alterada, apenas com sinais de pontuação no lugar de letras. Os convidados compunham sua própria carta e a afixavam na parede. Raymond afirma que nessa obra Rivane inventou um novo esperanto pictórico, uma fonte tipográfica universal e uniforme

e monocromática. Essa obra lembra as experimentações dos grupos Zero e Fluxus, nos anos 60. Para o autor, sugerindo um pensamento que desaparece, os pontos elípticos do título prefiguram o novo jargão pictórico que a artista oferece, e mesmo não comunicados em palavras, podem ser visualizados. Círculos e linhas que cruzam caminhos que a artista usou para delinear o espaço parecem uma forma de abstração, mas suas escolhas fazem parte de um jogo complexo de ideias que é explicitamente material, explica Raymond.

Adriano Pedrosa (2014) acredita que as reticências entre os colchetes do título indicam o interesse da artista pelo indizível e não dito, o sugerido e suprimido e o omitido e suspenso. E a economia do presente é tema recorrente no trabalho da artista. Ela se expressa da forma como cada visitante leva consigo parte da obra e tem também responsabilidade de cuidar dela. Aportes de outros autores que não necessariamente se identificam como artistas contribuem para as obras. Entre outras obras, aquelas que evidenciam a economia do presente, para Pedrosa são: *Eu desejo o seu desejo* (2003), *Ici là-bas, aqui acolá* (2003), [...] (2005) e *Sanos e alterados* (2014).

Figura 26 – RIVANE NEUENSCHWANDER, [...] Novo
esperanto pictórico, 2005



Fonte: NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART (Org.).
Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other (2010).

Novamente o espaço expositivo é permeado por uma solução pictórica, à medida que é revestido por uma parede de feltro verde e os participantes vão fixando seus papéis brancos com desenhos. A natureza processual da pintura está presente mais uma vez de forma sutil, como podemos observar. Poderíamos falar da pintura dentro da pintura? Ou talvez o desenho dentro da pintura? Assim, à medida que vão sendo feitos novos desenhos, e quanto mais branca vai ficando a parede, o feltro vai se tornando fundo. Folhas acumuladas dão

volume, e aquela que poderíamos chamar de pintura avança sobre o espaço.

No mesmo princípio dos desenhos feitos na obra “[...]”, 25 desenhos são escolhidos dessa instalação, e, como observa Adriano Pedrosa (2014), o desafio da comunicação se coloca ao espectador por meio da máquina e da escrita, e, mesmo assim, deixa sua mensagem na parede da instalação. Na individual do MAM de 2014, em São Paulo, “*Mal entendido*”, a artista exhibe esses 25 desenhos organizados em linhas separadas: na superior, desenhos originais feitos na exposição passada; e, na inferior, com desenhos que a artista interfere em desenhos que lhe foram apresentados. A pergunta seria: quais são os *sanos* e quais são os *alterados* pela artista? O título da obra apresentada no MAM, “*Sanos e alterados*”, invoca esse jogo com o estado psíquico do sujeito. Novamente um sistema que se retroalimenta, circular entre espectador e artista, num jogo de trocas.

Herkenhoff (2010) observou que Neuenschwander convoca o silêncio para dentro de sua obra “[...]”, por meio de escritos com máquinas de escrever modificadas. O foco da artista recai sobre a escrita de silêncio reticente, formado por módulos afetivos indicadores de estados de ânimo e estabelece uma marca gráfica na folha, como buracos sem letras no texto, buscando o vazio da língua. O diálogo dessa obra pode ocorrer

em alguns artistas: Waldemar Cordeiro, precursor da poesia concreta brasileira da “arte ôntica”, fez obra montada por computador e de certa produção de Mira Schendel.

Registrando apenas sinais de pontuação e signos com a máquina de escrever, os pontos e os signos serão organizados pelo espaço do papel. As hipóteses perambulam pelo cérebro do visitante por hipóteses combinatórias. A ação do olho do participante diante da deriva conduz por um fluxo de tensões do frágil, como afirmou o autor. Neuenschwander boicota as indicações mecânicas da datilografia, para solicitar respostas do público à farsa dos caracteres da máquina. O desletreamento provocado pela artista a coloca num extremo oposto a Mira Schendel. Neuenschwander reduz a articulação da máquina de datilografar a escritura. Como afirma Herkenhoff (2010), para a artista, a lógica secreta das coisas pode surgir da arte como uma tentativa quase inconsciente, afastada de qualquer intencionalidade estética.

Em entrevista concedida a Luisa Duarte, no catálogo *ABC da arte contemporânea*, Rivane explica que em suas obras procura discutir sobre a percepção sobressaltada da vida. Todo dia a artista espera que, de maneira abrupta, nada venha a ser como antes. Nas palavras da artista: “a introjeção da vida como um estado latente e de transformação constante me parece a um

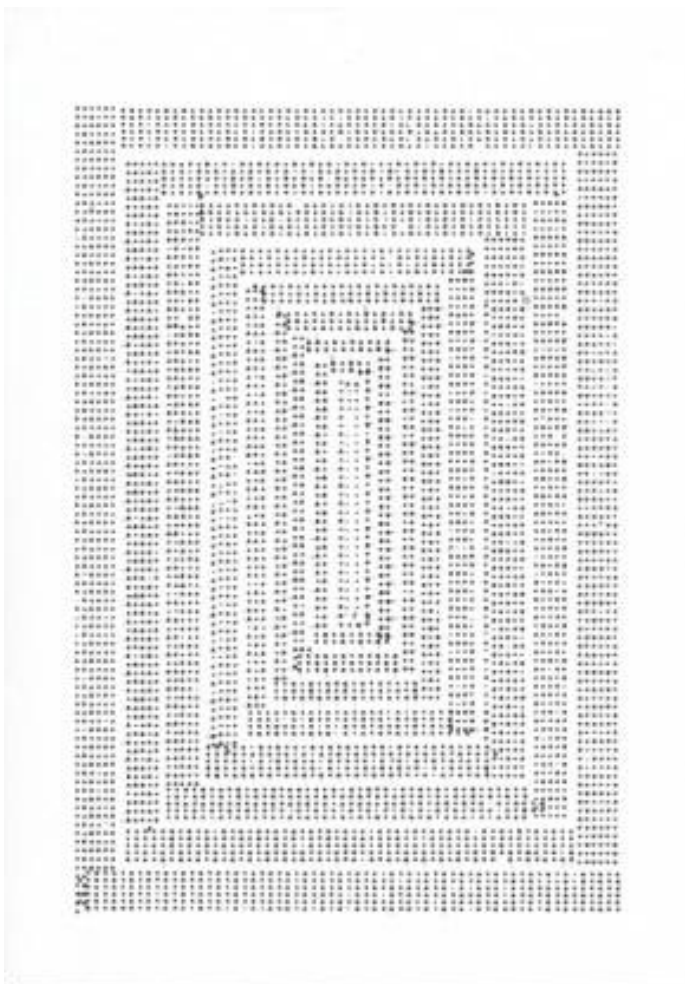
só tempo libertária e melancólica”²⁵. Em seus trabalhos, Neuenschwander procura passar esse sentimento de instabilidade da vida, no trato dos materiais efêmeros, no questionamento dos sistemas representativos, no uso da (não) linguagem e aceitação do outro como parte constituinte da obra. Neuenschwander afirma estar sempre fazendo um esforço contra a dispersão do tempo, procurando assim refletir sobre discussões filosóficas acerca do tempo como concepção ocidental: tempo como círculo, linha, instantes, infinito ou homogêneo ou o oposto de tudo isso, tempo pleno, descontínuo e revolucionário. Obras como “[...]” (2005) tendem a representar de maneira rítmica o tempo, de forma cíclica e contínua, sempre sujeito a interrupções ou à suspensão da continuidade.

Subtração ou adição: essa obra de Rivane permite uma associação ambígua e contraditória. Se as máquinas de escrever só possuem pontos, o excesso deles faz uma multidão de obras individuais, para serem coletivamente aplicadas a uma superfície verde. Pintura dentro da pintura. Individualmente, como em *Sanos e alterados*, faz referência a Waldemar Cordeiro, ou Mira Schendel, ou muitos outros. Mas os papéis instalados no espaço no feltro verde remetem mais uma vez ao

²⁵ NEUENSCHWANDER, Rivane. In: PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). **ABC** – Arte brasileira contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 192.

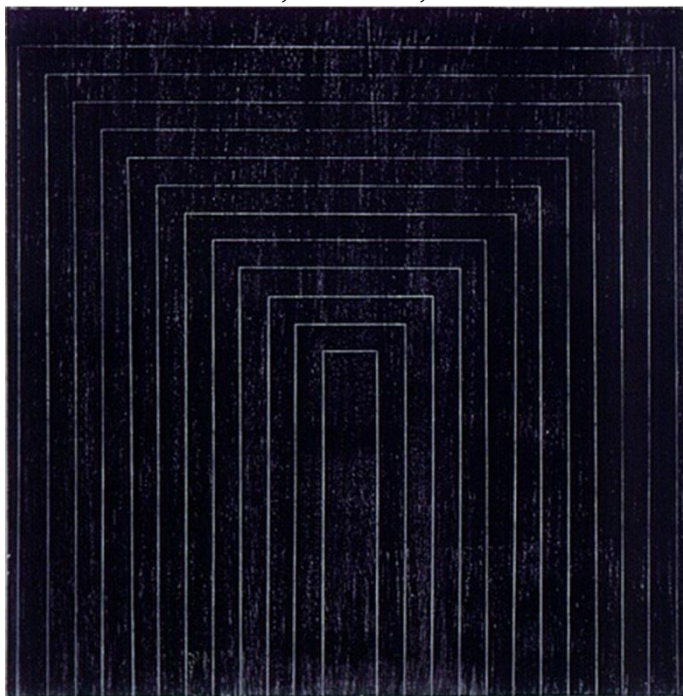
plano pictórico e sua tentativa de sair para o espaço. O jogo do participante retroalimenta a obra de Rivane Neuenschwander, como na percepção de Pedrosa. É interessante lembrar: como o de Pedrosa, existem muitos outros comentários de críticos e curadores que destacam a importância do participante anônimo para completar seu sentido. A temporalidade de festa é anunciada em suas obras. Os participantes constituem o festejar, a opção de incorporar o outro, o coletivo para celebrar o convívio.

Figura 27 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Sanos e alterados, 2014



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA – MAM (2014).

Figura 28 – LYGIA PAPE, Tecelares, 1959



Fonte: COURTNEY FISKE (2013).

LUGAR FRÁGIL E PERECÍVEL

Piero Manzoni (2006) pontifica: “A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria origem”²⁶. O artista aqui se refere à própria mitologia individual, e no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal. Somente por meio do processo de autoanálise é que um complexo de significados coerentes é ordenado. Recordações nebulosas da infância, sentimentalismo, preocupações pictóricas, falsas angústias devem ser eliminados. Tudo deve ser sacrificado à possibilidade de descoberta, assumindo nossos próprios gestos. E o “quadro” na sua concepção habitual deve ser abandonado; o “espaço-liberdade” é o espaço-superfície que interessa no processo autoanalítico. Trabalhando com novos materiais nos anos 50, Manzoni é considerado pré-conceitual, por realizar obras objetuais próximas ao espírito Dada, situa Glória Ferreira²⁷.

²⁶ MANZONI, Piero, 2006, p. 35. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

²⁷ *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

Figura 29 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Lugar comum*, 1999/2014



Fonte: GLAMURAMA (2014)

Uma área retangular coberta de talco é obra chamada de *O Lugar comum* (1999-2014) e pode passar despercebida pelo circunstante desavisado no espaço expositivo. “É assim mesmo. A vida faz parte. É a medida do trabalho”, expõe Rivane para seus convidados, segundo Lisette Lagnado (2005). Ausência de clareza e tênue visibilidade são recorrentes nas pesquisas de Rivane. Sutileza na existência, pondo em dúvida se o corpo faz parte. Lagnado questiona: por onde passa a teoria do valor na economia artística? O tratamento conceitual da mercadoria, seja o custo do material utilizado, seja o tempo

dedicado na feitura da obra. Para a autora, o outro dá suporte para que as proposições de Rivane possam desenvolver-se. À artista cabe a responsabilidade da forma ou da “adição” do material bruto, expõe Lisette. Rivane intui além de conceitos de frágil e perecível, que a responsabilidade abarca outros compromissos além da forma. Sem o empenho dos participantes, como em *Ici là-bas, aqui acolá* e em *Imprópria paisagem* (2002), não poderiam ter acontecido. Lagnado questiona sobre a servidão voluntária que funciona nesse tipo de proposição. “Qual é a remuneração para o fascínio de integrar o trabalho do outro?” (LAGNADO, 2005, p. 83). Pergunta ainda como pagar aqueles que emprestam sua subjetividade para desenhar uma Torre Eiffel ou pintar uma marinha pelo sonho do outro. Para Lagnado (2005), não importa a escala, a hierarquia, o poder, mas a potência dos que compartilham os mesmos mantimentos, numa composição sempre diferente. A moeda não faz mais a troca, e a digestão é de cada um.

Aqui podemos sinalizar, por meio da pergunta de Lagnado, sobre a remuneração do fascínio de integrar o trabalho do outro na obra de Rivane, o que já ressaltamos anteriormente. *O jogo de Rivane Neuenschwander* está presente no discurso dos críticos sobre a participação do *outro* incorporado a suas obras, para completar seu sentido.

Em todos estes trabalhos: a marinha, a torre ou o talco, a paisagem está presente. Paisagem da pintura. Participando da obra, o outro a compõe e faz a sua soma. Parece muito nítida a participação do outro no trabalho da Rivane, mas o que pretendo evidenciar aqui é o pensamento pictórico que está dentro desses trabalhos. A potência e a aparência, em diversos meios, participam da pintura. Ela também é protagonista de todas essas proposições.

Um monocromo branco – é como Adriano Pedrosa (2014) denomina a obra *Lugar comum*, construído com talco despejado e varrido no piso da galeria. As micropartículas de talco conferem uma qualidade tênue, que seria a “pele da pintura”, quase efêmera. O caráter minimalista, o monocromo branco na pintura, expressão do alto modernismo, é, portanto, supostamente neutro, refinado, limpo, de acabamento preciso, sem o toque nem o gesto do autor. Com Rivane, ele se torna o contrário: de acordo com o curador, é feito a mão, impermanente, espécie de sujeira branca reunida em desenho retangular. Carl André, 1960, que dispôs no chão placas de metal quadradas, esculturas mínimas, é referência minimalista para essa obra, sobre a qual o espectador pode caminhar. Para a artista a referência importante é Barry Le Va, uma escultura em pó assoprada. Lugar comum impõe cautela ao espectador, em seu caráter rasteiro, frágil, ínfimo, delgado, vulnerável.

No final dos anos 1960, a aproximação das obras de Barry Le Va com Rivane Neuenschwander pode nos levar a questionar o que seja ordem ou desordem. O material na obra da artista disposto ao chão remete-nos a uma cena, a algo que aconteceu ali. Assim como as finas partículas de talco podem dissipar-se, a obra nos apresenta uma fragilidade. A pintura está no chão, e a ordem ou desordem da matéria pode ser alterada como num sopro. Sujeira ou limpeza? Bagunça? Essa obra faz referência àquilo que é instável, o que parece ser resultado de uma debilidade é o que o potencializa. Mais uma vez a veladura está presente em forma de pó branco. Ele está velando a cena pictórica, a sua transparência faz surgir o que está por baixo: a arquitetura do lugar, o chão do espaço museológico. A fina camada de pó oculta e ao mesmo tempo revela, chama a atenção para o que está passando despercebido.

INEXISTÊNCIA, ÍNFIMO, SUTIL

Inexistência > A mulher não existe. Fala-se da inexistência da Mulher atrás dos diferentes véus da encenação histórica. O argumento de Lacan parece extraído de um manual de História da Arte, território interditado à expressão da mulher. Katie van Scherpenberg pegou peças bordadas de linho de seu enxoval e esticou como tela. A roupa de cama e mesa, emblemas do doméstico, aponta para o lugar histórico da mulher: em casa e fora da História da Arte. A artista toma exatamente esses panos da exclusão para usá-las como material para pintar. A cor é furta-cor, brilha esmalte de unha. A assinatura não é apenas um marco de posse. É parte da obra. Indelével. Podemos apagar uma assinatura ou esquecer uma autoria, mas não podemos amputar uma obra de arte. (HERKENHOFF, 2006, p. 130-131).

Figura 30 – RIVANE NEUENSCHWANDER, O trabalho dos dias, 1998



Fonte: Tanya Bonakdar Gallery (2015).

O Trabalho dos dias (1998), apresentado na Bienal de São Paulo, consistia de duas salas cujos pisos e paredes estavam cobertos por folhas de fita com finas partículas de poeira, cabelos e migalhas de pão que Rivane coletou limpando sua casa. Para Yasmil Raymond (2010), isso evocava uma cadeia de preocupações sociais relativas à sujeita e à impureza. Um tipo de trabalho doméstico associado às mulheres, mas que a artista estava preocupada em associar o pó a deterioração e a decomposição. A superfície do espaço de exposição transformou-se então numa paisagem. Para Raymond, Neuenschwander aborda esse “fazer” com um senso de pluralidade e abertura para meio e materiais. E sua obra, que não permite classificações específicas comuns, por não ser escultura, mesmo assim utiliza o espaço e a forma: não é pintora, mas cria superfícies gráficas que carregam sentidos e interagem com conceitos como imagens. Suas obras oscilam entre acaso e intencionalidade e de uma abordagem investigativa conecta processo e conteúdo. Alterado pela presença, suas construções geométricas tratam arquitetura como *readymade*, que é maleável, esclarece Raymond.

Podemos relacionar aqui a obra *O Trabalho dos dias* (1998) à obra *Lugar-comum* (1999-2014). Ambas constroem uma paisagem através do pó, elemento recorrente na arte Povera. A construção de uma paisagem que se “cola” ou

“adesiva” ou se “dispõe” na superfície da arquitetura, ora no chão, ora chão parede. Ambas invocam o pensamento pictórico na sua geometria. Apesar de muito sutil, sua obra compartilha de uma observação ativa da paisagem. Ela está incorporada e esse mapeamento do tempo expresso no título se amplia para um espaço transitório onde o corpo pede passagem. Artista mulher, ela está atrás dessa cena, faz pintura com o trabalho da casa, e aquilo que é sujeira agora está na ordem do espaço institucionalizado pela delicadeza e pela sutileza do olhar feminino.

A leitura da obra de Neuenschwander por Lars Bang Larsen (2010) é possível por um paralelo com artistas latino-americanos da década de 50. As obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica pertenciam a uma geração de artistas que redefiniram a prática concretista para o espaço, convocando o espectador ao contato direto, por meio da participação. Para Clark, isso se dava pela “linha orgânica”, que era produzida pelo resultado de duas superfícies diferentes que se tocam, isto é, não é produzido pelo homem, como, por exemplo, a linha entre a janela e o caixilho, ou do azulejo com o chão. A linha orgânica é um espaço libertado, por não ter sido desenhada nem traçada por ninguém, organizando o espaço e o volume ao redor de si, como a relação entre moldura e obra de arte. Ainda sobre a linha orgânica, Larsen (2010) assinala que esse espaço é um

terceiro espaço, não mais um intermediário. Nesse sentido, a obra de Rivane exemplifica tal produção e formas de vida. Como na linha orgânica, que produz uma autonomia de dois gumes, interdependente e definida por ser independente da finalidade. Para o autor, a linha orgânica é como um espaço além da origem e da dialética que é produtivo de modo autônomo e junto com outras entidades. Continuando, busca ver sentido na obra de Neuenschwander, em face dos anos 60, por intermédio de Oiticica, que revisitou a antropofagia, quando uma de suas instalações deu nome ao movimento da contracultura “Tropicália”. Esse momento foi um acerto de contas da herança colonial europeia com a indústria cultural norte-americana, e, no âmbito da produção artística, inclusão de formas de vida cotidiana como subversão da arte e fenômeno de elite. Através da propensão à antropofagia, no método das imagens da obra de Rivane encontram-se processos de consumo transformativa. Já situando Rivane em relação à obra de Clarck, para o autor, é o modo como Clarck situa sua obra distante do tropicalismo. O aspecto performativo das suas obras como máscaras sensoriais caracterizava-se como *ritos sem mitos*. O autor explica que era uma rejeição do mito como referência dentro do tropicalismo como arte romântica. Clarck define a arte romântica como aquela situada em relação direta com a que se refere, em seu momento histórico. A Tropicália,

por exemplo, tinha a bossa nova, a favela, o carnaval. Opondo-se a isso, segundo o autor, Clarck se declarou “clássica”, ou seja, em coisas atemporais, agia diretamente sobre as formas essenciais numa abordagem atemporal. Larsen questiona: o que Clarck pretendia dizer ao evocar conceitos aparentemente essenciais que alfinetavam nosso senso crítico? O autor recorre a Henri Focillon²⁸ e seu ensaio “Vidas das formas” (1934), para responder a essa questão: para ele, o mito do classicismo é a condição que possibilita a cultura de capacitar e qualificar por meio de obras e textos fundadores a garantia da continuidade entre passado e o presente. Seria então o clássico entendido como acontecimento, suspensão momentânea do caos de formas acima do qual se eleva. Para o autor, tal ideia questionaria a ordem baseada em valores externos e exigiria uma perspectiva do tempo não linear para aceitar a transformação histórica, o que acarretaria o colapso não apenas da história, mas também do estilo, e tanto na obra de Clarck quanto na de Neuenschwander, onde a coerência estilística não é questão. Segundo Larsen (2010), podemos encontrar no emprego da arquitetura pós-moderna uma abordagem recente

²⁸ Para Lars Bang Larsen, a ênfase de Focillon no momento do (ou após) experimento afasta-se de modo como Schopenhauer, por exemplo, no período pós-romântico, isolou a dicotomia entre o clássico e o romântico. (LARSEN. Catálogo *Um dia como outro qualquer*, 2010, p. 56).

do “gráfico do tempo”, um vocabulário histórico de estilos que estão simultaneamente disponíveis para citação e amostragem.

Larsen (2010) assinala que na obra de Neuenschwander encontramos a temporalidade cosmológica de fluxos e reorganização de material orgânico.

Ou, de forma ainda mais insólita, é uma temporalidade exoesquelética – a formiga que trabalha num ritmo febril, a incessante deriva dos continentes – e o tempo mecânico da necessidade; a necessidade do corpo (ou de outras formas de vida) de sustento e proliferação que está, pelo menos em parte, além do autocontrole. (LARSEN, 2010, p. 48).

Como Larsen (2010) questiona, se os encontros armados por Neuenschwander entre peixes e linguagem, ou frutas e linguagem torna específica a materialidade e o tempo da linguagem humana, essas charadas não estariam longe do desejo do tropicalismo. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que metáfora antropofágica de consumo e transformação residem na obra da artista, o humanismo do canibalismo é demolido. O protagonista são as formigas, lesmas, não o supercanibal do tropicalismo, porém formas de vida de uma alteridade que não se impõe, mas são irreduzíveis. O desvio do sujeito humano e das formas nas quais ele se reconheceu e se

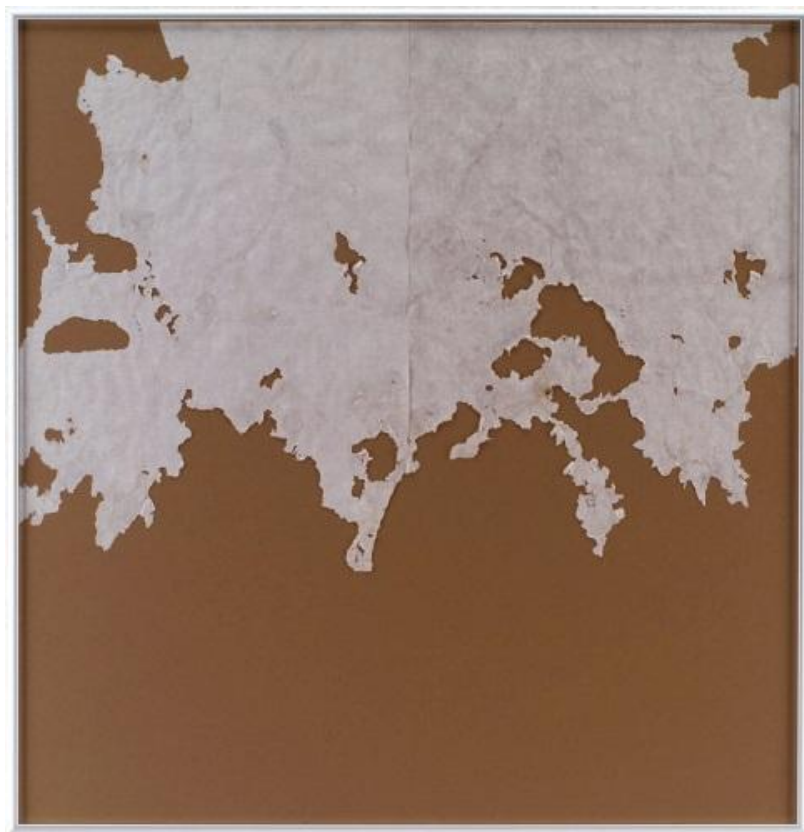
vestiu aparece em *Quarta-feira de cinzas/Epilogue (2006)*²⁹, nos confetes arrastados no chão de uma floresta por formigas, como se estivessem salvando os restos do último carnaval e se preparando para sua própria festa.

Conforme Larsen (2010), muitas obras de Rivane Neuenschwander podem ter sua visualidade enquanto uma não coerência estilística como em Lygia Clarck. É importante ressaltar a constante pluralidade de meios que utiliza para fazer sua obra. A experiência do participante na obra de Lygia Clarck não é a mesma que em Rivane Neuenschwander. Os jogos são de compartilhar parte do resultado, mas suas regras são de outra ordem. A obra de arte solicita perguntas a respostas ou respostas a perguntas. Poderíamos comparar a pergunta da obra à adivinhação de um enigma, mas este nunca teria uma única resposta e sim outra pergunta. A charada que Larsen nos propõe pode ser esse enigma. Huizinga (2012, p. 119) pondera que na competição se permite assumir a forma de um oráculo, aposta ou enigma; mas seja qual for essa forma, é do jogo que se trata. Para o autor, a forma de enigma aproxima autor à profunda sabedoria sobre as origens da existência. Seja qual for essa ordem, na obra de Lygia Clarck ou Rivane Neuenschwander o jogo e a seriedade estão presentes, e o

²⁹ Este vídeo foi feito por Rivane Neuenschwander juntamente com Cao Guimarães, cineasta e artista plástico de Belo Horizonte, com intensa produção a partir dos anos 1980.

elemento ritualístico, neste caso, a presença do participante é a essência do jogo.

Figura 31 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Carta faminta*, 2000



Fonte: ARTS CONNECTED (2000).

Originalmente fruto de um acidente, imagens abstratas estão reunidas na série *Carta faminta* (2000), que consiste em mordidas irregulares de lesmas em papel arroz. Ao voltar ao

seu estúdio após uma viagem, Neuenschwander descobriu que as lesmas, que vinha guardando como bichos de estimação em uma caixa de madeira, estavam se alimentando de papel-arroz, e assim elaborando um delicado contorno em formato de ilha. Na época, foi selecionada por um programa de artista em Estocolmo (International Artist's Studio Program) e resolveu levar as lesmas consigo para concluir a série que se tornaria “cartas famintas”. Pendurados em série sobre papelão, a obra é formada por 14 “mapas”, que podem sugerir um continente desconhecido, lembrando antigos documentos cartográficos.

Para Paulo Herkenhoff (2010), Neuenschwander explora coisas tão simples da vida cotidiana que, ativadas poeticamente, são arrancadas para uma atuação contra o absurdo do óbvio. Empreende, assim, a investigação da significação existencial emotiva, suscitada pelo poeta e crítico Ferreira Gullar no “Manifesto neoconcreto” (1959). *Carta faminta* (2001) e *Quarta-feira de cinzas/Epilogue* (2006) demandam uma tradução do sentido e da ação de formigas e lesmas. Para Herkenhoff (2010), o ato de *pertencer* está distante das políticas de identidade e de origem, mas está no entrelaçamento da arte com a experiência de vida. *Carta faminta*, por ser uma obra que evoca o esforço, a modéstia e o despojamento, dispensaria a economia do minimalismo do *menos é mais*. Mas não se poderia julgar nacionalista a análise

que relacionasse um jovem artista norte-americano ligando sua obra exclusivamente à pop art, ao minimalismo ou Donald Judd e Andy Warhol, mas alguns poderão pensar dessa forma sobre a obra de Neuenschwander, referindo-a com intensidade à cultura do Brasil.

Carta faminta e *Alfabeto comestível* se configuram num abecedário de temperos e correspondem a uma geografia da alimentação. Para Herkenhoff (2010), a celebração dos sentidos corresponde à *Teoria do não objeto*, publicada na ocasião da II Exposição Neoconcreta (1960), em que Ferreira Gullar recorre ao filósofo Maurice Merleau-Ponty para falar sobre as trocas sensoriais na obra de arte e seus argumentos.

A encarnação da pintura em pigmentos comestíveis em *Alfabeto comestível* leva a algo que, se ingerido, se transformará em carne. Portanto, a produção da artista não a reduz a uma mera versão linguística do real, constata Herkenhoff (2010).

Historicamente, há uma correspondência bem acertada entre ler e comer, desde a Bíblia até a filosofia moderna (de Hegel a Hans George Gadamer). Essa obra correlaciona a devoração sugerida à antropofagia a partir da participação de Neuenschwander na XXIV Bienal de São Paulo de 1998, esclarece Daniel Birnbaum.

A força do trabalho de lesmas, formigas ou os temperos atribuem valor simbólico ao trabalho, e temos, na segunda metade dos anos 60, Hélio Oiticica falando sobre “*supressão definitiva*”³⁰, da obra de arte, ao se declarar um artista não moderno, enquanto Lygia Clark se revela uma “*não artista*”³¹. Expõe Herkenhoff (2010): o que eles produzem estaria nessa ideia de “supressão” da obra de arte. E o estatuto que Clark reservou para si própria é o mesmo que o processo produtivo de Neuenschwander opera ao utilizar a precariedade expressiva de formigas e lesmas no processo.

Figura 32 – RIVANE NEUENSCHWANDER / CAO GUIMARÃES, Quarta-feira de cinzas/Epilogue, 2006



Fonte: NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART (Org.). Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other. (2010).

³⁰ Hélio Oiticica, “Notas sem título”, março 4, 1968, In: Luciano Figueiredo, Ligia Pape e Waly Salomão, eds., *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 109).

³¹ Frederico Gomes, “A genealogia do (não) artista”, Cadernos do MAM (Museu de Arte Moderna) 1, n. 56 (dezembro 1983).

No vídeo *Quarta-feira de cinzas/Epilogue* (2006), de Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães, carnaval e melancolia estão presentes, formigas carregam círculos de cor. Proclamada por Oiticica, a “*vontade construtiva*” atua como índice nos confetes ou restos de carnaval e tudo que representa: papéis sociais, exacerbação dos sentidos e circulação dos desejos. No entanto, a *pintura de carnaval* (1913), de Arthur Timóteo da Costa, considerada por Herkenhoff, está no programa político de *Parangolés* (1964) e pode ser justaposta ao vídeo *Quarta-feira de cinzas*. A estrutura sensorial formada por: cores, mensagens e fenômenos dos materiais do vídeo conduzem ao dia seguinte do *Parangolés*. Aqui a raiz mítica formuladora da ideia de Brasil inclui rituais como: carnaval, com seus dilemas e contradições.

Seguindo a ideia de formigueiros e intencionalidade poética, Herkenhoff (2010, p. 66) aborda Edmund Husserl, que trata da intencionalidade da obra. A fenomenologia e seu projeto de retornar às próprias coisas é a base ontológica da arte. Através da dimensão imaginária, a proposta fenomenológica de Neuenschwander deforma o plano do real objeto capturado. Sendo assim, para o autor a artista trilha o caminho de Husserl, eliminando a distância entre o objeto e o sujeito da visão, de acordo com a epistemologia cartesiana.

Heidegger (2010, p. 37) crê que o originário é resultante da sua essência, e a pergunta pelo originário na obra de arte é que tem origem na atividade do artista. Nessa lógica, para o autor a obra deixa aparecer o artista, e nenhum é sem o outro. Obra e artistas são correspondentes em sua referência, ao mesmo tempo em que nenhum carrega sozinho o outro. Mas apesar de obra e artista serem em si, por intermédio de um terceiro, ocorre essa mútua referência que é a partir de onde arte e artista têm seu nome, a arte. E arte é origem diferente para o artista e para obra, já que o artista é de um modo diferente para a arte, que a obra de arte é origem para o artista. Numa ideia geral, a arte só tem como base obra e artista em sua realidade vigente. Ou pode ser o caso inverso, questiona Heidegger: só há obra e artista na medida em que obra existe como origem?

Essa questão procede, por se tratar de obras contemporâneas, e dentro delas estão embutidas todas essas perguntas que estão ali, mas implicitamente. O modo de fazer arte de Neuenschwander, como de outros artistas, está dentro desse questionamento da origem. Onde está a origem da obra: no artista ou na obra? Essa circularidade de questionamentos está materializada na obra de arte. Um não existe sem o outro. Um não é sem o outro. A questão fenomenológica a que Herkenhoff se refere na obra *Quarta-feira de cinzas* passa por

essa questão da origem. Heidegger (1889-1976) é um dos pensadores fundamentais do século XX e foi assistente de Husserl, a quem sucedeu na cátedra em Filosofia em Friburgo.

Angústia da influência, de Harold Bloom³², é citado por Herkenhoff para referendar como Rivane se inscreve na experiência brasileira que, em termos gerais, teve pouca vigência:

Diante do entendimento de que a invenção da arte passa por processos metabólicos desenvolvidos pela própria cultura do país – através de gerações, abertas a trocas com o mundo, e consciente de sua trajetória por saltos, rupturas e (des)continuidade em que a modernidade também projeta a superação do passado colonial. (BLOOM, 1973 *apud* HERKENHOFF, 2010, p. 66).

É importante notar que Herkenhoff se dirige a Bloom para esclarecer que Rivane estava criando sua obra a partir da experiência brasileira com obras como o poema *O formigueiro*, de Ferreira Gullar, entre outros artistas, como Lygia Pape e Hélio Oiticica.

Em seu livro sobre a teoria da poesia, Harold Bloom (2002, p. 64-65) questiona a melancolia diante do ato criador do poeta em relação a seus anteriores, fazendo uma sinopse de

³² O livro *A Angústia da influência* (2002) apresenta a visão de um leitor que critica a poesia de sua geração, mostrando crises a respeito da influência de outros autores e sua angústia. Trata-se da melancolia da desesperada mente criativa sobre o que veio primeiro, ou seja, a origem.

seis proporções: 1. *Clinamen* – uma leitura distorcida ou apropriação do antecessor, que seguiu até certo ponto, depois foi desviado. 2. *Tessera* – uma atitude de antítese ou completude; o poeta “completa” seu precursor. 3. *Kenosis* – para romper com a compulsão de repetição da mente, é um movimento de descontinuidade em relação ao precursor, que o esvazia, mas não de forma tão absoluta quanto parece. 4. *Daemonização* – o poeta abre-se a um poder que acredita pertencer ao poema-pai, e o coloca de modo a desfazer a unicidade da obra anterior. 5. *Askesis* – o poeta passa por um estado de redução num movimento de autopurgação, alcançando um estado de isolamento e acabando com o talento cortado como o faz com seu precursor. 6. *Apophades* (ou retorno aos mortos) – o poema é *mantido* em aberto ao precursor como se antes estivesse aberto, e o efeito fantástico é como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a característica do precursor.

Das mais diversas formas, a obra de Rivane Neuenschwander adquire leituras de seus antecessores. Não pretendemos aqui identificar que influência é constatada, mas de forma geral está presente ao longo deste texto. Cabe ao leitor participar da escolha e fazer seu próprio roteiro de encontros.

Ao falar dessas melancolias da influência na poesia, podemos questionar as influências nas artes. O que veio antes e como lidamos com nossos precursores? De que forma somos influenciados? Já é o que aparece na poesia em Bloom, mas o que o autor está nos assinalando é que fica impossível fugirmos dessa influência, que se dá de formatos diferentes, mas não podemos sair dela. Como na pergunta de Heidegger: onde está a origem da obra de arte: no artista ou na obra? É a obra que origina o artista? Ou é a arte que origina o artista ou a obra? Estamos sempre nos questionando sobre origem, e Bloom enfatiza como isso é angustiante.

Em sua Tese de Doutorado na PUC- RJ, de 2010, Teixeira Coelho (2010, p. 81) escreveu sobre os escritos ou não escritos de Hélio Oiticica, resgatando o projeto inacabado do artista e deixando possibilidades em aberto. Nesse trecho, Oiticica debate com Júlio Bressane sobre Heidegger e a metafísica da “obra”, e sua dimensão existencial ao escrito cotidiano diante das descontinuidades e continuidades do dia a dia.

No caso de Waly há uma identificação de uma coisa e outra que eu acho ótima, é uma condição existencial, é assumir uma posição diferencial na relação do dia a dia. É assumir o dia a dia e o dia a dia não é forçosamente o existencial, mas é uma coisa importantíssima. A cada dia que você acorda você pergunta o que eu devo fazer, o que eu vou fazer, isso é uma

pergunta que, ao meu ver, sempre o artista tem de fazer até o fim da vida. Agora, no começo, você faz essa pergunta e é um conflito. Você acorda de manhã e acha que acordou numa continuidade, quer dizer, isso é uma coisa que acontece de repente, portanto não se pode criar uma continuidade absoluta do dia a dia, nem os problemas existenciais se resumem a isso, mas eles se concentram em conflito, eu não sei se alguém já escreveu sobre isso, mas é o que sinto em mim. (OITICICA, *apud* COELHO, 2010, p. 81).

As formigas de *Quarta-feira de cinzas* frequentam a arte brasileira em várias gerações. Lygia Pape, cuja *Caixa de formigas* (1967) atrai insetos para um pedaço de carne no centro do círculo sofre o dilema antropofágico: luxúria ou gula? E como diz Herkenhoff (2010, p. 66), alinha insetos numa relação de ordem e objeção, assim como na obra de Rivane. De acordo com o autor, Neuenschwander toma a atividade das formigas no transporte de círculos para referendar a “vontade construtiva” como operação de linguagem. Essa “vontade construtiva” está na lista de Hélio Oiticica entre os seis elementos marcantes dessa vanguarda brasileira da década de 60, e vale para artistas tão diversos da sua geração, como José Patrício, Ernesto Neto e Jac Leirner.

Na topologia de Rivane, as pulsões atravessam e se infiltram. Seus trabalhos propõem uma cartografia do desejo com alvo fixo. Segundo Herkenhoff (2010), estados de tensão

atuam na obra de Neuenschwander, como em Lygia Clarck, Tunga e Ernesto Neto, por regiões fantasmáticas. A imaginação criadora está presente num mapa da artista. Imaginado por ela, esse documento cartográfico deseja ser desejo mais que palavras e imagem. O espaço deslizante do ser é constituído em sua obra pela instabilidade do lugar, propõe o autor. Se, na filosofia de Heidegger, a linguagem é morada do ser, o ser é um estado de linguagem em algumas obras de Rivane.

De acordo com Raymond (2010), as imagens de “continentes” imaginários a distância são exatamente o que as lesmas parecem ter feito para Neuenschwander na obra intitulada *Carta faminta* (2000): traz o reconhecimento direto de uma referência romântica. A palavra “carta” evidencia um anseio ou uma jornada movida por uma fome que precisa ser saciada. Como mapa, para a navegação, a palavra “carta” assinala um traçado e um instrumento aos marinheiros para atingir terras desconhecidas. O espectador “lê” as imagens produzidas pelas lesmas como uma mensagem indecifrável, como um oráculo, assumindo assim a posição de destinatário ou navegador.

Para Herkenhoff (2010), em *Carta faminta* (2000), entre outras de suas obras, a cosmografia delineia a obra da artista. O processo de produção cartográfica em si pode ser mais definitivo do que a representação de territórios fictícios ou

reais. A artista agencia o mapa, mas não simplesmente o imaginário da paisagem. Elabora mapas atópicos (o reconhecimento de lugar algum), e há sempre algo inquietante e *fora* do mapa. Um ato cartográfico de Neuenschwander pode perverter como imitação daquilo que não existe e presentificar o que é não representável. Desautoriza, assim, a “orientação” à convenção cartográfica. O título refere-se à devoração do suporte por lesmas e mina os códigos da cartografia para ser documento geográfico da fome. Para o autor, uma topologia canibal imaginária. Antes de ser desenhado, o mapa é devorado, na mesma instância da cartografia canibal de Adriana Varejão. Para a artista, em *Continente/nuvem* (2007) ela conseguiu aliar a abstração de *Carta faminta* à noção de transformação permanente³³.

³³ Mail para Herkenhoff, em 20 de dezembro de 2009, catálogo *Um dia como outro qualquer*, 2010, p. 86.

Figura 33 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Carta d'água, 2008



Fonte: NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART (Org.).
Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other (2010).

Carta d'água (2008) resulta de fluxos causados por pingos de chuva sobre tinta gráfica em mapas rodoviários, e como afirma Herkenhoff (2010), tal procedimento introduz a questão pictórica da cor. A técnica da cartografia em sua obra vê consumir-se a crença em seu domínio sobre a experiência do mundo.

Herkenhoff (2010) constata, assim, o efeito pictórico nessa obra de Rivane Neuenschwander. Mas poderíamos fazer alusão à aquarela, onde a tinta é baseada no sistema de pigmentação transparente e de consistência diluída, com efeito peculiar de brilho e luminosidade. Essa obra de Neuenschwander poderia ser observada como uma aquarela em forma de cartografia. Sua geografia estaria determinada pela cor: os pingos de chuva que a apagam poderiam ser a veladura transparente, e a continuidade da sua forma seria ameaçada pela sua diluição, mas o mapa ainda assim exigiria uma completude deslocada.

Subtração por lesmas, segundo procedimento evidente no trabalho de Rivane, Moacir dos Anjos (2010a) evidencia que o primeiro seria adição, matérias desbastadas ampliando o tempo esperado de vida dos objetos. Em *Carta faminta* (2000), postas sobre finas folhas de papel arroz, as lesmas consomem de modo irregular e devagar as bordas, definindo nelas o traçado de cartas geográficas imaginárias.

Figura 34 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Product of, 2002



Fonte: Catálogo: Ici lá- bas aqui acolá (2005).

Figura 35 – RIVANE NEUENSCHWANDER, Product of, 2002 (detalhe)



Fonte:.. Catálogo: Ici lá- bas aqui acolá (2005).

Apagamento por ato de supressão também em outras obras, agora em matérias sintéticas. Diversas sacolas utilizadas para armazenar mantimentos são alteradas por uma solução de solvente, apagando as marcas impressas que definem sua procedência, deixando à vista somente elementos de pintura, os quais são destacados recobrimdo com tinta vinílica. _ _ _ _ _

— — — (*Product of*) (2002) coloca em evidência, ao olhar distraído: o que para Anjos (2010a) era antes apenas invólucro, agora passa a ter um teor simbólico, *o estado de trânsito das coisas*. Podendo ser alterado a qualquer momento, aqui como em outros trabalhos, são o continente e o conteúdo da poética da artista.

Figura 36 – JAC LEIRNER, Vago 38 três oitão, 2008



Fonte: Catálogo Jac Leirner (2012).

Por meio dessa obra de Rivane Neuenschwander, é pertinente mencionar o trabalho de Jac Leirner, que Carlos Basualdo (1994, p. 199) descreve com tendências pós-minimalistas, em homenagem indireta ao projeto neoconcreto

brasileiro e como tentativa de superar, através da inteligência das formas, o espaço de objeto real para projetá-lo ao espaço do corpo. Objetos destinados a consumo e descarte tratam da relação entre objeto e desejo e corpo e obra. Moacir dos Anjos (2010b, p. 9) também trata a obra de Jac Leirner por paradoxos e não afirmando sentidos únicos, indicando outras maneiras de relacioná-los. Seus trabalhos invocam a tradição construtiva da arte e a vontade de inventar as distinções entre o simbólico e o concreto. Sua trajetória é marcada por estar próxima da arte e ao mesmo tempo do que é ordinário e corriqueiro. Os modos como articula sua história e os interlocutores que escolheu oferecem sua singularidade em operações através de eleição de materiais que permitem produzir instalações, esculturas, objetos e criações no campo pictórico e gráfico. Essa escolha entre grupos de objetos circula o cotidiano ordenado a partir de cores, textura, formas, tamanhos e pesos adequados às funções que desempenham no âmbito em que transitam bens artísticos (ANJOS, 2010b, p. 11). Em meados da década de 1980, Jac Leirner colecionava objetos do cotidiano em grandes quantidades, como adesivos, objetos utilizados em viagens aéreas e sacolas coloridas feitas para carregar mercadorias. Para Anjos (2010b), essas coleções fundadoras da obra da artista são materiais marcadores de sua presença no mundo.

Assim como Jac Leirner, Rivane Neuenschwander se apropria de sacolas plásticas, praticando um colecionismo próximo. E como Leirner, matérias ordinárias são transmutadas naquilo que nomeiam, passando a ser consideradas e ter utilidade por sua textura, cores e medidas específicas. A operação de esvaziamento proposta por Anjos é o que caracteriza o material que utiliza, e a operação, que é física, é também simbólica, fazendo com que as matérias tenham outros sentidos além do que tinham originalmente. Ambas as artistas são frequentemente discutidas por sua trajetória, pelo que herdaram da produção de Marcel Duchamp.

É possível fazermos aqui um paralelo de discussão com a forma como o artista de hoje reflete sua própria configuração produtiva. Gadamer (1985, p. 23) propõe três conceitos anunciados, que é o *jogo*, a elaboração do conceito de *símbolo*, ou seja, aquilo que dá possibilidade de reconhecimento de nós mesmos, e *feita*, como essência da comunicação recuperada de todos e com todos. Jogo, função elementar da vida do homem e indispensável, não está ligado a uma finalidade última, mas a um movimento para o espaço do jogo. A bola que escapa da criança quando ela resolve contar quantas vezes consegue quicá-la no chão demonstra esse fenômeno. Ao expor uma obra de arte com sacolas plásticas utilizadas para carregar mercadorias, Rivane Neuenschwander está propondo uma

aceitação daquilo que dá reconhecimento de nós mesmos, mas o uso real preenche-se da aparência do ser na própria aparência. Pode-se dizer que sacolas como obras de arte é uma espécie de convite ao movimento do jogo, como na obra *Globos* (2003).

Figura 37 – RIVANE NEUENSCHWANDER, *Globos*, 2003



Fonte: TB-CMS.ORG (2003).

Procedimento semelhante ocorreu na Bienal de Veneza de 2003: duas centenas de esferas de diferentes tamanhos e diversos materiais, como plástico, couro, borracha e acrílico. Mais uma vez, a artista *apaga* em solvente referências escritas, aproveitando grafismos e cores originais e considerando os variados graus de resistência e interferindo neles com fitas

adesivas, vinil e mesmo tinta, numa alusão a bandeiras de países. Para Anjos (2010b), em *Globos* (2003), há implícita subversão simbólica de hierarquias econômicas ou geopolíticas estabelecidas³⁴, a menção indireta de que existia mais de um mundo além do que estava oficialmente presente naquela bienal. A disposição em forma aleatória facilitava a manipulação livre pelos visitantes; como Anjos (2010a) observa, o mesmo das lesmas sobre os papéis em *Carta faminta*, a cartografia ao acaso do deslocamento das bolas sobre o piso.

Modelo espacial de globo que politiza fronteira é o *corpus* cartográfico de Rivane Neuenschwander por Heikenhoff (2010, p. 82-83). Perda do controle do espaço, *Globos* é o foco do oposto do cartográfico. É a insuficiência da cartografia, e a obra refaz o caráter de objeto do documento cartográfico, de forma a significar. Assim como em *Carta faminta*, a fronteira é o íntimo da diferenciação, além do distante e denso.

³⁴ ANJOS, 2010, p. 239.

Figura 38 – RIVANE NEUENSCHWANDER, (a) casos eróticos, 2014



Fonte: PICTURES ATTENTION NGN (2015).

Influência do surrealismo no território de sua obra, (a) *casos eróticos* (2014) consiste numa série de nove trabalhos individuais, bordados a mão em guardanapo de pano branco. Para Adriano Pedrosa (2014), o exercício erótico sutil tem uma dimensão formal e se associa a brincadeiras infantis de preenchimento de cor. Deixar cair ao acaso sobre uma superfície diferentes pedaços de linha que ao se sobreporem formam composições sinuosas, orgânicas e curvilíneas. Há

lembrança da abstração orgânica do século XX. A oralidade se encontra associada à comida: guardanapo dá conta do erro e do excesso ao redor da boca que come. Para Pedrosa (2014), essa obra é um quadro sedutor, em tecido bordado, em referência ao trabalho manual feminino e às artes decorativas. Como um trabalho em extinção por ser feito hoje com máquinas, o bordado remonta a um tempo antigo. O desenrolar de um fio que, ao embaralhar e percorrer a superfície, forma uma densa teia.

Num diálogo para o catálogo da exposição *Manobras radicais*, de 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff procuraram entender o passado recente sem colocar em primeiro plano a redefinição do papel social da mulher. Buscaram, assim artistas mulheres importantes nas últimas décadas sem oferecer respostas, mas tentando abrir janelas³⁵.

³⁵ A exposição fala de mulheres artistas brasileiras, suas linguagens, manobras e estratégias. A seleção por mérito ou representatividade investiu em lógicas sutis em busca da presença com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio ou opressão. Sua forma de compreender a trajetória de mulheres artistas comprovou para os curadores que a historiografia tradicional da arte não dá conta dos sentidos nem no presente nem no passado. O projeto nasceu da conversa reproduzida no catálogo. (HOLLANDA. In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 9-10-11).

Heloísa Buarque de Hollanda (2006)³⁶ assinala que as mulheres desenvolveram culturalmente uma sensibilidade mais atenta, uma linguagem mais sutil, e isso por um ato de vontade, porque assim quiseram, não apenas por sua natureza biológica. Sua prática requer uma negociação na administração de suas relações, e sua situação hierarquizada de desvantagem levou ao desenvolvimento de saberes estratégicos de sobrevivência, resultando em tecnologias do silêncio, da dissimulação, do corpo e da sedução. Para Hollanda, basta prestar atenção na geração de artistas da década de 1990, para ser interessante examinar, em mulheres desse período, o uso de estereótipo das feminilidades dos anos 1940 numa voltagem altíssima e com sabor perverso. Na concepção de Hollanda, são terríveis a doçura e a delicadeza de uma obra como a de Ana Miguel. Sedas, pérolas e vestidinhos de crochê estão à espera do xexexate na hora certa³⁷. Nas décadas de 1960, 1970, e de certa forma na de 1980, artistas mulheres batiam de frente com ícones “femininos”. Hoje, já absorvidas pelo imaginário social, as demandas femininas interpretam a apropriação crítica do que

³⁶ In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

³⁷ Já para Paulo Herkenhoff, Ernesto Neto fala de uma sensibilidade feminina exercida por mãos masculinas (In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006).

seria a sensibilidade “feminina”. Para Hollanda, um olhar mais agressivo e afirmativo que nos anos 1960.

Já para Paulo Herkenhoff (2006), na década de 1970, se instalou no Rio de Janeiro um discurso poderoso de Ronaldo Brito, Sérgio Camargo, Waltercio Caldas e outros, sem a presença de mulheres até entrar em cena Iole de Freitas, nos anos 1980. Para Herkenhoff, Mira Schendel foi “apropriada” posteriormente e era, antes de tudo, uma filosofia encarnada. Lygia Clarck não estava preocupada com a arte e seu sistema de poder, já havendo escrito para Oiticica que não tinha nada a ver com a obra de Sérgio Camargo.

Hollanda comenta que Lygia Clarck foi muito especial, no sentido de fazer grandes perguntas fundadoras e a grande manobra no território feminino. A posição estratégica conquistada pela artista nos anos de 1960 se tornou emblemática para a cultura política feminina, ultrapassando sua atuação nas artes. Para Hollanda, Lygia é aquela mulher que arrisca, experimenta, não trabalha em função de um campo específico, não se deixando segurar. Procura colocar-se sem medo de expandir o horizonte que se impõe, o território ultrapassa a linguagem artística, do conceitual, da política e do comportamento. Hollanda confessa que, quando Lygia foi analista do seu primeiro marido, e ele voltava para casa cheio de bolinhas de isopor, ela ficava com inveja do isopor, não da

barba, tamanho reconhecimento e atração que ela tinha pela artista. A manobra que Clarck fez no campo político foi tocar de forma direta em questões do universo privado, sobretudo na relação entre o eu e o outro.

Para Paulo Herkenhoff (2006), Lygia tinha muita clareza das relações entre geometria e a forma concreta e de outro lado da experiência subjetiva, chegando assim à ideia de devorar o plano; a morte do plano geométrico e a solicitação de um espaço no plano concreto, um espaço que saia dessa ordem; o plano como uma invenção racional: Lygia queria sair dessa racionalidade nas vísceras. Segundo Herkenhoff (2006), a compreensão produtiva da estrutura psicológica do sujeito na obra da artista é mais radical que o surrealismo. Na obra *Caminhando*, Lygia pega a fita de Moebius³⁸, que na obra de Max Bill era um objeto duro e fixo, e a transformou numa obra com papel e tesoura, fazendo com que passasse a ter existência de uma experiência viva. Em *O Bicho*, Lygia deu ao mundo o novo ser, se separou dela que precisava de um *outro*. Para Paulo, o feminino da linguagem é algo muito rico no sentido de que a arte foi uma necessidade para a conquista. Rivane

³⁸ Para Herkenhoff, a topologia da fita de Moebius, uma superfície unilateral que apresenta continuidade entre o dentro e o fora, eu e o outro, como em *O Bicho* – obra de Lygia Clarck. O outro, que é o espectador, deixa de ocupar essa função e se torna alguém que atua, que age, faz viver a obra. (In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 33-34).

Neuenschwander é assinalada por ele como artista que se constrói pelo vigor frágil, assim como Fernanda Gomes. Neuenschwander toma *nadinhas* para construir obras complexas e precárias. Depois de desestabilizado, o olhar se torna mais agudo e as duas artistas trabalham um sublime sem grandiosidade física, como resgatando a experiência íntima.

Figura 39 – MARCEL DUCHAMP, Acaso em conserva, 1913



Fonte: MODERNA MUSEET.SE (2015).

A delicadeza de suas obras aborda um universo feminino: o sutil e a fragilidade são uma constante em sua produção. Para adentrarmos nessa obra de Rivane Neuenschwander, gostaríamos de abordar a musa errática do surrealismo, *Nadja*, de André Breton, que possibilita o exercício de liberdade do acaso e da imaginação, e de certa

forma é o exercício que a obra de Rivane nos faz deslocar. A ideia de *acaso objetivo*, presente no conceito de Breton, tem como base o “lugar geométrico das coincidências”, onde se encontra o desejo de confrontar o acaso e a necessidade em que derivam encontros significativos.

Para Jaqueline Chenieux-Gendron (1992, p. 93), o que dá testemunho à narrativa de *Nadja* é a noção de *acaso objetivo*, delimitada por Breton entre 1931 e 1937. Ao lado de Breton, poderíamos encontrar os devaneios matemáticos inspirados por Marcel Duchamp do “*acaso em conserva*”, em 1913, que seria proposto pela obra *Trois stopages-étalon*³⁹. A autora enfatizava que, para Breton e seus seguidores no surrealismo, perceber o objeto é a relação do desejo do observador de perceber entre o que é previsto e o dado, mas esse desnível se dá por um *excedente*. Assim como nas obras de arte, o *excedente* é o que permite o *jogo* do espectador diante da presente materialidade.

A figura da esfinge como forma cifrada, a “alma errante” que fornece a Breton o espelho de múltiplas faces para indagação de seu romance. *Nadja*, uma personalidade à mercê do transitório, é capaz de se desdobrar em diversos “outros”. A obra de Rivane Neuenschwander proporciona a busca do

³⁹ A obra de Duchamp são três fios retos horizontais de um metro de comprimento caindo de um metro de altura sobre um plano horizontal.

transitório, e a obra *(a) casos eróticos*, o encontro do acaso, a liberdade e a forma de percepção dos objetos, de certa forma, nos pode remeter à obra de Duchamp. Nesse contexto, a figura errática de Breton, *Nadja*, assim como a obra da artista, podem estar nos sugerindo a célebre inscrição grega “*conhece-te a ti mesmo*”. E sendo assim, quais seriam os outros que encontramos diante da obra de Rivane Neuenschwander?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ínfimo ao sutil, das formigas que carregam confetes às lesmas que comem as bordas do papel de arroz. A pintura de carnaval instigada pelos confetes, elementos importantes da festa comemorativa da festa do “adeus à carne”. A obra de Rivane poderia levar-nos a infinitas associações. O jogo de Rivane Neuenschwander acabou levando-nos a muitos artistas, e assim como sua obra *(a) casos eróticos*, como aquela linha solta que pode ser preenchida de cor, seria a imagem desta pesquisa aqui presente. Infinitas associações, infinitos jogos e infinitas celebrações. A outra metade da esfera nunca vai estar completa por ser impossível completá-la, porque hoje completamos desta forma com estas cores e estes artistas, mas amanhã poderiam ser outros artistas e outras cores. Sua obra sutil, que quase passa despercebida, pode revelar-nos o extraordinário, e a ambiguidade da nossa existência nos faz voltar ao que é ordinário.

A partir das observações registradas, podemos concluir que, diante das obras de Rivane Neuenschwander é possível alinhar um pensamento pictórico, existente em diversas obras e descrito por diversos autores, críticos e curadores. Resgatar as questões da pintura é constatar alguns termos aqui

abordados: pintura de parede fluida, pintura de lugar, minimalismo orgânico, pinturas ordenadas alfabeticamente, pigmentos que demarcam áreas ou ideia de cor-tempo de Oitica. Rivane Neuenschwander elabora a sua pintura onde a própria cor do material é explorada, em alguns momentos se expandido para arquitetura, parede, chão, teto ou por uma construção a partir de materiais sutis criando monocromos brancos ou espaços preenchidos pelo pó. A maneira como articula a percepção da cor se dá por formas variadas: através de confetes de papel de seda que se deslocam com o vento e são dispostos no teto translúcido dando a ideia de pingos de tinta escorridos; temperos que não descartam a grade, a construção geométrica, apropriação de marinhas feitas por anônimos, deslocamento da figura para o papel em forma de barco; apagamento de referências escritas a objetos interferindo neles com fitas adesivas; apagamento da cor pela água da chuva no papel, ou até mesmo construções abstratas por linhas preenchidas por cores sobre tecido. Além de referência aos artistas da arte conceitual, minimalismo e arte povera, a artista articula uma construção visual a partir de uma experiência brasileira neoconcreta (Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica) e, entre outros, artistas como: Cildo Meireles, Waltercio Caldas e Ana Maria Maiolino, Jac Leirner, Waldemar Cordeiro e Mira Schendel. A participação do *outro*

como elemento que demarca a zona do participante fazendo parte do sentido de sua obra, é também presenciada no discurso de diversos autores, indicando-nos por onde passa o *jogo* de Rivane Neuenschwander. Como num questionamento de Eva Hesse sobre seus desenhos: *“Eu nem mesmo sei. Onde o desenho termina e a pintura começa? Eu não sei se meus desenhos não são realmente pinturas excepcionalmente pequenas sobre papel. Os desenhos poderiam ser chamados de pinturas legítimas, e muitas de minhas esculturas poderiam ser chamadas de pinturas.”*⁴⁰ O trabalho de Rivane Neuenschwander também passa por essa indefinição e ambiguidade: não sabemos se podemos chamar de pinturas de lugares, pinturas sutis ou de mal-entendido da arquitetura. Onde começa a pintura nos seus trabalhos não seria possível sinalizar, mas de certa forma eles estão presentes.

⁴⁰ HESSE, Eva. 2013, p. 51.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Ana Rodriguez; ATHAYDE, Rodolfo de. **Virada russa: revelações de uma arte em transgressão**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

ANJOS, Moacir dos. *In*: PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). **ABC – Arte Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ANJOS, Moacir dos. **Crítica**. Rio de Janeiro: Automática, 2010a.

ANJOS, Moacir dos. 2010b. *In*: **LEINER, Jac**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. Curadoria e texto Moacir dos Anjos.

ANJOS, Moacir dos. 2002. Catálogo. **Caminhos do contemporâneo 1952/2002**. Paço Imperial: 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTS CONNECTED. **Rivane Neuenschwander**: carta faminta. 2000. Disponível em:
<<http://www.artsconnected.org/media/2a/9d/708a955950551e0f53098cc8d9e7/1024/768/45181.jpg>>. Acesso em: 09 maio 2015.

BASUALDO, Carlos. 1994. *In*: **LEINER, Jac**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. Curadoria e texto Moacir dos Anjos.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

BIRNBAUM, Daniel. 2005. *In*: NEUENSCHWANDER, Rivane. Catálogo. **Ici lá- bas aqui acolá**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Nuvens II. **Obras completas**. Volume III. São Paulo: Globo, 1999.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BRETT, Guy. **Aberto fechado**: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica – textos selecionados**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALVO, Enrique Gil. **Estado de fiesta**. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1991.

CHATEAUBRIAND, Carlos Alberto Gouvêa. *In*: RIBENBOIN, Felipe. **Alimentário**: arte e patrimônio alimentar brasileiro. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2014.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins fontes, 1992.

CHIARELLI, Tadeu. Catálogo. **Desidentidade**. Arte Brasileira Contemporânea no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. Catálogo. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

COCCHIARALE, Fernando. Catálogo. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

COELHO, Teixeira. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

COELHO, Frederico Oliveira; DIEGUES, Isabel (Org.). Catálogo. **Desdobramentos da pintura contemporânea do séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

COMARTE.COM. **Velázquez**. 2015. Disponível em: <http://www.comarte.com/Waltercio/imagem_10.jpg>. Acesso em: 14 mar. 2015.

COURTNEY FISCKE. **Lygia Pape: tecelares**. 2013. Disponível em: <<http://courtneyfiske.com/wp-content/uploads/2013/05/lygia-pape-tecelar-1957.jpg>>. Acesso em: 07 maio 2015.

CRITICISMISM. **Livro do tempo**. 2012. Disponível em: <<http://www.criticismism.com/wp-content/uploads/2012/01/book-of-time1.jpg>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

DIAS, Antônio. Catálogo. **A potência da pintura**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo. 2014.

DUARTE, Paulo Sérgio. *In: Antônio Dias: potência da pintura*. Catálogo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

DUARTE, Luisa. In: PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). **ABC** – Arte brasileira contemporânea. São Paulo: Cosac &Naify, 2013.

FAVARETTO, Celso. Catálogo. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac &Naify, 1999.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Ligia; SALOMÃO, Waly (eds.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

GADAMER, Hans-George. **A hermenêutica na obra de arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

_____. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985 (versão original publicada em 1974).

GLAMURAMA. **Rivane Neuenschwander**: lugar comum. 2014. Disponível em:
<<http://static.glamurama.uol.com.br/2014/09/19-Lugar-Comum-1999-Rivane-Neuenschwander.jpg>>. Acesso em: 10 maio 2015.

GOMES, Frederico. “A genealogia do (não) artista”. **Cadernos do MAM (Museu de Arte Moderna)**, 1, n. 56, dezembro 1983.

GOOGLE FOTOS. **Rivane Neuenschwander**: paisagem suspensa (detalhe) (1997). 2013. Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/109916152363494057416/albums/5896210259824365761>>. Acesso em: 09 mar. 2015.

GOOGLE USER CONTENT. **Rivane Neuenschwander**: continente nuvem. Disponível em: <https://lh4.googleusercontent.com/gj8kGRTzYUE/UdOL_Zuph9I/AAAAAAAAADU/_PNkX2dHh4g/s0/RN_Continente-nuvem.jpg>. Acesso em: 19 abr. 2015.

GRAHAM, Dan. 1942. *In*: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhard. Catálogo. **Art Now: 137 artistas do começo do século XXI**. TASCHEN, 2002.

HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro. DIFEL, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. **Rivane Neuenschwander**: A day like anyother. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2010.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

HERZOG, Hans-Michael. **Seduções**. Catálogo. Casa Daros. Hatje Cantz Verlag. Germany. 2006.

HESSE, Eva. Catálogo. **One more than one**. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAC LEIRNER. **Catálogo**. Curadoria e texto Moacir dos Anjos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

KAPROW, Allan. 1958. *In*: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LAGNADO, Lisette. *In*: NEUENSCHWANDER, Rivane: **Ici lá- bas aqui acolá**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

LARSEN. Catálogo. **Um dia como outro qualquer**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2010.

MANZONI, Piero. *In*: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MARTINEZ, Rosa. **O trabalho dos dias**. Catálogo produzido para XXIV Bienal de São Paulo. Belo Horizonte: Rona Gráfica e Editora, 1998.

MEIRELES. Catálogo. **Seduções**. Casa Daros. Hatje Cantz Verlag, Germany. 2006.

MODERNA MUSEET.SE. **Duchamp**: acaso em conserva. Disponível em:

<http://www.modernamuseet.se/PageFiles/29675/Duchamp_7.jpg>. Acesso em: 08 maio 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA – MAM. **Sanos e alterados**. 2014. Disponível em: <<http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/01/sanos-e-alterados-7-1280x1830.jpg>>. Acesso em: 07 maio 2015.

NAVES, Rodrigo. **A calma dos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NAIFY, Cosac. Catálogo. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Mal-entendidos**. Catálogo. Texto e curadoria Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

_____. **ici lá- bas, aqui acolá**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

_____. **ici lá- bas, eu desejo o seu desejo**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

_____. **ici lá- bas, still- life Calendar**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

_____. **ici lá- bas, Imprópria paisagem**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

_____. **ici lá- bas, Andando em círculo**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

_____. **ici lá- bas, product of**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

_____. **ici lá- bas, product of (detalhe)**. Catálogo. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.

NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART (Org.). **Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other**. Primeira Edição: New Museum of Contemporary Art. Edição Língua Portuguesa: Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2010.

OITICICA, Hélio. “Notas sem título”, março 4, 1968. *In*: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Ligia; SALOMÃO, Waly (eds.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSÓRIO, Luiz Camillo (Org.). Catálogo. **Coleção Gilberto Chateaubriand – anos 90 I 00 e novíssimos**. Rio de Janeiro: Barléu Edições Ltda, 2012a..

_____. *In*: PAPE, Lygia. **Espaço Imantado**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012b.

PAPE, Lygia. **Espaço Imantado**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

_____. **Gávea de Tocaia**. Catálogo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

PEDROSA, Adriano. *In*: NEUENSCHWANDER, Rivane. **Mal-entendidos**. Catálogo. Texto e curadoria Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). **ABC – Arte brasileira contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PEDROSA, Mário [1900-1981]. **Arte. Ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

PHILLIPS, Lisa; JUNCOSA, Enrique. **Um dia como outro qualquer**. Catálogo. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2010. 2010.

PICTURES ATTENTION NGN. **Rivane Neuenschwander: (a)casos eróticos**. Disponível em: <http://pictures.attentionngn.com/portal/194/174363/products/1414660505.2031_115_o.jpg>. Acesso em: 08 maio 2015.

RAYMOND, Yasmil. **Um dia como outro qualquer**. Catálogo. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2010. 2010.

RIBENBOIM, Felipe; VISCONTI, Jacob Crivelli; VILELA, Rodrigo. **Alimentário: arte e patrimônio alimentar brasileiro**. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2014.

SADENBERG, Ricardo. **Arte Contemporânea do Século XXI: 10 artistas no circuito internacional**. Catálogo. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Caminhos do Contemporâneo 1952/2002**. Catálogo. Paço Imperial. Rio de Janeiro: Editora Eventual, 2002.

SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. **Seduções**. Catálogo. Germany: Daros-Latinamerica AG, 2006.

SQUARE SPACE. **Rivane Neuenschwander**. Disponível em: <http://static1.squarespace.com/static/5190f15ae4b0c6f6d72f9028/t/52798aa4e4b0f7d3b5b3770c/1383697077347/01_rivane>

+neuenschwander+above+copy.jpg>. Acesso em: 14 mar. 2015.

TANYA BONAKDAR GALLERY. **Rivane**

Neuenschwander: P.V. Classroom. 2015. Disponível em: <<http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/rivane-neuenschwander/series>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Rivane Neuenschwander**: O trabalho dos dias. 2015. Disponível em:

<http://images.tanyabonakdargallery.com/www_tanyabonakdargallery_com/RN_Days_Work_Guerra_41.jpg>. Acesso em: 10 maio 2015.

TB-CMS. ORG. **Rivane Neuenschwander**: globos. 2003.

Disponível em <http://www.tb-cms.org/data/artwork/255/7196_artwork_detail.jpg>. Acesso em: 08 maio 2015.

VAN DOESBURG, Theo. Arte Concreta. **Revista Art Concret**, Paris, n.1, 1930 (extraído da versão publicada no livro Projeto Construtivo Brasileiro na Arte).

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo. **Rivane Neuenschwander**. Belo Horizonte: Rona Gráfica Editora, 1998.

WORDPRESS. **Shapeandcolour**: Felix Gonzales. 2010.

Disponível em: <<https://shapeandcolour.files.wordpress.com/2010/06/candyart.jpg>>. Acesso em: 19 abr. 2015.