

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Mestrado em Estudos de Linguagens

LILIANE MONTEIRO TEIXEIRA

**A BUSCA DO OUTRO NA ARTE: AUTORIA E PARTICIPAÇÃO NA
OBRA DE RIVANE NEUENSCHWANDER**

Belo Horizonte
2018

LILIANE MONTEIRO TEIXEIRA

**A BUSCA DO OUTRO NA ARTE: AUTORIA E PARTICIPAÇÃO NA
OBRA DE RIVANE NEUENSCHWANDER**

Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Belo Horizonte
2018

Teixeira, Liliane Monteiro.
T266b A busca do outro na arte : autoria e participação na obra de Rivane Neuenschwander / Liliane Monteiro Teixeira. - 2018.
104 f. : il., fotos.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.
Bibliografia.

1. Autoria. 2. Arte. 3. Participação. 4. Recepção. 5. Outro (Filosofia). I. Silva, Rogério Barbosa da. II. Título.

CDD: 401.41

LILIANE MONTEIRO TEIXEIRA

**A BUSCA DO OUTRO NA ARTE: AUTORIA E PARTICIPAÇÃO NA
OBRA DE RIVANE NEUENSCHWANDER**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG, em _____ como requisito parcial de obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela banca examinadora, constituída dos seguintes professores.

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Prof^a. Dra. Renata Moreira

Prof^a. Dra. Angélica Adverse

Prof. Dr. Wagner Moreira

Belo Horizonte
2018

Dedico esse trabalho ao meu pai João Bosco Teixeira (*in memoriam*) por todos os ensinamentos e valores.

À minha mãezinha Marise Monteiro Teixeira pelo amor incondicional.

Ao meu amado marido Daniel Drumond Maia pela parceria e amor.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe pelo amor incondicional, pela alegria, pela leveza, pela arte que fez sempre estar presente em minha vida.

Aos meus irmãos, Isabele, Viviane e Ricardo pela parceria, pelo amor e carinho sempre a mim dispensados.

A todos meus sobrinhos, por serem a luz da minha vida e me refrescarem por anos nas férias na casa de mãe.

Ao meu orientador, Rogério Barbosa, por apontar os caminhos, profissional que tive a honra de conhecer e com o qual tive oportunidade de trocar conhecimentos.

Ao Wagner Moreira e à Renata Moreira, pelas pontuações essenciais para a constituição desse estudo.

Ao meu amor Daniel, pela paciência, pela alegria e parceria nos momentos mais angustiantes da escrita e por compreender a minha ausência, por vezes, nas leituras e na escrita.

A minha amiga e colega de profissão, Cassia Macieira, pela referência e inspiração e pelas sempre tão oportunas colocações, pela disponibilidade e carinho comigo, quando essa pesquisa ainda era apenas uma semente a brotar.

A minha amiga Alexsandra de Oliveira, que tão prestativa se dispôs às leituras no início desse projeto.

Às minhas amigas e colegas de mestrado e de viagem ao Cefet, de Divinópolis à BH, semanalmente por dois anos, Renata Loyola e Suzanne Morais, pelas inúmeras conversas e aprendizados no carro pelo caminho, que fizeram, sem perceber com que tudo ficasse mais leve.

A todos os mestres, que proporcionaram experiências pedagógicas muito relevantes e que incentivaram e contribuíram para reflexões e para a realização dessa dissertação, a Renato Caixeta, João Batista Santiago, Vicente Parreiras, Cláudia Maia e Olga Valeska.

À Denise Neuenschwander, agradeço pelo envio de PDF da Bélgica, do catálogo da sua prima Rivane Neuenschwander e pelas trocas nas conversas.

A todos os meus alunos, que fizeram meus dias tão especiais e proporcionaram as trocas e conhecimentos na sala de aula.

Apesar da distância, a todas as minhas grandes amigas, que sempre acreditaram em mim e me incentivaram. Sempre disse que quem tem amigos, tem tudo nessa vida.

A minha tia Regina (*in memoriam*), que, assim como minha mãezinha, me possibilitou entrar tão nova no universo da arte, nas aulas de pintura que por anos fiz, graças a seu suporte e apoio.

Ao meu pai (*in memoriam*), por ter sido esse grande homem sempre presente em nossas vidas e por ter me apresentado o mundo da humanidade, do amor, do conhecimento e da sabedoria.

Obrigada pela educação, pela liberdade, pelo que deixou em mim de engajamento político, pelo amor à leitura, pela possibilidade de deixar com que voasse, pelo apoio e amor sempre incondicional.

“Quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências,
de informações, de leituras, de imaginações?”

Italo Calvino

"A criação é a única resistência digna do presente."

Gilles Deleuze

RESUMO

Na arte contemporânea, questões relacionadas à autoria se alteraram. Não se referem mais unicamente a criações individualistas e sim, encontram-se inseridas num contexto cultural amplo e coletivo de interação com a participação de outros autores. Tendo em vista a obra da artista visual Rivane Neuenschwander e considerando as relações de autoria existentes na sua obra, pretende-se entender, efetivamente, como ocorre à participação e a recepção do outro, ora coautor ou cocriador, no que se refere à tríade autor-obra-espectador na pós-modernidade. Procura-se assimilar quais as conexões possíveis e como se dá a busca do outro na obra da artista, sendo que esta se apropria de materialidades cotidianas e revisita diversas linguagens artísticas. Sua obra se encontra inserida numa nova rede de trocas, relações e significações, no contraponto do individual com o coletivo. Para tanto utilizar-se-á para compreender a autoria na pós-modernidade os pensadores Foucault e Barthes. No que se refere à teoria da recepção, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, bem como a estética relacional de Nicolas Borriaud. Os conceitos de rizoma, acontecimento e diferença de Gilles Deleuze e Felix Guattari também serão utilizados para a melhor compreensão dos projetos artísticos de Rivane. Espera-se com esta dissertação suscitar novos olhares e novos saberes em relação à participação, à recepção, à interatividade, à coletividade e à autoria na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVES: autoria; arte; participação; recepção; outro.

ABSTRACT

In contemporary art, issues related to authorship have changed, they do not refer solely to individualistic creations, but are inserted in a broad and collective cultural context of interaction with the participation of other authors. Considering the work of the visual artist Rivane Neuenschwander and considering the authorship relations existing in his work, it is intended to understand, effectively, how the participation and the reception of the other, coauthor or co-creator, occurs in what refers to the author-work-spectator triad in postmodernity. It seeks to assimilate the possible connections and how the search for the other in the work of the artist occurs, being that it appropriates daily materialities and revisits various artistic languages. His work is inserted in a new network of exchanges, relations and significations, in the counterpoint of the individual with the collective. For this, the thinkers Foucault and Barthes will be used to understand authorship in postmodernity. Concerning the reception theory, Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, as well as the relational aesthetic of Nicolas Bourriaud. The concepts of rhizome, event and difference of Gilles Deleuze and Felix Guattari will also be used to better understand the artistic projects of Rivane. This dissertation is expected to give rise to new looks and new knowledge regarding participation, reception, interactivity, collectivity and authorship in contemporary art.

KEYWORDS: authorship; art; participation; reception; other.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Colagem O crítico de Arte, Raoul Hausmann, 1919.....	24
Figura 2 – Capa Revista de Antropofagia, 1928	32
Figura 3 – Obra Balé Neoconcreto nº 1 e nº 2, Lygia Pape e Reynaldo Jardim, 1958-59	35
Figura 4 – Fotografia Elevage de possuïère/Criação de poeira, Man Ray e Marcel Duchamp, 1920.....	44
Figura 5 – Instalação Uma ou outra palavra cruzada, 2007.	46
Figura 6 – Instalação Continente/Andando em círculos, 2000.....	47
Figura 7 – Instalação Reticências [...], 2005..	49
Figura 8 – Instalação Primeiro Amor, 2005	50
Figura 9 – Instalação Eu desejo o seu desejo, 2003..	51
Figura 10 – Cenas do vídeo Love Lettering, Rivane e Sergio Neuenschwander, 2002	54
Figura 11 – Obra Firmamento, parte da Exposição Fora de Alcance, 2012.....	63
Figura 12 – Obra Mostra marina, parte da Exposição Fora de Alcance, 2012.....	64
Figura 13 – Criança com a capa realizada no projeto O nome do Medo, 2017.	68
Figura 14 – Performance no Parque Lage, Rio de Janeiro, crianças com as capas protetoras de O nome do Medo, 2017	72
Figura 15 – Exposição O Nome do Medo, Museu de Arte do Rio, 2017	72
Figura 16 – Interação de vídeo: Projeção de imagens, parte da Exposição O nome do Medo, 2017.	70
Figura 17 – Obra M.G.G. Banco Imobiliário/Monopoly, 2015.	76
Figura 18 - Criança com sua capa, projeto O Nome do Medo, Rio de Janeiro, 2017	91
Figura 19 – Vista da Exposição o Nome do medo, MAM, Rio de Janeiro, 2017.	91
Figura 20 – Vista instalação Secondary Stories, Interação visitante, 2016.....	91
Figura 21 – Vista da Exposição Interdito, 2015	92
Figura 22 – Vista aérea da Exposição Fora de Alcance, Galpão Fortes Villaça, 2012	92
Figura 23 – Vista da exposição A Conversação no MAM-SP, 2010	93
Figura 24 – Cena do vídeo O Inquilino, 2010	93
Figura 25 – Instalação A Queda, 2009	94
Figura 26 – Instalação Continente/Nuvem em Inhotim, Brumadinho, 2008.....	94
Figura 27 - Vista do Relógio com Horário 00:00 em Inhotim, Brumadinho, 2015	95

Figura 28 – Instalação Uma ou outra palavra cruzada, 2007	95
Figura 29 – Obra Atrás da Porta, Vista da Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, 2007	96
Figura 30 – Foto da Obra Canteiros/ Conversations and Construtions, 2006.....	96
Figura 31 – Cena do vídeo Quarta-feira de Cinzas, 2006	97
Figura 32 – Vista da instalação Reticências [...], Veneza, Itália, 2005	97
Figura 33 – Vista da instalação Zé Carioca e Amigos, Lyon, França, 2005	98
Figura 34 – Vista da Instalação Primeiro Amor, Parte da Exposição Coletiva Mal Entendidos. Museu de Arte de São Paulo, 2005	98
Figura 35 – Vista da instalação, Quem vem lá sou eu, 2005.....	99
Figura 36 – Vista da instalação, Eu desejo o seu desejo, 2003	99
Figura 37 – Vista aérea da Instalação Globos, 2003	100
Figura 38 – Fotos dos Detalhes da Instalação Conversations, 2003	100
Figura 39 – Vista da instalação Rain, Rains. The New Museum, Fotos de Benoit Peilley, 2002	101
Figura 40 – Fragmentos do vídeo digital Love Lettering, 2002.....	101
Figura 41 – Foto da Obra O Ovo submerço na água em um copo, 2002	102
Figura 42 – Exposição Palavras Cruzadas (Scrabble), MAM, SP, 2001.....	102
Figura 43 – Foto da Obra Carta Faminta,2001	103
Figura 44 – Vista da Instalação Andando em círculos, 2000	103
Figura 45 – Cenas no DVD, 5 min 44 seg., 2000.....	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A ARTE CONTEMPORÂNEA, A AUTORIA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	18
1.1 INOVAÇÕES POÉTICAS E ANTROPOFÁGICAS NA ARTE	30
1.2 A ARTISTA RIVANE NEUENSCHWANDER	38
2 MATERIALIDADES E NARRATIVAS	43
2.1 SUBJETIVIDADE E COLETIVIDADE: O MICRO EM NARRATIVAS SINGULARES	45
2.2 O ACASO, O DEVIR E O DESEJO	50
2.3 O DISCURSO NO ESPAÇO DA TROCA E DO JOGO.....	55
3 OBRA ABERTA, PARTICIPAÇÃO E O ESPAÇO	58
3.1 LABIRINTOS E OS CAMINHOS DA ARTE	61
3.2. O COLABORATIVO E AS POÉTICAS DA SOCIABILIDADE	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81
ANEXO	90

INTRODUÇÃO

A ideia inicial desta pesquisa surgiu a partir de uma visita ao Museu de Inhotim, em Brumadinho, um dos maiores acervos de arte contemporânea do Brasil e da América Latina. Após uma longa caminhada, pode-se dizer que houve na experiência estética vivenciada, um instante de *insight* que se deu ao adentrar na casinha branca, local onde se encontra a obra *Continente Nuvem*¹, de Rivane Neuenschwander. Não obstante, já conhecer a obra da artista e seu processo criativo, vindo do imperceptível, do sutil, do aparentemente invisível, do simples e dos restos do cotidiano, nesse momento despertou-me o interesse pela pesquisa mais aprofundada de sua obra.

Com efeito, reiteradamente a artista visita os lugares da memória e as lembranças do outro. Instigada pela busca de como Neuenschwander elabora e constrói esses caminhos, e proporciona o convite ao outro, para a interação com a arte, surge aí primordialmente o desejo inicial da pesquisa que se fortaleceu na seqüência. Por conseguinte, extremamente relevante para a pesquisadora o fato da obra da artista possuir um viés educacional e pedagógico, notoriamente presente em suas criações artísticas, o que instigou ainda mais a curiosidade e a motivação pela pesquisa.

Observa-se que no que se refere ao conceito de obra de arte e a autoria do artista enquanto criador, na cultura ocidental, perdurou por muito tempo certo distanciamento entre a arte e o seu público. A obra que deveria ser original, uma obra-prima, objeto de contemplação, reservado aos requintados salões de arte, artigo de luxo destinado às elites, fruto de inspiração e dom, genialidade atribuída aos artistas. Dessa forma contribuiu para que, nos dias de hoje, a arte conservasse reiteradamente, ainda intocável e incompreendida por grande parte da população.

Tal distanciamento e incompreensão em relação à arte, perdura inegavelmente, no Brasil, no sistema educacional, não obstante a Lei de Diretrizes Básicas da Educação Nacional. Provavelmente, pela maneira como a arte ainda é ensinada em muitas escolas por todo o país, da educação infantil ao ensino médio, o que faz com que, gerações e gerações se desenvolvam sem a devida aproximação e sensibilização com a sua cultura que é mediada pelas produções artísticas. Vale ressaltar que a arte, enquanto disciplina, não deveria ser

¹ A dissertação de Ferreira, *Interfaces Arte e Arquitetura em Inhotim*, nos apresenta uma análise sobre as concepções espaciais de arte contemporânea, a partir das galerias do Instituto Inhotim, cita a construção rural do século XIX, local que se encontra a instalação permanente *Continente Nuvem* de Rivane Neuenschwander, exposta no ano de 2009 (FERREIRA, 2016, p. 92-94).

tratada nas escolas apenas como atividade educativa ou meio de produzir produtos decorativos para projetos de outras áreas, pois é uma área de conhecimento que possui conteúdos próprios e visa formar um cidadão criador, reflexivo e inovador.

Tendo em vista tais considerações sobre o distanciamento e a possível incompreensão da maioria da população acerca da função da arte, a presente pesquisa utilizará como corpus a obra da artista Rivane Neuenschwander, partirá da análise do discurso artístico e de como se dá a relação do espectador com a obra, a participação ativa deste outro no espaço expositivo, mediante a proposição artística da artista. Por consequência, a autoria inserida nesse contexto é modificada e colocada em questão. Buscar-se-á, em consonância, uma reflexão acerca da autoria na arte contemporânea, da sua dissolução mediante a participação de outros “atores”, possíveis coautores, considerando que no projeto artístico idealizado pela artista, ocorre a transformação da obra na interação com o espectador, e demais atuantes no processo artístico.

Quais seriam então, as conexões e as interações existentes entre autoria, recepção e participação na tríade autor-obra-espectador?

A relevância dessa pesquisa decorre da pertinência de se compreender as relações do espectador no processo artístico contemporâneo, as ações coletivas, colaborativas e as coautorias. Encontra-se no fato de a obra existir, mas precisar que o gesto do espectador potencialize a sua existência, sendo este, por vezes, solicitado a utilizar, a modificar e a transformar a obra de arte. Importante evidenciar, que com a cultura digital, a colaboração em redes e a troca de informações vem, progressivamente, modificando os conceitos de autoria e a “aura²” da obra de arte.

Complementa a escolha pela obra de Neuenschwander como corpus a diversidade de linguagens utilizadas para a efetivação de seus conceitos nos projetos e processos de criação artística. Perpassa pelas linguagens do desenho, da pintura, da fotografia, da literatura, da escultura, do cinema, do vídeo, do design de moda, do bordado, da escrita, do teatro, da instalação e da participação do espectador em ações coletivas. Também o fato de trazer à tona questões sociais, políticas, culturais, éticas e ambientais em sua obra e por tratar do imperceptível e do simples, do aparentemente invisível, pertencentes a um tempo mais lento, em contraponto à agitação e à velocidade do cotidiano da pós-modernidade.

Compreender a noção de autoria presente na contemporaneidade, baseada na análise da obra de Rivane Neuenschwander, tais questões se encontram na presente pesquisa

² De acordo com Benjamin a aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esta esteja” (BENJAMIN, 1989, p.170).

embasadas principalmente nos estudos de Michel Foucault e Roland Barthes. Ao tratar da escrita contemporânea, tanto Foucault quanto Barthes, se complementam no que diz respeito ao apagamento ou desaparecimento do autor. Os discursos artísticos como resultantes de interdiscursos, sendo muitos os sujeitos que compõem a obra, modificando assim a noção de autoria. Interessante também as teorias de Roger Chartier ao retomar os estudos de Foucault.

Pode-se observar tais acontecimentos, dentre tantas outras obras de Rivane Neuenschwander citadas no decorrer dessa dissertação, por exemplo, presente no capítulo 2, em *Eu desejo seu desejo* que é composta por dizeres coletivos impressos nas fitinhas do Senhor do Bonfim e também na obra *Em nome do medo*, referenciada no capítulo 3, realizada com crianças que participam ativamente de várias etapas do projeto artístico.

Por outro lado, a fim de entender como o espectador se constitui peça chave na efetivação do processo artístico mediante o sentido que se forma na relação dinâmica entre o autor, a obra e a recepção, utilizou-se a teoria da *Estética da recepção* e a *Teoria do efeito estético*, formulada por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Entender a poética da obra aberta de Umberto Eco também é imprescindível na compreensão dessa relação.

Para compreender a sociabilidade específica no espaço expositivo, na esfera das interações humanas, o jogo e a troca na arte contemporânea de Neuenschwander, utilizar-se-á a estética relacional de Nicolas Borriaud.

Além disso, para interpretar as linhas traçadas na obra da artista, na tríade autor-obra-espectador, relevante o pensamento rizomático de Gilles Deleuze e Felix Guattari, bem como os conceitos de acontecimento, de devir, de diferença e de “perceptos e afectos”.

No que se refere à pesquisa iconográfica, as análises das criações artísticas ocorreram, a partir, principalmente, dos três livros publicados sobre a obra de Rivane Neuenschwander, intitulados *Ici là-bas aqui acolá*³, *Um dia como outro qualquer*⁴ e *O Nome do Medo*.⁵ Em relação ao estado da arte dos estudos acadêmicos e outros textos acerca da obra da artista, foi realizada pesquisa etnográfica digital de publicações, artigos, monografias e entrevistas.

Após essa introdução no capítulo inicial, abordar-se primeiramente, as questões de autoria dos teóricos Foucault, Barthes e Chartier, as linguagens artísticas contemporâneas, a

³ *Ici là-bas aqui acolá*. Publicado pela editora Cobogó, em 2005, apresenta uma panorâmica da obra de Rivane Neuenschwander.

⁴ *Um dia como outro qualquer, A Day Like Any Other*. Publicado pela editora Cobogó, em 2010. Apresenta a obra de Rivane Neuenschwander. Com curadoria de Richard Floor e organizado pelo *New Museum*, New York em associação com o *Irish Museum of Modern*, Dublin.

⁵ Publicado na ocasião da exposição *Em Nome do Medo* de Rivane Neuenschwander, no Museu de Arte do Rio, MAR, Rio de Janeiro, 2017.

participação do espectador e a estética da recepção de Jauss e Iser. Nesse contexto, conceitos essenciais para entender a arte singular de Rivane Neuenschwander, que é apresentada também neste capítulo. As inovações poéticas das vanguardas artísticas européias e o Brasil antropofágico, concreto e neoconcreto e suas vertentes na arte participativa. Além disso, os conceitos de obra aberta de Umberto Eco e do não-objeto, de Ferreira Gullar.

No segundo capítulo, permeando os conceitos da filosofia deleuziana e duchampianos, pretende-se verificar as narrativas presentes na arte de Rivane Neuenschwander. Além de demonstrar as relações existentes nesse território artístico múltiplo, no que se refere aos objetos artísticos e aos processos de subjetivação na arte, a partir dos discursos e das interações na participação do espectador, ora coautor e dos processos de troca e de jogo, de controle e de acaso, de devir e de desejo.

Por fim, no terceiro capítulo demonstrar-se-á os espaços-tempos das trocas e a estética relacional de Borriaud, existentes na obra de Rivane Neuenschwander. A interação e recepção presentes no sistema rizomático e no conceito de perceptos e afectos de Deleuze e Guattari. Ressalta-se a diluição das fronteiras da arte nas ações coletivas e colaborativas propostas na obra da artista. Nesse capítulo, visitar-se-á os projetos artísticos desenvolvidos por Neuenschwander na esfera pedagógica nos museus com crianças e jovens. Concomitantemente pretende-se ainda compreender as ações coletivas, colaborativas, compartilhadas e as poéticas de sociabilidade presentes nos projetos da artista.

Logo após as considerações finais, segue em anexo, a investigação realizada contendo o mapeamento de algumas obras da artista com o intuito de que o leitor conheça um pouco mais acerca desta.

Espera-se que esta dissertação, desperte reflexões na esfera da linguagem artística, cultural e pedagógica. Que não se feche em si mesma e possa continuar em movimento dinâmico e logo, auxiliar na proposição de novos projetos, pesquisas e/ou atividades, interdisciplinares e transdisciplinares no âmbito da formação artística dos educandos, e dos educadores, buscando a reflexão do fazer, conhecer e exprimir arte, sendo considerado um processo, como dito Deleuze, em puro devir.

Que possa suscitar questionamentos e despertar o interesse sobre a relevância da arte na sociedade, como propagadora de novos modelos de papéis sociais e estilos de vida perante as vivências e relações deste outro com a obra de arte.

Acredita-se que é no pensamento e reflexão sobre as linguagens artísticas contemporâneas e na dissolução de suas fronteiras que compreender-se-á o caráter híbrido e múltiplo do espírito do nosso tempo.

1 A ARTE CONTEMPORÂNEA, A AUTORIA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Uma nova visão de mundo, ocorreu, na vida moderna no início do século XIX, conforme dito na obra *Sobre a Modernidade* por Charles Baudelaire, seria a “modernidade o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2004, p.26). Compara Baudelaire, o artista moderno ao artista tradicional, definindo assim o que os diferencia. Constitui a modernidade para o autor o declínio da figura clássica do artista, outrossim, a quebra do discurso único advindo da estética tradicionalista. Estaria a modernidade para ele, ligada principalmente ao crescimento das cidades o que acarretou mudanças significativas no comportamento, nos valores e com efeito no modo de vida das pessoas (BENJAMIN, 2000).

Com isso, percebe-se que na arte inserida no contexto da modernidade capitalista, se encontram abaladas a autenticidade e a autoria na era da reprodutibilidade técnica citada por Benjamin (2000), diante do fato da existência única ser substituída pela existência serial.

Assim, altera-se consideravelmente as relações do artista e da obra com o outro, o que possibilita à linguagem das artes ser considerada como alteridade. Verifica-se que o artista passa a invocar nas suas obras a participação do espectador, mesmo que involuntária. Por conseguinte, transforma a realidade, tendo em vista que o processo de criação do artista, não mais será o mesmo, bem como também altera-se a relação com o público que se completa durante a recepção.

Para exemplificar as questões de alteridade e recepção ressalta-se a máxima do Teatro do Oprimido de Augusto Boal que dizia sermos todos espectadores, pois todos são atores, porque atuam, e espectadores, porque observam. E complementando o pensamento acerca do ritual no espetáculo teatral, diz ele “que o teatro deve modificar o espectador, dando-lhe consciência do mundo em que vive e do movimento desse mundo. O teatro dá ao espectador a consciência da realidade; é ao espectador que cabe modificá-la” (BOAL, 1991, p.22). Assim como o espectador do teatro de Boal, evidencia-se o espectador receptor da arte contemporânea, de uma forma ampla inserido nas transformações do seu tempo.

Acompanham os conceitos e avanços, da modernidade, excessivas produções de manifestos e documentos, em que o papel dos críticos e de teóricos de arte ganham destaque e o artista passa a utilizar novas materialidades e novos suportes no processo criativo problematizando, cada vez mais, as questões em torno do conceito e da autoria na sua produção artística.

Nesse interim, acerca da autoria relevante as abordagens de Michel Foucault, no texto *O que é o autor*, de 1969, proferido em sua célebre conferência. Foucault discute sobre a necessidade de descobrir, no contemporâneo, em que local a função do autor é exercida. Diz ele que na escrita há a “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT, 2002, p.268). Com a desapareição do autor Foucault, apresenta o que denomina de *função-autor*, em que o autor exerce uma função dentro da estrutura discursiva. Ao diferenciar obras literárias de obras científicas, Foucault diz que a função do autor não é universal e única em todas as formas discursivas, sendo que o “anonimato literário não nos é suportável: apenas o aceitamos a título de enigma” (FOUCAULT, 2002, p. 50).

Preconiza Foucault que os nossos discursos e dizeres seriam coletivos e resultados de interdiscursos. Tomando Beckett, diz que a pergunta a ser feita acerca da escrita contemporânea de acordo com ele seria não quem fala, demonstrando indiferença em relação a este, mas sim o “que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2002, p. 265). O anonimato aceito, pouco interessa saber quem é o autor. Assim, a função autoral pode mudar, mas não desaparecer, pois o autor é visto num contexto social, e a autoria seria uma demanda da sociedade, uma construção interdiscursiva. Nesse sentido, a abordagem de Foucault será utilizada na compreensão da obra de Rivane Neuenschwander, considerando que a artista se encontra enquanto autora propositora, nos campos discursivos presentes nas apropriações, nos caminhos que se controem na participação de outros autores.

Foucault complementa as questões relacionadas à desapareição do autor colocadas um ano antes por Roland Barthes. No ensaio *A morte do autor*, publicado em 1968, Barthes critica o cânone autoral e afirma que a linguística fornece instrumento de análise precioso na destruição do autor, mostrando que a enunciação é um processo vazio, que funciona perfeitamente, sem a necessidade de interlocutores. Linguisticamente, segundo ele, o autor seria somente aquele que escreve, sendo simplesmente aquele que diz “eu”, ou seja, a linguagem acaba por conhecer um “sujeito”, não uma “pessoa”, e que esse “sujeito”, fora do que o define, é suficiente para esgotar a própria linguagem (BARTHES, 2004, p. 50). O texto é visto como um intertexto, com uma multiplicidade de sentidos, em que o autor não mais teria o controle, não mais exerceria o papel centralizador.

Na sequência afirma Barthes (2004), citando Mallarmé, cuja poética consiste em suprimir o autor em prol da escrita, que não é o autor quem fala, mas sim, a linguagem. Com o afastamento do autor, o texto entra em contato com outras vozes e com outros textos, aumentando o poder do leitor. Assim, tanto o autor quanto o leitor seriam produtores de

textos, mas para que haja o “nascimento do leitor”, seria preciso a morte do autor. O escritor moderno nasce no mesmo tempo do texto.

São muitos os sujeitos que compõem a obra conforme coloca Barthes, até mesmo os textos supostamente biográficos, segundo ele, não passam de biografemas, apresentam detalhes sobre o autor, aquilo que foi do autor. O sujeito que escreve perde, de certa forma, a sua identidade, e assume o lugar de enunciador. E enquanto enunciador ele leva em conta o contexto, a intertextualidade com outros textos, outros autores e também os leitores.

Barthes dessacraliza a figura do autor como único do texto. Ele tira o foco do autor e privilegia o leitor que seria o responsável por dar sentido ao texto no processo de leitura. O mesmo observa-se que acontece com a obra de arte e nesse contexto se encontra inserido também o espectador.

Apresenta Barthes o conceito de biografema⁶, que deve ser entendido como aquilo que foi o autor e que se disseminou. Observa-se presente na obra de Rivane Neuenschwander, por exemplo, em *Primeiro Amor*, referenciada no capítulo 2.2, em que há resquícios da autora, quem cria a ideia, quem assina e recebe os direitos da obra, mas que de certo modo seria como se a autora apesar de certo controle, ao abrir espaço para que o outro participe da construção da obra, com suas histórias e seus discursos, e assim se forma o espaço expositivo, construído no coletivo, se modificando a cada nova história.

Barthes discute o papel ativo e criador do leitor na interpretação do texto literário, e se refere ao texto como “um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura” (BARTHES, 2004, p. 68-69), similar ao pensamento de Umberto Eco⁷ acerca do texto aberto no qual o foco da produção se encontra no leitor e o autor controla, até certo ponto, a cooperação do leitor.

Trinta anos após a conferência de Foucault, Roger Chartier retoma as discussões sobre a construção da *função-autor*. Aborda ele que os textos produzidos teriam relação direta e muitas variáveis dependendo do contexto em que está inserido, dos períodos históricos, e do que denomina de *lugares sociais* que esses autores ocupam. Diz Chartier que “os lugares sociais ou as instituições nas quais os autores produzem obras são muito variáveis (o

⁶ No artigo *Escrita biografêmica de Roland Barthes*, Feil (2010) enumera que a noção biografema se apresenta na obra de Barthes em várias publicações, em *Câmara clara*, *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Durante muito tempo, fui dormir cedo*, no prefácio de *Sade*, *Fourier*, *Loyola* e na *Preparação do romance vol. II*.

⁷ Umberto Eco publicou em 1962, o livro *Obra Aberta*, uma coletânea de ensaios sobre formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, na literatura, nas artes plásticas e na música. O conceito de obra aberta remete a noção de abertura e a infinitude do texto literário. A obra não comporta apenas uma interpretação

mecenato, a corte, a universidade, as academias, o mercado, os meios de comunicação, etc.”(CHARTIER, 2001, p. 90-91) Chartier nos apresenta como a função autor ocorria desde a Antiguidade, exemplificando com a Ode que não era vinculada à criação individual e original, e sim que as obras e os verdadeiros criadores já existiam antes do autor que a escreveu Algo similar, segundo ele ocorreu na Idade Média em que a obra “era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar”(CHARTIER, 2001, p. 31). Com a modernidade a construção da noção de autor como entendemos nos dias de hoje, criador individual e original é então constituída nos contextos históricos, permeada por variáveis, por conceitos e por outros colaboradores.

De certo, pode-se dizer que ao pensar sobre conceitos e autoria, tem-se Marcel Duchamp⁸, como um dos mais influentes artistas da arte moderna. Em suas obras questiona a autoria na arte e prenuncia o movimento conceitualista⁹. A partir de uma escolha mental, Duchamp seleciona e se apropria de objetos do cotidiano, como uma roda de bicicleta, um urinol, uma pá ou um porta garrafas e atribui a eles, valor estético, os denomina *ready-mades* e assina com pseudônimos. Resguardando assim o autor, Duchamp, prefigura o afastamento do sujeito, como elemento determinado pelo sistema e altera a noção de trabalho do artista. Demonstra, dessa forma, “que a produção de arte podia basear-se em outros termos que não o arranjo arbitrário e apurado das formas” (STANGOS, 2000, p. 215-216). Poderia basear-se na apropriação de objetos prontos e na sua reorganização no espaço, mais do que o domínio das técnicas pictóricas, a ideia e o discurso narrado na organização de objetos prontos.

O território da arte contemporânea ou arte pós-moderna é complexo, inusitado, múltiplo e estranho. Define-se pelo próprio estado de indefinição. O sujeito contemporâneo, de acordo com Agambem, é “aquele que pode manter fixo o olhar sobre sua época” e apresentar “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEM, 2009, p. 59). É aquele que é consciente do seu tempo, do aqui e agora e, ao mesmo tempo, adquire certo distanciamento com o próprio tempo, um certo anacronismo, um deslocamento e dissociação, uma desconexão, pois

⁸ “Visto sob a perspectiva atual, Marcel Duchamp parece ser o mais influente artista do século XX. A sua avaliação crítica das condições em que a arte foi criada e comercializada estabeleceu uma tendência que hoje continua atual. Foi Duchamp quem respondeu de forma mais radical às mudanças que foram impostas pela era industrial ao mundo da arte. E, no entanto, Duchamp é o menos espetacular artista que este século produziu até agora. [...] A sua obra representa um quebra-cabeças para artistas e historiadores de arte e continua a ser um enigma para o grande público. Mesmo os adeptos mais dedicados de Duchamp se sentem, por vezes, baralhados” (MINK, 2006, p.07).

⁹ Definição de Arte Conceitual de Sol LeWitt, publicada em artigo do ano de 1967, para a revista *Artforum*, intitulado, *Paragraphs on Conceptual Art*, diz ele: “ Em arte conceitual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra [...] todo planejamento e decisões são tomadas antecipadamente, sendo a execução um assunto secundário, a ideia torna-se a máquina que origina a arte [...]” (STANGOS, 2000, p. 226-227).

de acordo com Agambem, aqueles que conseguem se adequar perfeitamente ao seu período histórico não conseguem perceber, em muitas das vezes, como de fato é o seu tempo.

Relevante contextualizar os movimentos de vanguarda artística que surgiram na Europa no início do século XX, período de mudanças significativas no âmbito de transformações sociais, políticas e econômicas, que refletiram diretamente nas produções artísticas da época. Desvinculando-se da arte acadêmica, a forma foi desconstruída a partir do impressionismo até ser totalmente abstraída, diante do novo mundo que havia nascido.

Após resistência ao avanço da industrialização por questões de sensibilidade artística, os movimentos de vanguardas visualizam uma nova estética conforme observado por Cardoso (2008) com relação aos quadros do cubista francês “Fernand Leger”, por exemplo, os tubos e engrenagens antes vistos apenas em fábricas passaram a figurar em telas que iriam decorar as galerias e as casas frequentadas pela fina flor da sociedade burguesa” (CARDOSO, 2008, p.128).

Desde o Cubismo, artistas como Pablo Picasso e Georges Braque, fizeram inúmeras experiências na pintura e na colagem, fundiram figura e fundo, facetaram o objeto representado, fragmentaram o espaço, criando um espaço tridimensional, com diversos pontos de vista, em sobreposição de planos bidimensionais. Uma das maiores inovações técnicas foi à aplicação de pedaços de tecido e papel no quadro, os cubistas influenciaram significativamente toda uma geração que estava por vir, disseminando ideias de que em uma mesma imagem, interagissem pensamento e realidade, sintetizando as memórias e a visão que se tem das coisas.

De acordo Argan (1992, p.302), “o cubismo (1908) é a primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte”. Sendo conforme coloca o autor, Rosseau e Cézanne, dois grandes artistas responsáveis pela crise dos fauves e descrença ao culto pela pintura impressionista. Considera-se analítica e cezariana essa fase inicial do cubismo. Diante de um quadro agora, a pergunta do espectador não seria mais o que ele representa, mas sim, como ele funciona, nem mesmo quem o fez, pois tal pergunta pressupõe que represente a individualidade do artista, o que não estava em questão nesse momento na arte.

O princípio estrutural do cubismo na poesia se deve ao teórico, crítico e poeta G. Apollinaire, na música a I. Stavinsky e na cenografia, direção teatral e cinema verifica-se a constante participação de Picasso e Braque (ARGAN, 1992). O que há conforme coloca Argan seriam “movimentos contínuos e imprevisíveis tanto do objeto como do espaço, do artista e do espectador” (ARGAN, 1992, p. 306).

O dinamismo do movimento futurista, como dito por Argan (1992) solidifica-se principalmente pelas pesquisas e críticas da pintora vanguardista Sônia Delaunay e seu marido Robert Delaunay.

O movimento visual e filosófico que se abre com o manifesto literário de Filippo Tommaso Marinetti em 1909, o futurismo italiano, atravessou as fronteiras da linguagem, agrupou pintores, poetas, músicos e artistas de diversas áreas, propagando a organização de ideias e a prática, com as *seratas*¹⁰ (COHEN, 2002). No movimento futurista, como colocado por Stangos (2000) rejeitavam as tradições e os valores consagrados pelo tempo, buscavam captar o movimento em suas obras, criando a sensação de dinamismo e velocidade, fruto de uma visão poética das máquinas. Marinetti, no seu *Manifesto Futurista*, propagava a renovação estética que valorizasse as máquinas, o automóvel e a velocidade, proclamava ele que “o esplendor do mundo foi aumentado por uma nova beleza: a beleza pela velocidade” (STANGOS, 2000, p.85). Relata Argan (1995), que na sequência segue-se o manifesto da pintura futurista, assinado por G. Balla, C. Carrá, U. Boccioni e L. Russolo. Nesse interim destaca-se a pintura, *Nu descendo a escada*, de Marcel Duchamp, nela um elemento cinético, à figura repetida de um homem nu descendo uma escada, como que em fragmentos de um filme em ação.

Revolucionário, o movimento Futurista italiano se propaga na Europa, principalmente na Rússia e França, e pode-se dizer que tem-se o começo de várias tendências de arte do século XX. O filósofo Hugo Ball, influenciado pelos manifestos futuristas, funda o bar *Cabaré Voltaire*¹¹, em Zurique, que existiu por apenas intensos cinco meses. O local reunia jovens poetas e artistas, para declamar poemas, compor músicas, dançar, cantar, ou apresentar seus quadros e lá surgiu o nome Dadá, que deu origem ao então, movimento dadaísta. Ressalta Stangos (2000, p.105) que “a não superioridade do artista como criador era uma das preocupações fundamentais do Dadá”.

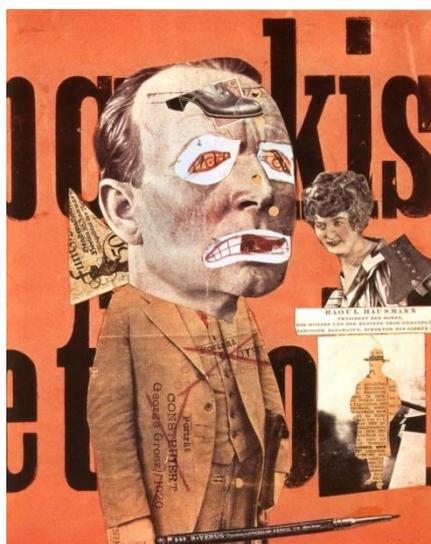
Pregavam os dadaístas, que a pintura e a poesia podiam ser feitas por qualquer pessoa, as criações ocorriam por mera escolha, sendo que o objeto feito pelo homem ou pela máquina era similar. Os dadaístas contestavam os valores da sociedade da época, ironizavam e expressavam a sua insatisfação pela falta de sentido da guerra. Como negavam a própria arte, foram designados como “antiarte”.

¹⁰ “A prática resulta em *seratas* onde se executavam recitais poéticos, música e leitura de manifestos”(COHEN, 2002, p.41).

¹¹ De acordo com Cohen (2002, p.42) lá se experimentava de tudo, “ de expressionismo ao rito, de guinol ao macabro.”

Dentre as imagens visuais significativas do período e que ilustram bem o movimento dadá, cita-se a obra de Raoul Hausmann, que explora a fotografia como meio e linguagem através das fotomontagens, na colagem *O crítico de arte* (Fig.1), uma ferrenha crítica às autoridades artísticas da época. Nela Hausmann sobrepõe à figura de um crítico de arte em primeiro plano, que tem os olhos rabiscados, sob um fundo aparentemente com palavras sem nenhum sentido e uma nota de 50 marcos alemães dobrada ao colarinho do crítico, transformando assim, a realidade em signo.

Figura 1 – Colagem O crítico de Arte, Raoul Hausmann, 1919



Fonte: (Minutos de Arte, 2016)

De acordo com Benjamin, os dadaístas se encontravam

Menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contém interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que lhes estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos de produção (BENJAMIN, 2000, p.191).

Conforme observado por Benjamin, compreende-se que ao desvalorizarem e utilizarem toda e qualquer materialidade, da mais obscena ao mais simples e cotidiano, como os resíduos de bilhetes de trânsito, descartados pelos transeuntes das metrópoles, os dadaístas tem significativa relevância para compreendermos a pós-modernidade e a produção de arte

contemporânea, em específico a obra da artista Rivane Neuenschwander, no que diz respeito ao *nonsense*, ao acaso e ao retirar seus materiais seja de onde for.

Na contestação absoluta ao sistema capitalista e nas ações de desconstrutivismo, de deslocamento, ao destruírem e ao utilizarem as materialidades do cotidiano, os dadaístas sem se dar conta, se aproximaram do sujeito e de certa forma do povo e da rua. Não obstante, as criações do movimento Dadá, terem sido bastante incompreendidas pelas pessoas da época, que visitavam as exposições, por não conseguirem entender nada, por vezes chamavam as autoridades para fechá-las.

De acordo com Argan (1992), o Dadá teria se transformado no Surrealismo. A fusão teria se dado com a revista francesa *Littérature*, liderada por Breton, Soupault, Aragon e Éluard. Também alguns artistas associados à Dadá como Arp, Max Ernst e Man Ray, aderiram ao movimento surrealista. Como colocou Arp citado por Stangos (2000, p.188) que iria expôr “com os surrealistas porque sua atitude rebelde em relação à arte e sua atitude direta em face da vida eram semelhantes ao Dadá”. Movimento literário fortemente influenciado pelas ideias de Freud, acerca do automatismo¹², do inconsciente, da mente e dos sonhos. Os surrealistas se utilizaram de linguagens como a poesia, a pintura, o cinema, a colagem, a escultura e a fotografia para disseminar os seus conceitos. Sobre o Surrealismo e as simbologias presentes nas imagens de Salvador Dali, coloca Ostrower (2004) que cada espectador interpreta os significados das obras de modo inteiramente arbitrário, a não ser que através da linguagem, conforme realizado por Yves Tanguy e René Magritte na área de “experiência coletiva”, consiga o artista “elevar o conteúdo expressivo ao nível de alta poesia, ampliando a visão”(OSTROWER, 2004, p.335).

Os dadaístas e surrealistas realizavam apropriações de objetos do cotidiano em atitude antiarte, num gesto de ideologia contra os padrões estéticos tradicionais, criam as *assemblages*, obras que não se enquadram nem em pinturas e nem em esculturas, realizadas com objetos como madeira, papel, metal, pele, cortiça e outros não originalmente considerados materiais de arte, mas agora utilizados como elementos de linguagem artística. Ressalta-se que muitos dos artistas surrealistas, tendo em vista a segunda guerra se mudaram para Nova York, influenciando significativamente a arte novaiorquina.

¹² O automatismo é sobretudo uma estratégia terapêutica de liberação ou superação do indivíduo da sua facilidade crítica por meio “de um monopólio despejado o mais rapidamente possível, não tendo qualquer controle”, inspirado nos métodos de investigação de Freud do inconsciente. André Breton, que além de poeta foi também psiquiatra, após experimentá-lo como exercício de criação de texto, propõe o automatismo como método de criação surrealista.

Na Rússia, por volta de 1913, com o construtivismo de Tatlin e El Lissitzky, o entendimento acerca do espaço na arte sofre relevantes modificações através da ideia de uma arte abstrata pura e da necessidade de atingir o espectador emocionalmente e espiritualmente. Tem-se a pintura suprematista de Kasimir Malevich, que buscava o que está além do objeto, além do visível. Outro movimento, foi o Neoplasticismo ou De Stijl influenciado pela arquitetura e pelos construtivistas¹³, cujos principais representantes foram os pintores Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e o arquiteto Gerrit Rietveld. “Declaramos que a pintura sem construção arquitetônica não tem mais razão de existir”, escreve Van Doesburg em 1924, no ensaio *Rumo a uma construção coletiva*, e afirma que,

[...] móveis, instalações, equipamentos e utensílos, “espontaneamente” fabricados pela sociedade em geral, podem ser aceitos como objetos do tipo *ready-made* da cultura - ao passo que, no nível macro, o espaço contém tais objetos ainda requer que seja modulado e ordenado por um ato estético deliberado e consciente (STANGOS, 2000, p. 133).

Na busca pela síntese arquitetônica, pela geometria e por uma forma pura de produzir relações visuais, esses movimentos artísticos inovadores influenciaram profundamente no desenvolvimento da área de design gráfico e na aproximação entre design e produção industrial, tais aproximações partiram “principalmente da confluência de ideias e atores em torno do Construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha” (CARDOSO, 2008, p.128). Intimamente ligado à ideologia marxista e comunista, de viés propagandístico e ligados aos princípios tipográficos, produziam cartazes e layouts em um mundo tecnológico, segundo eles “um novo mundo tinha nascido e acreditavam que o artista, ou melhor, o designer criativo, devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro” (STANGOS, 2000, p.141).

Alguns artistas inseridos no movimento construtivista trilharam uma multiplicidade de caminhos, aspiravam à unificação da arte com a sociedade e aboliram a ideia de que as belas artes fossem superiores as artes práticas. Visionários, especulavam sobre o futuro, aproximaram e diluíram as fronteiras que havia entre áreas até então distantes e que poderiam caminhar juntas.

Observa-se nesse interim, nessas relações entre a arte e a arquitetura a crescente preocupação com o espaço expositivo, essencial na organização de uma instalação de arte contemporânea. Como constatado na fala de El Lissitzky quando dizia que o fio condutor da

¹³ Ressalta Stangos que “até o surgimento do construtivismo nenhum movimento na evolução da arte moderna, tinha sido uma expressão tão completa da ideologia marxista [...]” (STANGOS, 2000, p.14).

arquitetura deveria ser o espaço feito para as pessoas, e não as pessoas para o espaço (STANGOS, 2000). Espaço esse construído para o coletivo, para a circulação e integração das pessoas.

As inovações ganham cada vez mais evidência, com o expressionismo abstrato que demanda “mais espaço” para os movimentos do corpo na *action painting* de Pollock, e então a arte cinética e a arte op em que os efeitos de dinâmica e movimento podem então, estar na obra ou serem produzidos pelo espectador, que se movimenta diante da obra ou a manuseia como nos móveis de Calder.

Conforme afirma Archer (2001, p.11), ao dissertar sobre o dupólio pintura e escultura, no período da década de 60 que “houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação”. Despontam várias correntes de arte, como por exemplo, em que o próprio corpo se torna o suporte, a materialidade e passa a ser utilizado como obra de arte.

Pode-se delimitar a arte contemporânea, com os acontecimentos, os movimentos artísticos e as novas correntes artísticas surgidas na segunda metade do século XX, no pós-guerra, os *neodadaístas*¹⁴, a Pop Art¹⁵ e o Minimalismo¹⁶. Havia um movimento de arte denominado desestetização que de acordo com Rosemberg “[...] a função da arte no nosso tempo não é agradar aos sentidos mas prover uma investigação fundamental da arte e da realidade”. A arte não apenas artística, mas de ação política. O minimalista Donald Judd pedia por uma “arte com a especificação e o poder dos materiais verdadeiros, das cores verdadeiras, do espaço verdadeiro” (ROSEMBERG, 1986, p.216). A desestetização legítima a arte enquanto processo e a arte ao acaso. Tem-se o livro organizado por Germono Celant intitulado *Art Povera*, que contém a Declaração de um despojamento de conteúdo estético de Morris. Conforme coloca Rosemberg ao redefinir a arte como o processo do artista e dos materiais a *art povera* “dilui todas as limitações na espécie de substâncias fora das quais a arte pode ser construída” (ROSEMBERG, 1986, p. 223).

¹⁴ Movimento de artes sonoras visuais, que nega conceitos tradicionais de estética, semelhante ao propósito do dadaísmo.

¹⁵ Termo inicialmente utilizado pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1954, como referência a arte popular criada pela cultura de massa. Conforme Stangos, “a cultura pop envolve uma mudança nas atitudes para com o objeto. Os objetos deixaram de ser únicos”. (STANGOS, 2000, p.283).

¹⁶ Barbara Rose ao escrever em 1965 sobre essa nova arte, ligou o minimalismo não só as renúncias de Malevich, quando afirmou que “a arte poderia existir em si mesma e para si mesma, sem as coisas”, [...] “mas também à Duchamp, cujas ideias foram decisivas, de fato, para o desenvolvimento da estética minimalista” (STANGOS, 2000, p.212-215).

São diversos os caminhos traçados pelos artistas visuais que passam também a utilizar formas de expressões híbridas, como a performance¹⁷, a *body art* e os *happenings*¹⁸. Ademais, tem-se a arte ambiental - *Land Art*, em que o suporte agora é o espaço exterior, a própria paisagem, fusão da natureza e da arte. As instalações que exigem a recepção, a participação mais ativa do espectador, em que o corpo da obra já não existe independentemente do corpo do observador, que experimenta situações de vivências sensoriais, a arte sinestésica, não apenas visual, a arte engloba agora todos os demais sentidos, tato, audição, olfato e paladar.

Entende-se como dito por Bosi sobre os aspectos importantes da obra de arte, no que se refere à objetividade, “um quadro, por exemplo, é um ser material. E o efeito psicológico: uma obra é percebida, sentida e apreciada pelo receptor, seja ele visitante de um museu ou espectador de um filme” (BOSI, 2004, p.07).

Tendo em vista as colocações acima acerca dos inúmeros movimentos artísticos, verifica-se que a função da arte se concretiza assim na comunicação e no estímulo mais efetivamente, na fruição, como diz Argan (1992, p.320), “não há comunicação se não há um receptor, uma obra de arte funciona apenas na medida em que atinge uma consciência”. Citando a obra de Wassily Kandinsky, reitera o autor que “o quadro não é uma transmissão de formas, é uma transmissão de forças: é a existência do artista que se liga diretamente à de outros” (ARGAN, 1992, p.321).

Assim, seria na proposição do jogo de interatividade entre o artista e o outro, que se encontram as relações entre emissão e recepção da arte que constituem a expressão contemporânea. O espectador como receptor, tanto em museu, quanto numa galeria, assistindo a um filme ou lendo um livro. Esse leitor ou espectador recria e interpreta a narrativa no contato com a obra. Ao investigar sobre a montagem cinematográfica e a relação entre palavra e imagem, também o cineasta russo Sergei Eisenstein, diz acerca do assunto, que

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, é a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, cria uma imagem de acordo com a

¹⁷ Na arte da performance John Cage e Merce Cunningham. Cage absorve referências orientais “incorporando aos seus concertos o silêncio, o ruído e os princípios zen da não previsibilidade” (COHEN, 2002, p.43). E Cunningham propõe uma dança fora do compasso abrindo o caminho para a dança moderna.

¹⁸ “A tradução literal de *happenings* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança, etc. [...] mantém como princípio sua característica de arte cênica, conservando a tríade atuante-texto-público”(COHEN, 2002, p. 43).

orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor, mas essa imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002, p.29).

O espectador segundo Eisenstein (2002, p. 29), seria como que “arrastado para o ato criativo, no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor” e passaria, então “pela mesma estrada criativa criada pelo autor para criar a imagem”. Assim no contato com a obra esse espectador amplia as experiências vivenciadas e se abre a novas possibilidades criativas, configurando-se novos modos de existir e agir.

Tendo em vista essa relação dinâmica entre o autor, a obra e a recepção, na teoria da literatura, ¹⁹ no final dos anos sessenta, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, refletem as inquietações da sua época, e discorrem sobre a *Estética da Recepção* e a *Teoria do Efeito Estético*, em contraponto a teorias literárias pré-estabelecidas como a marxista e a formalista, que tentaram formular “explicações metodológicas para esclarecer a sucessão histórica das obras literárias. Ou seja, tentaram formular critérios para considerar um texto como fato literário e, assim, explicar a sucessão histórica” (ZAPPONE, 2009, p.156) e que de acordo com Jauss fracassaram, pois não privilegiavam o leitor.

Entendem Jauss e Iser, que o texto literário se caracteriza pela incompletude e a literatura se realiza na leitura, mediante a recepção, o leitor apresenta interpretações diferenciadas, configurando-o, de certa forma, em cocriador. O texto não está mais como uma estrutura imutável e o leitor passa a ser considerada parte essencial da obra literária. Sem a participação do leitor não se constitui sentido (ISER, 1996).

Nas teorias formuladas por Jauss (1994), sobre a estética da recepção, propõe uma análise da obra literária mediante a recepção do leitor e de como se cria sentido pela experiência literária em um determinado contexto e tempo histórico. Acerca do conceito de horizonte de expectativa, valoriza a obra que se distancia das expectativas do espectador. Nesse sentido, em relação ao horizonte de expectativa, o leitor interage com a obra e há um saber prévio que permite ao leitor compreender e perceber a obra.

Com relação ao saber ou conhecimento prévio, no contexto social, Eco diz que,

¹⁹ Conforme coloca Zappone são muitos “os autores que discorreram sobre a literatura a partir do enfoque recepcional: Roman Ingarden, com seu *A obra de arte literária*, de 1931, Roland Barthes em *O prazer do texto*, de 1937, Hans Robert Jauss com *A história da literatura como desafio à teoria literária*, de 1967, Umberto Eco com *Leitura do texto literário*, de 1979, Wolfgang Iser com *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, de 1976 Stanley Fish com *Is there a text in this class?*, 1980, Robert Escarpit com o seu sociologia da literatura, de 1958 e, mais atualmente, trabalhos como *A ordem dos livros*, de 1992, *Prática de leitura*, de 1985, e outros estudos produzidos por Roger Chartier” (ZAPPONE, 2009, p. 155).

Cada ser humano vive dentro de um certo *modelo cultural* e interpreta a experiência com base no mundo de formas assuntivas que adquiriu: a estabilidade desse mundo é essencial para que possa mover-se razoavelmente em meio as provocações contínuas do ambiente e organizar as propostas constituídas pelos eventos externos em um conjunto de experiências orgânicas. Manter, portanto nosso conjunto de assunções sem submetê-lo a mutações indiscriminadas é uma das condições de nossa existência de seres racionais. [...] Outra condição de nossa sobrevivência enquanto seres pensantes são justamente a de saber fazer evoluir nossa inteligência e nossa sensibilidade, de modo que cada experiência adquirida enriqueça e modifique o sistema das nossas assunções. O mundo das formas assuntivas deve manter-se orgânico no sentido de que deve crescer harmoniosamente sem saltos e sem deformações, mas *deve crescer*, e crescendo, modificar-se. Em última análise, é esta a diferença que torna tão dinâmico e progressivo o modelo cultural do homem ocidental comparado com o de certos povos primitivos (ECO, 1981, p. 142).

A experiência estética não comporta apenas uma interpretação. Os significados que se formam na fruição, são diversos e novos, sendo que as ações de comunicação intersubjetiva dependem, como bem diz Eco e reflete Jauss, do sujeito inserido no seu contexto socio-cultural, do seu conhecimento prévio, além de evocar obras já lidas. Para Jauss a qualidade estética de um texto vêm “dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade” (JAUSS, 1994, p.7).

Entendendo a estética da recepção em relação à arte, como na obra literária, ou seja, que tudo é texto, passível de leitura e análise, percebe-se que a obra não pode ser interpretada como estrutura fixa ou unívoca, o espectador, ora receptor passa a ser peça-chave na efetivação do processo artístico. Convidado a interagir, estreita o diálogo entre o artista e o público que torna-se colaborador, cocriador, participante ativo que explora, manobra, manipula e transforma a obra, por vezes, inserido em certo controle do artista-criador ou ao mero acaso.

1.1 INOVAÇÕES POÉTICAS E ANTROPOFÁGICAS NA ARTE

No Brasil, assim como na Europa, movimentos de vanguarda surgiram no início do século, em rompimento com as tradições e as regras acadêmicas clássicas instauradas na pintura e na literatura. Momento este que teve início com a exposição de Lasar Segall em 1913, e um ano após a exposição de Anita Malfatti, episódios em que se verificam as sementes do movimento modernista na busca primitivismo e por uma nova linguagem artística brasileira. Mas a popularização das ideias inovadoras ocorreu de fato na exposição de Anita Malfatti em 1916, quando recebeu ferrenhas críticas de Monteiro Lobato.

Além de Anita e Segall, participaram também do movimento modernista brasileiro Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Di Cavalcanti, Victor Brecheret,

Graça Aranha, Heitor Villa-Lobos e Vicente do Rego Monteiro, dentre outros, muitos deles haviam frequentado a Europa, e estiveram em contato com artistas de lá, sendo influenciados diretamente pelos movimentos expressionistas, cubistas e futuristas na arte.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, Oswald de Andrade²⁰ valorizava o primitivo, as coisas simples do Brasil, assim como Tarsila do Amaral, que mesmo não havendo participado ativamente da Semana de 22, ao retornar ao Brasil, foi introduzida ao grupo dos modernistas brasileiros. Como bem comprova Tarsila ao descrever a obra *A Cuca*, em carta escrita à sua filha Dulce, em fevereiro de 1924, momento em que retornou a Paris, mas já totalmente influenciada pela exaltação da cultura brasileira, diz ela em fragmento da carta: “estou fazendo uns bichos bem brasileiros que têm sido muito apreciados, agora fiz uma intitulada *A Cuca*. É um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado.”²¹

Em parceria com Raoul Bopp, Oswald de Andrade idealizou a *Revista de Antropofagia* (Fig.2), de duração curta de aproximadamente um ano, mas de extrema pertinência abalando a sociedade da época. Nela, republicou em 1928, o *Manifesto Antropófago*, de certa forma um aperfeiçoamento do *Pau-Brasil*. Lá propunha o termo “antropofagia” inspirado no quadro de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, dizia ele que “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Descreve como sendo lei única e força consolidada, desafiando o conformismo e sabedoria convecional, protagonizada pelos colonizadores europeus e vinha propor uma arte genuinamente brasileira.

Teórico da multiplicidade, no *Manifesto Antropofágico*, conforme coloca Azevedo, na tese em que realiza um mapeamento crítico do manifesto antropofágico “Oswald entrelaça literatura, artes, história, filosofia, antropologia, psicologia, economia, política, abordando diversos temas e personagem da vida cultural, de diferentes épocas, e assim atíça o leitor a perseguir essas pegadas” (AZEVEDO, 2012, p.17).

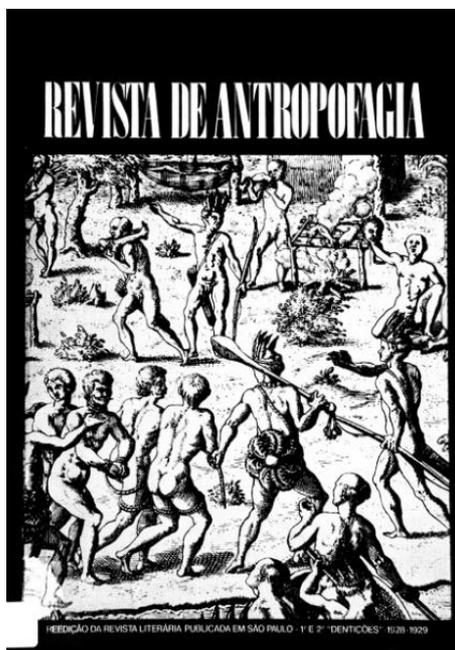
Compreender as ações antropofágicas do modernismo brasileiro e o canibalismo nos seus aspectos teóricos, estéticos e simbólicos é essencial como subsídio para melhor entender a produção de arte contemporânea de apropriação, de deslocamento e de reafirmação do outro, bastante presente na obra de Rivane Neuenschwander. Conceitos estes que refletem-se

²⁰ No ano de 1912, Oswald realiza sua primeira viagem à Europa onde teve conhecimento sobre o *Manifesto Futurista* de Marinetti e seu pensamento na renovação estética.

²¹ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/cuca-de-tarsila-do-amaral-na-exposicao-jardin-infini-no-centre-pompidou-metz/>. Acesso em 17.04.2018.

na absorção e mistura de outras culturas e na valorização do outro na formação e constituição da identidade brasileira.

Figura 2 – Capa Revista de Antropofagia, 1928.



Fonte: (Bertol, 2012)

Para alguns autores como o crítico de arte Ronaldo Brito (1985), nos anos 1950-60 com os debates artísticos nacionais tem-se a retomada das ideias do modernista Oswald de Andrade²² e dos conceitos de antropofagia cultural. Ressalta Brito (1985, p.36) que “o meio da arte brasileira começa a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. Até [então] não havia uma arte moderna no Brasil”.

Em um contexto universal, as experimentações, relações abertas e discussões acirradas relacionadas à arte, no intuito de renovar e mudar o modo de compreendê-la despontam no Brasil sessentista²³, período conturbado em que caminham juntas crítica e produção artística, que teve um papel decisivo nas ideias sobre arte concreta e abstração geométrica. Tais discussões partem essencialmente de influências das neovanguardas originárias na Europa dos anos 1930, período em que vários artistas modernistas estudaram na escola de artes em Paris.

²² ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico e manifesto pau-brasil. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 18.02.2018.

²³ Podemos citar alguns dos textos publicados nessa década, como por exemplo: *Por que a vanguarda brasileira é carioca*, de Frederico Moraes, 1966; *Situação da Vanguarda no Brasil*, de Helio Oiticica, 1966; *Opinião 65/66-Artes visuais de vanguarda*, Mario Barata, 1966; *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Ferreira Gullar, 1969.

Com tantas transformações, não enclausuradas em categorias, tem-se a redefinição e enaltecimento do processo de criação artística, a valorização do experimental, das ideias e dos conceitos.

No pensamento do crítico de arte Mario Pedrosa, a transição da arte moderna para a pós-moderna no Brasil teria ocorrido também nesse período. Como declarou no artigo publicado sobre a obra de Oiticica, no *Correio da Manhã* de 26 de junho de 1966, “[...] Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de “arte pós-moderna”” (PEDROSA, 2004 *apud*, NEVES, 2014, p.28-29).

Contrário ao momento anterior seria para Pedrosa uma nova fase da arte moderna desvinculada da temática nacionalista, da figuração e das estéticas cubistas e expressionistas, tal fase agora, advinda da industrialização, da reprodutibilidade das máquinas, do avanço e da urbanização das cidades. Nesse momento, sob a influência da arte novairquina de colagem e apropriação dos objetos do cotidiano iniciado na Pop Art. Ressalta Cocchiarale e Geiger (1987) que as ideias de Pedrosa tiveram relevância significativa, na difusão da arte abstrata no Brasil.

As discussões, no Brasil com o abstracionismo giram em torno da “produção de uma obra que não representa as aparências visíveis do mundo” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.13). O que coloca em questão a autonomia entre arte e representação, que mesmo já sendo questionadas desde as vanguardas modernas, só se constituiu de fato quando Kandinsky pintou suas primeiras aquarelas abstratas.

Converge com o pensamento de Pedrosa o do crítico e curador Agnaldo Farias. Para ele o início das discussões sobre a pós-modernidade²⁴ teriam se dado com Helio Oiticica e Lygia Clark, em um período de inovações, experimentações, tecnologia eletrônica e dissolução do estilo.

Dentre as vanguardas artísticas brasileiras, que surgiram na década de 1960, e que buscavam aproximar a vida da arte, pode-se citar a vertente geométrica informal, influenciada pelo Tachismo²⁵, a concreta e a neoconcreta, em grupos como o Ruptura, em São Paulo, e o

²⁴ São várias as discussões de teóricos críticos da pós-modernidade: Jean-François Lyotard, David Harvey, Gilles Lipovetsky, Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Michel Archer, dentre outros.

²⁵ Remete a uma tendência artística que finca raízes na Europa no período após a Segunda Guerra Mundial, 1939-1945. O termo - que vem do francês *tache*, "mancha" - é criado pelo crítico Michel Tapié no livro *Un Art Autre* [Uma Arte Outra] para tentar definir o novo estilo de pintura que recusa qualquer tipo de formalização, rompendo com as técnicas e os modelos anteriores. Arte informal (no sentido de sem forma) é outra designação

Frente, no Rio de Janeiro. Esses grupos se formaram a partir da insatisfação com o cenário artístico brasileiro vigente na época.

Tendo em vista divergências irreconciliáveis, no que diz respeito à compreensão que cada um fazia dos princípios teóricos da arte concreta, o Grupo Frente, formalizou sua ruptura com o Concretismo, fundando o Neoconcretismo, cujas questões básicas já existiam desde antes da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956.

O movimento neoconcreto, anunciava novas formas de arte, teorizado por Ferreira Gullar em 1959, com o texto *Teoria do não-objeto*. O texto apresenta a ruptura com a pintura e a escultura, gêneros artísticos tradicionais. O não-objeto para Gullar não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal. Reforça o autor que o não-objeto não representa nada, apenas se apresenta, a maioria dos não-objetos existentes, de uma forma ou de outra, implicam no movimento sobre ele do espectador ou do leitor (GULLAR, 1977).

Manifestos, como o manifesto do “não-objeto”²⁶ e os poemas do neoconcretista Ferreira Gullar, as obras participativas de Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape impulsionaram a projeção do abstracionismo e da não figuração, modificando significativamente as relações do indivíduo, observador e espectador com a obra de arte.

De acordo com Favaretto,

A arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço expressivo: pela renovação da linguagem construtiva, revitalizando propostas suprematistas, neoplásticas e construtivistas; propondo um novo objeto para a pintura; libertando-a da tela e realizando-a no espaço real; rompendo com as características estéticas fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional (FAVARETTO, 2000, p.40).

No neoconcretismo a obra de arte se torna objeto relacional no espaço real, nessa busca, houve uma maior liberdade de expressão, misturaram as palavras, os poemas com as pinturas, uniram a arte gráfica com o design²⁷ e com a literatura, criaram obras híbridas como

corrente para o tachismo, às vezes também ligado à noção de abstração lírica. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3843/tachismo>>. Acesso em: 16/06/2017.

²⁶Na teoria do não objeto, Gullar recorre ao filósofo Maurice Merleau Ponty para desenvolver seus argumentos sobre as trocas sensoriais na obra de arte: “Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com sua totalidade.” GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In. *O novo espaço*, ed. Aracy Amaral. Rio de Janeiro. Funarte:1977.

²⁷ Ao relatar sobre a proximidade das artes plásticas e das artes gráficas Cardoso (2008, p.130) observa que “Curiosamente, considerando-se a rapidez com que foram assimiladas as tendências vanguardistas europeias em outras áreas, essa visão do design gráfico teve uma influência muito pequena no Brasil antes do final da segunda Guerra Mundial e só foi trabalhada sistematicamente a partir da década de 1950 nas obras de artistas e designers ligados ao movimento Concreto e Neoconcreto.”

o projeto artístico de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, baseado no poema *Olho e Alvo*, e intitulado *Balé Neoconcreto nº 1 e nº 2* (Fig.3), “as personagens do balé eram cilindros e paralelepípedos, que se moviam no palco, com pessoas dentro que não eram vistas pelo espectador [...] o som era da música concreta de Pierre Henri.”²⁸ Obra de dinâmica minimalista em que os bailarinos não se encontram aparentes permanecendo por detrás das formas tridimensionais simétricas, mas é o corpo que conduz o deslocamento que se dá em sequências no espaço cênico. Era a obra de arte que transcende as noções de espaço, tempo, forma e cor como um “quasi-corpus” como dito por Gullar no *Manifesto neoconcreto*, nem máquina, nem objeto (COCCHIARALE; GEIGER, 1987).

Figura 3 – Obra Balé Neoconcreto nº 1 e nº 2, Lygia Pape e Reynaldo Jardim, 1958-59.



Fonte: (Lygia Pape, 2012)

Conforme Cocchiarale e Geiger (1987, p.16) “as diferenças entre os grupos concretistas de São Paulo e do Rio têm sua origem na interpretação teórica e prática que cada um deles fez de sua inserção nas questões internacionais da arte concreta”.

Os integrantes do grupo Frente apresentaram inovações e poéticas diversas no campo da arte e da literatura, responsáveis por impulsionar produções em áreas como o design gráfico e construção de artefatos móveis. Segundo Cardoso (2008, p.182) “[...] a relação da arte concreta com o design era profunda, estrutural e ideológica.” Dentre os participantes do grupo e seus projetos inovadores pode-se citar o argentino Tomás Maldonado, responsável pelo projeto da Escola Superior de Desenho Industrial, do Rio de Janeiro, fundada em 1962; Lygia Pape que desenvolveu design de jóias; Abraham Palatnik que projetou móveis industriais; Lygia Clark que criou esculturas objetos, como a série *Bichos*, que podiam ser manipulados

²⁸ Projetos século XX. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.htm>>. Acesso em: 12.6.2017.

pelo público; Ivan Serpa elaborou colagens com papel de seda colorido em camadas sobrepostas com acetato.

Sendo o último a integrar o grupo Frente, Helio Oiticica desenvolveu questões como a participação do espectador, a proposição e o coletivo, com seus *Metaesquemas*, indica uma posição ambígua entre desenho e pintura no espaço pictórico. Após os *Metaesquemas*, Oiticica realizou outras obras significativas e participativas como os *Núcleos*, os *Parangolés* e os *Bólides*, obras estas que retomam o experimentalismo e a subjetividade na arte, mediante a participação efetiva do espectador no processo de criação e na interação com objetos.

Conforme Basbaum (2013), dentre essas novas condições de fruição de obra e a liberdade de expressão, teria a arte neoconcreta lançado a ideia de participação do espectador e que surge uma atitude criativa do espectador na medida em que este participa se tornando cocriador ao lado do artista, como o que ocorre com os *Parangolés* de Oiticica, por exemplo, dentre tantas outras obras. O espectador passa a ser o sujeito da criação em obras de possibilidades infinitas, que não necessariamente seriam as mesmas intenções do autor. Cada um cria a sua história. A obra passa a constituir novas histórias mediante a participação deste espectador.

Oiticica, assim como outros artistas do movimento neoconcretista, abandona a moldura e o suporte e salta para o espaço real com suas obras. Segundo Favaretto (2000, p.15-16) Oiticica propôs “possibilidades abertas pela superação do quadro, da pintura; um impulso de desestetização, às vezes voltado ao desenvolvimento de práticas culturais, que transgridem a normatividade modernista”. Tem-se um novo espaço estético em que “tudo pode surgir, tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente”, (FAVARETTO, 2000, p. 19), jogo este que proporciona múltiplas trocas na tríade autor-obra-espectador.

Nesse espaço estético híbrido em que surgem várias possibilidades, não se pode deixar de considerar a aproximação que a arte teve com o cinema nacional, bastante intensa nesta época, do Cinema Novo de Glauber Rocha e de Nelson Pereira dos Santos e do Cinema Marginal de Neville d’Almeida. A artista Lygia Pape, por exemplo, realizou diversos curtas-metragens neste período e trabalhou em filmes como *Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Próximo a Helio Oiticica, Neville d’Almeida realizou com este, vários projetos, dentre eles *Cosmococa-programa in progress*, denominado de “quase cinema” por Neville, que são instalações compostas de múltiplos projetores de *slides* e audição de trilha sonora em ambientes planejados com objetos e mobílias. Atualmente essa obra se encontra em exposição permanente no Museu de Inhotim, museu ao céu aberto de arte contemporânea situado no

município de Brumadinho, Minas Gerais, local em que também se encontram obras permanentes de Rivane Neuenschwander.

Mediante projetos e produções que ocorrem ao acaso, a obra transforma-se no processo, mediante o contato com o visitante no espaço expositivo, que traça seu próprio caminho no ciclo. Assim, são múltiplas as possibilidades, as obras tomam caminhos por vezes imprevisíveis e diversos dos planejados inicialmente pelo autor-criador, principalmente pelo seu caráter aberto.

Percebe-se que a partir desse momento a participação e interação do espectador com a obra de arte encurtam a distância que havia entre espectador/público e artista/criador, aproximando-os, haja vista a participação ativa deste no processo criativo do artista. Ambos criam e constroem, dividem a autoria, alterando, assim, o estatuto da obra, causam estranhamento, mudam o seu curso ao propor novos arranjos e novas construções.

O campo de possibilidades proporcionado pelos Parangolés de Oiticica, por exemplo, seria o que expõe Eco na poética da *obra aberta* que possibilita os discursos abertos e diversos.

O discurso artístico nos coloca numa condição de "estranhamento", de "despalsamento"; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, as quais havíamos sido habituados. [...] O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo a responsabilidade, a escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer aguardar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, 1991, p. 280).

Assim como o discurso aberto de Eco são os Parangolés de Oiticica, uma arte não convencional, composta por vestes em ações performáticas de pessoas consideradas invisíveis no meio artístico, dessa forma causa estranhamento, instiga e provoca o participante e o espectador à reflexão.

Como representante do movimento neoconcreto em Minas Gerais, ressalta-se o artista Amilcar de Castro²⁹, um dos maiores escultores brasileiros do século XX. Amilcar participou

²⁹ Amilcar morou nos Estados Unidos por três anos, e posteriormente, na década de 1970, retorna à Belo Horizonte, sendo professor na Escola Guignard e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, até a década de 1990, período em que se aposenta.

do concretismo e neoconcretismo tendo assinado no ano de 1959, o *Manifesto Neoconcreto*³⁰, juntamente com Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Lygia Clark, dentre outros. Nele declaram que “a arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 236).

Amilcar fez várias experimentações e conceitos relevantes sobre o pensar escultório, suas pesquisas e criações, centralizadas no desenvolvimento de esculturas de corte e dobra, resultaram em peças tridimensionais de grandes proporções.

Referência essencial para os artistas visuais mineiros, Amilcar³¹ foi um dos primeiros a apresentar discussões acerca do espaço circundante da obra e *a posteriori* no que se refere às grandes instalações e criações monumentais em espaços ao ar livre, como se pode observar nos dias de hoje, presente nas obras de imensas proporções, como por exemplo, as que se encontram no Museu de Arte Contemporânea de Inhotim, já citado anteriormente.

Pode-se designar as obras citadas neste capítulo, como as obras abertas aclamadas por Eco, em que há a transposição para o espaço e a emergência dessa participação como elemento essencial das proposições, a desalienação do espectador que finalmente compartilha da criação da obra, ampliando as possibilidades de percepção sensorial na recepção, integrando o corpo à arte, de maneira individual ou coletiva.

Partindo da premissa que os debates acerca da arte moderna, concreta, neoconcreta ou contemporânea não são o foco principal desse estudo, apenas se encontram aqui como uma breve introdução objetivando contextualizar e facilitar o entendimento da participação do outro, da recepção e da autoria baseado na obra de Rivane Neuenschwander.

1.2 A ARTISTA RIVANE NEUENSCHWANDER

Artista singular que não se prende em categorias, nem rótulos, mas que, provavelmente, como toda uma geração, sofreu influências no desenvolvimento dos seus projetos de arte dos

³⁰ Conforme apresenta Cocchiarale e Geiger com relação ao *Manifesto Neoconcreto*: “A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente e, face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.234).

³¹ Amilcar de Castro passa a partir de 1944, a frequentar o curso livre de desenho e pintura com Guignard e estuda escultura figurativa com Franz Weissmann. Vale ressaltar que Juscelino Kubitschek, quando prefeito de Belo Horizonte, no mesmo ano, levou para Minas uma grande caravana de artistas plásticos. A partir dessa iniciativa teria início, “com a fixação de Guignard em Belo Horizonte, uma fase “moderna”, na produção de Minas, no sentido da formação de toda uma geração desvinculada de padrões acadêmicos anacrônicos” (AMARAL, 2003, p.113).

movimentos artísticos nacionalistas como o modernismo antropofágico de Oswald de Andrade, dos concretistas e neoconcretos da década de 1960, os Parangolés de Oiticica, bem como de movimentos como o abstracionismo, o conceitualismo e minimalismo. A artista visual Rivane Neuenschwander³² apresenta em seus projetos inúmeras outras referências provenientes de diversas culturas e linguagens, conforme coloca Helkenhoff ela (2010, p.60) “articula seu interesse tanto na prosa de Lispector quanto no cinema autoral de Eric Rohmer, o diretor francês da *nouvelle vague*. O cotidiano acolhido pelo cinema de Rohmer se constrói com atitudes de improviso e acaso, com jogos amorosos [...]”.³³ Observa-se na sua obra uma constante preocupação com o espaço expositivo e a recepção e participação do visitante.

No início da década de 1990, período das megaexposições, a artista mineira Rivane Neuenschwander se inicia profissionalmente participando de exposições, tendo acumulado, atualmente, em seu histórico, inúmeras e importantes exposições individuais nacionais e internacionais, em galerias e bienais importantes além de várias premiações. Ressalta-se que primeira exposição individual se deu no ano de 1992, no Itaú Galeria em Belo Horizonte e em São Paulo, tendo realizado exposições também outras capitais. As exposições internacionais ocorreram em várias cidades como Londres, Nova Iorque, Washington, Miami, Texas, Pittsburgo, Beirute, Paris, Estocolmo, Dublin, Copenhagem e Berlim.

De acordo com Knabben ao relatar acerca da trajetória de Rivane impulsionada pelo circuito internacional importante citar as influências de artistas como “ Helio Oiticica, Lygia Pape, Leda Catunda, Jac Leiner, Antônio Dias, Ernesto Neto, Waltercio Caldas e Valeska Soares” (KNABBEN, 2015, p. 32) .

Sotomayer³⁴ nos apresenta um estudo de caso da obra de Rivane Neuenschwander onde cita várias de suas obras para conceitualizar a construção e a melancolia, nos fala das relações existentes entre a obra de Oiticica e de Neuenschwander diz ele que “Rivane diminui as distâncias entre o “um” e o “outro” através de ações que nos remetem a universalidade

³² Rivane Neuenschwander é mineira, natural de Belo Horizonte, onde concluiu o curso de graduação na Escola de Belas Artes, UFMG, no ano de 1993, e concluiu seu mestrado, em Londres, no *Royal College of Art*. Rivane é responsável juntamente com os artistas Ernesto Neto, Adriana Varejão, Jac Leiner, Beatriz Milhazes e Tunga, pelos novos cenários que se instalam na arte brasileira, desde o final da década de 1990, de projeção internacional.

³³ HERKENHOFF, Paulo. *Um dia como outro qualquer*, catálogo organizado pelo New Museum, juntamente com o *Irish Museum of Modern Art*, curador Richard Floor. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2010, p. 60.

³⁴ Yana Tomayo Sotomayer, dissertação intitulada, *Utopia e construção: Melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira*

contida numa espécie de leitura contemporânea de *Mundo-Abrigo*³⁵, [...] como um experimentar em aberto, como convoca H.O.” (SOTOMAYER, 2009, p.125).

A artista apresenta um universo rico de extensa obra, com questões pictóricas³⁶ de grande relevância, a presença de narrativas literárias é uma constante, abordando temáticas como paisagem, cartografias geográficas, mapeamentos, jogos de palavras cruzadas, catalogação e colecionismo, e até mesmo temas singulares acerca da memória, da infância, do medo, da melancolia, do amor, do desejo, do sonho e do tempo, que estão frequentemente presentes em suas criações.

Neuenschwander perpassa por várias linguagens artísticas, desde o início de sua carreira³⁷. Nos anos 90, experimentou o universo da linguagem multimídia como cocriadora em vídeos com outros artistas mineiros, como a parceria com o grupo de música experimental *O Grivo*³⁸ e com Cao Guimarães, realizando vários trabalhos. Dentre eles destaca-se o vídeo *Quarta Feira de Cinzas/ Epílogo*, em que formigas carregam confetes em analogia à quarta-feira de cinzas, pós-carnaval, “trabalho bastante ligado ao restante de sua produção, ao universo poético chamado por ela mesma de materialismo etéreo”.³⁹ E também, trabalhos de direção de arte no curta metragem *Otto, eu sou um outro*, com direção de Lucas Bambozzi e ao Guimarães⁴⁰ *Inventário de pequenas mortes/Sopro*, de 2000 e *O inquilino*⁴¹, de 2010, em que a câmera acompanha a trajetória de uma bolha de sabão por um apartamento vazio.

Evidencia-se que *O Grivo* criou a trilha sonora de *Epílogo*, e desenvolveu a sonoridade no projeto *Quem vem lá sou eu*, no ano de 2005. Conforme coloca Neuenschwander essa obra se trata de uma

³⁵ Obra de Helio Oiticica, de 1989.

³⁶ Na dissertação de Luciana Knabben (2015), intitulada *O jogo de Rivane Neuenschwander*, ao pensar o seu próprio fazer artístico a pesquisadora busca compreender o processo de produção e as variáveis presentes na multiplicidade de linguagens presentes na obra de Rivane. Nos apresenta importante pesquisa sobre as produções pictóricas da artista, citando obras como *Continente Nuvem, P.V. Classroom e Andando em Círculos*, dentre outras.

³⁷ Atualmente a artista Rivane Neuenschwander participa da rede social *Instagram*, @rivaneneuenschwander, com postagens de cunho artístico, político e cultural. No acesso à rede feito pela pesquisadora no dia 19.04.2018, às 10 h da manhã possuía 10,6 mil seguidores.

³⁸ O Grivo é constituído pelos artistas sonoros brasileiros Nelson Soares e Marcos Moreira, de Belo Horizonte, formado na década de 1990, o coletivo se destacou inicialmente pelas parcerias realizadas com os artistas Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, Rivane Neuenschwander e Valeska Soares, entre outros. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/06/abertura-mostra-individual-do-coletivo-o-grivo/>>. Acesso em 19.03.2018.

³⁹ Neuenschwander, Rivane. Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/83162>>. Acesso em: 10/05/2017.

⁴⁰ Neuenschwander, Rivane. Artes visuais. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19985/rivane-neuenschwander>>. Acesso em 20.03.2108.

⁴¹ Título de dois grandes clássicos de suspense do cinema, *O Inquilino*, de Roman Polanski de 1976 e *O Inquilino Sinistro* de Alfred Hitchcock primeiro longa-metragem do cineasta realizado em 1927. Cinema e Crítica. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-imagem-em-jogo/>>. Acesso em 20.03.2018.

Construção inspirada nos pisos de madeira que funcionavam como sistema de alarme nos templos e palácios japoneses. Quando alguém pisa nas passarelas que levam às câmaras sagradas, um atrito é criado entre braçadeiras e pregos escondidos sob o chão, fazendo esse soar como um rouxinol. Um piso semelhante foi reconstruído em colaboração com os músicos do duo O Grivo, que criaram diversos “instrumentos” com latas, copos de plástico e varas de metal espalhados sob as tábuas de pinho que cobriam o espaço expositivo (NEUENSCHWANDER, 2010, p.145).

A artista apresenta em seus projetos múltiplos estilos e materialidades que convivem simultaneamente, característica intrínseca da pós modernidade, e de seus trabalhos artísticos, uma analogia ao que o crítico de arte Frederico Morais⁴² denominou de vale-tudo. Segundo Morais (1992) não se pode deixar de evidenciar o período que antecedeu a década de 90, a geração de 80, com artistas que se destacaram na pintura no Brasil e no exterior, com uma nova produção pictórica, embora ignorada pela geração de críticos comprometidos com a arte conceitual e minimalista, com especulações, de fundo filosófico.

Neuenschwander, fiel a sua trajetória apresenta uma forma imensamente individualizada de fazer arte, ela ordena, cataloga e organiza, apropria-se de coisas simples como nos vídeos com as formigas e a bolha de sabão. Nos demais projetos executados pela artista, como observa-se no decorrer dessa escrita, ela, desenvolve, práticas conceituais, minimalistas e participativas, essenciais na compreensão da sua poética.

Verifica-se assim como dito por Barthes que a arte de Rivane Neuenschwander é permeada de intertextualidades, o texto como um intertexto, no qual a autora não mais tem o controle, não mais está no papel centralizador, apenas planeja a execução do projeto artístico, como um roteirista de um filme. Como demonstra em entrevista à *Folha de São Paulo*, a artista questiona a sua autoria⁴³, dissolve e altera a noção de autoria, como relata a artista: “_tenho muito pouco de autoria mesmo, mas é porque já tem muita coisa no mundo, é só organizar”. Por vezes, a artista como uma construtora, organiza as materialidades, no espaço das suas instalações com ninharias frágeis que são extraídas do cotidiano, materiais orgânicos e domésticos, coisas simples e minúsculas, desprezadas, nas quais mal se presta atenção, mas

⁴² Conforme dito em artigo de Mario Schenberg, “Frederico Morais soube utilizar o audiovisual como um novo instrumento para a crítica de arte, como em “O Pão e o Sangue de Cada Um” (1970) e “Volpi” (1972), dedicados a Barrio e a Alfredo Volpi. Parece-me, porém, que em audiovisuais como “Cantares” (1971), “Cara de Minas” (1971/72) e “Água” (1973).” SCHENBERG, Maria. Frederico Morais: Audiovisuais. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15. Acesso em 20.03.2108.

⁴³ MARTIN, Silas. Matéria Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 18 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36801519.pdf>.> Acesso em 11.06.2017.

que se encontram presentes, como a poeira⁴⁴, vento, sujeira, óleo, pêlos, farelos e água. Estes são alguns dos materiais utilizados por Rivane, elementos ordinários, mas que carregam a exuberância da vida.

Nesse interim, afim de compreender as alterações ocorridas na arte contemporânea no que se refere a autoria e participação, tem-se os questionamentos acerca da produção artística de Rivane Neuenschwander. Em que lugar se encontra a autoria nas instalações de arte contemporânea de Rivane, em que as mudanças e transformações são uma constante? Relacionados à autoria e à coautoria, quais os questionamentos relevantes que surgem na análise da obra da artista? Como Rivane delimita e exerce o controle nas instalações da participação do espectador? Tendo em vista as materialidades utilizadas pela artista, como se dá o acaso nos projetos artísticos colaborativos?

⁴⁴ Ressalta Dias (2009, p.39, *apud* Didi-Huberman, 2001), que “George Didi-Huberman, no livro *Génie du no-lieu* analisa detidamente a trajetória do artista italiano Cláudio Parmiggiani e destaca a potência da poeira. Para o autor, as impressões de poeira revelam uma extrema fragilidade”.

2 MATERIALIDADES E NARRATIVAS

Na arte, a materialização de objetos simples do cotidiano e relevantes questionamentos acerca da autoria, produção e recepção da obra de arte ocorreram, como já mencionado anteriormente, após Marcel Duchamp, com seus *ready-mades*, que adquirem *status* de objeto artístico quando levados ao museu. Conforme Archer (2001, p.3), “com os *ready-mades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio a multiplicidade de todos os outros objetos.” Afirma ainda que “é o espectador que faz a obra”, privilegiando assim, o conceito mediante as relações do espectador, na recepção da arte, possibilitando leituras diversas e não lineares, ora fragmentadas e isoladas. A recepção da obra de arte seria composta pela fruição reflexiva do espectador mediante o objeto, *ready made*, possível candidato a obra de arte.

Contemporâneo de Duchamp, o poeta Guillaume Apollinaire, citado por Cauquelin (2005, p.43) diz que “[...] talvez esteja reservado a um artista tão imbuído de energia como Marcel Duchamp a tarefa de reconciliar a arte e o povo.” Reaproximando o espectador da obra de arte, Duchamp perpassa o modernismo e mantém-se no contemporâneo. Com seus *ready mades*, ao retirar um objeto do cotidiano e inseri-lo no campo das artes, inaugura uma nova relação crítica com a arte, novas materialidades, novos posicionamentos e uma nova forma de relação e recepção desta com o espectador.

Segundo a americana Elena Filipov, pesquisadora de Duchamp, autora no ano de 2013 da tese intitulada *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*⁴⁵, este seria um artista-pensador que escrevia e fazia de sua escrita uma obra de arte, que considerava o pensamento por trás da escrita, as ideias e os conceitos tão relevantes quanto a obra de arte. Inovador e provocador influenciou inúmeras gerações de artistas que o sucederam e sem dúvida suas experimentações permitiram ampliar a produção de novos sentidos na arte.

Relevante destacar, para auxiliar o entendimento da obra de Rivane, a fotografia *Criação de poeira (Élevage de Poussière)* (Fig.4) de Man Ray e Duchamp, que conforme dito por Dias “apresenta o depósito de poeira, propondo uma assimilação do tempo através da inscrição da poeira. A fotografia apresenta um detalhe da superfície da obra mais emblemática de Duchamp *O Grande Vidro* [...]” (DIAS, 2009, p.46). Um documento da criação do pó que se acumulou como um depósito na superfície no atelier de Duchamp e que foi por este fixado

⁴⁵ FILIPOV, Elena. As atividades aparentemente marginais de Marcel Duchamp. Tese. 2013. Disponível em: <<http://dataspace.princeton.edu/jspui/handle/88435/dsp01bn9996871>>. Acesso em 16.06.2017.

com um verniz, e aproveitado assim como material de trabalho durante a criação de *O Grande Vidro* ou *A Noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*. Duchamp desenvolveu essa obra por longos oito anos, de 1915 a 1923, obra esta inacabada e bastante enigmática, possui “aproximadamente o tamanho de uma fachada de loja e se refere à mudança da utilização do vidro e do metal na arquitetura da época” (MINK, 2006, p.76). O processo de depósito e acúmulo das partículas minúsculas de poeira incorpora uma dimensão temporal, uma certa fragilidade e abandono presente nas minúcias do cotidiano. A passagem de tempo que é congelada na aplicação do verniz, que faz com que a poeira se fixe ao chão e nada se modifique.

Figura 4 – Fotografia Elevage de possuïère/Criação de poeira, Man Ray e Marcel Duchamp, 1920



Fonte: (Wrong Wrong Magazine, 2017)

Rivane Neuenschwander em seus projetos artísticos utiliza também do acaso e da poeira como materialidade. Como bem observa Preciosa (2005) ao dizer acerca do procedimento estético e do trabalho singelo e singular da artista, é preciso estar atento a tudo que está a nossa volta, muitas das vezes, são nas coisas simples, pouco espetaculares, no vestígio, no fragmento e no estranhamento que se encontram a inspiração e a materialidade para processos de criação artística.

Pode-se dizer que há um diálogo existente entre a linguagem duchampiana e a de Neuenschwander, uma vez que se assemelham pelas materialidades utilizadas e por serem ambas baseadas no processo, no conceito e no acaso, no estado permanente de transformação das coisas, no perene e no espectador na posição de destinatário, receptor, cabe a função de dar seu sentido, interpretar a seu modo mediante as suas vivências, as suas interpretações e o conhecimento prévio.

2.1 SUBJETIVIDADE E COLETIVIDADE: O MICRO EM NARRATIVAS SINGULARES

Retoma-se aqui o conceito de estética da recepção no que se refere às relações dinâmicas entre o autor e a obra de arte; o sentido que se constitui apenas na participação do espectador no processo e considera-se também o que diz Borriaud (2009, p. 27-28 *apud* DELEUZE E GUATTARI) em relação ao espectador e à obra de arte. Segundo os autores a obra de arte seria como um bloco de “perceptos e afectos” e a arte, assim, mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares. A obra de arte assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador ativamente.

Deleuze, na obra *O que é a filosofia?*, acerca do rompimento da arte com o conservadorismo de cada época, diz que a arte vence o tempo, pois é atemporal, mesmo que filha de seu tempo dialoga com o passado perspectivando o futuro. Diz Deleuze que “o que conserva a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. [...] é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE, 2000, p.213). A filosofia, como a arte, cria afectos e perceptos. Criar perceptos e afectos é uma forma de “filosofar” da arte.

Neuenschwander, em sua obra, exterioriza conceitos singulares, vivências, perceptos e afectos na medida em que há blocos de sensações, agregados sensíveis de objetos e materiais, como que em micropartículas, o transparente, o que em um primeiro momento, por vezes é imperceptível de imediato.

O percepto seria um conjunto de sensações e percepções que vão além daquele que sente tornando-se independente daquele que os sente. Não há perceptos sem afectos e os afectos são os devires. São devires que transbordam e excedem as forças daquele que passa por eles. “A arte luta efetivamente contra o caos, para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (DELEUZE-GUATTARI, 2000, p.262). Essa sensação se encontra presente na obra de Neuenschwander, em que parte do inesperado, do simples e do imperceptível. “A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos⁴⁶, como diz Joyce, um caos composto. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível” (DELEUZE-GUATTARI, 2000, p. 263).

⁴⁶ “Um universo que não é nem puramente caótico nem puramente estável, mas sempre em processo de mudar suas configurações”. Entrevista de Paulo Domenech Oneto a Ronald Bogue. Revista Trágica. Vol.8, cp.115-118. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v8n1/bogue.pdf>>. Acesso em: 10.03.2018.

A composição do caos nas obras da artista, formadas por palavras, ora letras ou desenhos e imagens que remetem a situações vivenciadas e locais por onde se esteve, um território em que se sinta em casa, que se retorne às memórias, constituem blocos de sensações, que são captadas pelo olhar atento do visitante ao adentrar no espaço expositivo, em contato com a obra, produzindo devires.

Pode-se ilustrar o perceptos e afectos de Deleuze na instalação *Uma ou outra palavra cruzada* de Neuenschwander (Fig.5), do ano de 2007, em que pedaços de letreiros e de faixas de comunicação, formam linhas penduradas, presas por fios ao teto e às paredes, em um emaranhando, que se entrecruza em linhas verticais e horizontais, originando o caos. Envolvidos neste jogo de palavras cruzadas, ativa-se a memória de um passado, ou mesmo de uma infância em que vendia-se revistas de palavras cruzadas ou essas vinham no encarte do jornal semanal. Num jogo lúdico de claro e escuro, de luz a sombra, do branco às cores, os espectadores em total cumplicidade transitam pelo espaço, seus olhos se movimentam e formam palavras ou simplesmente observam as letras.

Figura 5 – Instalação *Uma ou outra palavra cruzada*, 2007.



Fonte: (Art-Sheep, 2016)

No domínio das sensações, a artista faz ver o que não se vê, ou faz sentir o que não se vê “*tornar visível o invisível*”, como diz Paul Klee. A arte é autônoma e, conforme coloca Deleuze, pode suscitar conceitos que lhe são próprios. Deleuze, em toda a sua trajetória, cria conceitos, neologismos e para ele a “questão da filosofia é o ponto singular onde o conceito e a criação se remetem um ao outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 20). Sendo para ele a principal função do filósofo a de criar conceitos.

A artista como que o filósofo dito por Deleuze, cria conceitos e ideias acerca da poética do cotidiano e da memória nos seus projetos artísticos. Conforme cita Canton (2001,

p.43 *apud* FERNANDES, 2009, p.30) em sua pesquisa extensa sobre artistas brasileiros da década de 1995 a 2000, ao se referir à artista mineira Rivane Neuenschwander diz que,

Munida de afeto, lirismo e de certa melancolia, Neuenschwander articula a memória perene das coisas da vida, vê a importância nas coisas que não têm dimensão, no micro. Detalhes cotidianos simbólicos nas construções da artista, que tem o dom desconcertante de criar beleza em tudo o que organiza (CANTON, 2001, p.43).

Assim é a obra de Neuenschwander, melancólica, singular, perene e simbólica. Observa-se nitidamente a presença de certa melancolia, do perene e do bloco de perceptos e afectos de Deleuze e Guatarri constantes na instalação do ano de 2000, *Continente / Andando em Círculos* (Fig.6). Aparentemente simples, a percepção dos participantes evolui e se transforma na medida em que andam pelo chão do espaço expositivo e as partículas de sujeira que trazem nas solas dos calçados se acumulam nas inusitadas circunferências de substância adesiva.

Figura 6 – Instalação *Continente/Andando em círculos*, 2000.



Fonte: (Frieze.com, 2009)

Dessa forma os visitantes contribuem com a instalação que se transforma, sem ao menos perceberem. É como se, para a artista, as coisas fossem mudas ou transparentes – até o momento em que as ações do indivíduo sobre ela se extraíssem do fluxo do indeterminado. “A produção, a participação nem sempre se manifesta como voluntária, o que não a impede de ser ativa, conforme atesta a emergência de *Andando em Círculos*.”⁴⁷

⁴⁷NEUENSCHWANDER, Rivane. Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2005. Texto de Lisette Lagnado.

Andando em círculos é composta por bacias de alumínio, cheias de água com sabão de côco e cola invisível. Percebe-se nessa instalação, a investigação da artista que permeia pelo visível e invisível, pela transformação contínua, pelo efêmero e pela impermanência. O círculo, que no primeiro dia da instalação no espaço expositivo se apresenta invisível, vai-se formando, em diferentes circunferências, surgindo pelos resíduos deixados pelos visitantes. Relevante na extensa obra da artista, o elemento circular aparece nessa obra como cola no chão e reaparece em outras materialidades nas obras da artista, como no ovo, em confetes, em bolas de isopor, em laranjas, em bolhas de sabão, em globos, em pratos, em bacias e baldes. Verifica-se que o círculo simboliza na obra da artista, o movimento dinâmico, que se fecha e se complementa num vai e vêm contínuo e se completa na recepção do outro.

O crítico de arte Paulo Herkenhoff (2010, p. 86-87) relata sobre a poeira e os círculos na obra *Andando em Círculos* de Neuenschwander: “captura os rastros das deambulações mentais, indecisões e hesitações no espaço de seus visitantes, [...] acúmulo de poeira, dejetos, sujidades, partículas do corpo humano e tudo o mais que adere à sola de sapato numa situação urbana”. E prossegue relantado sobre a dimensão escatológica radical que toma a obra da artista, “pois o quase nada era sua matéria de arte, agora o mais ínfimo, desprezível e abjeto encontra seu destino último”. Nessa perspectiva pode-se dizer que a poética de Neuenschwander do menos que nada, se inicia nos círculos invisíveis.

Vale reforçar que as micropartículas de poeira se acumulam vindas dos calçados dos visitantes que ali deixam o seu rastro, esse pode ser considerado o primeiro trabalho de Neuenschwander da participação do espectador, que mesmo sem se dar conta, auxilia na construção da obra permanentemente.

Conforme coloca Knabben a poeira é vestígio na obra e a “artista brasileira pode ser vinculada à arte povera e à arte conceitual, e pode aproximar-se da obra Cláudio Parmiggiani, artista italiano que trabalha com fantasmas de poeira ou fumaça” (KNABBEN, 2015, p.134).

Na arte de Neuenschwander ocorrem experiências singulares, contradições e ambiguidades, como verificado na obra *Mal-entendidos*, do mesmo ano. Uma casca de ovo, preenchida com areia, que flutua em um copo de água. O observador se torna coautor, a partir do momento em que interfere no acontecimento e determina o rumo que a exposição irá tomar. Verifica-se nesta instalação como o experiencial, o acaso e o relacional são condições *sine qua non*, para a efetivação do projeto da artista. Mais uma vez o elemento circular, o ponto, o fluido e o simples do cotidiano.

Algumas narrativas presentes nas obras da artista fazem referências à literatura, como por exemplo, na instalação *Reticências [...]* de 2005 (Fig.7), que tem relação com o capítulo

O velho diálogo de Adão e Eva, da obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O texto do autor apresenta diálogos formados por sinais de pontuação, e assim é a instalação.

Figura 7 - Instalação Reticências [...], 2005.



Fonte: (Constança Basto – Art, 2014)

Composta por uma sala, com várias mesas e bancos de madeira, e sobre cada mesa uma máquina de escrever que teve suas teclas modificadas. Nelas, assim como no conto de Machado de Assis, apenas pontos, números e sinais de pontuação, o espectador visitante é convidado a sentar-se e redigir uma carta. Demanda ali o seu tempo e a sua criatividade, ao final os papéis são fixados em uma parede de feltro, fazendo alusão a uma sala de aula.

Os colaboradores anônimos encontram formas inventivas de registrar seus pensamentos.⁴⁸ Conforme coloca Raymond⁴⁹, nessa instalação a artista busca alcançar a subjetividade da linguagem usando apenas sinais de pontuação e números, “essas minúsculas partículas de linguagem, às quais em geral não se dá muita atenção, trazem em si um poder avassalador de determinar e alterar sentido” (RAYMOND, 2010, p.28).

Essa instalação de Neuenschwander ocorreu na 51ª Bienal de Veneza e, posteriormente, os desenhos criados pelos visitantes em Veneza foram selecionados e expostos no ano de 2006 na instalação *Estórias de outro dia*, juntos com uma única máquina modificada, dessa vez.

⁴⁸ HERKENHOFF, Paulo (org.); NEUENSCHWANDER, Rivane. Um dia como outro qualquer. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2010, p. 123.

⁴⁹ NEUENSCHWANDER, Rivane. Um dia como outro qualquer. Textos (org.): Richard Flood, Paulo Herkenhoff, Yasmil Raymond, Rachael Thomas, Lars Bang Larse. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 244 fl. 2010. Artigo de Yasmil Raymond, “O princípio circular de Rivane Neuenschwander”. p.28.

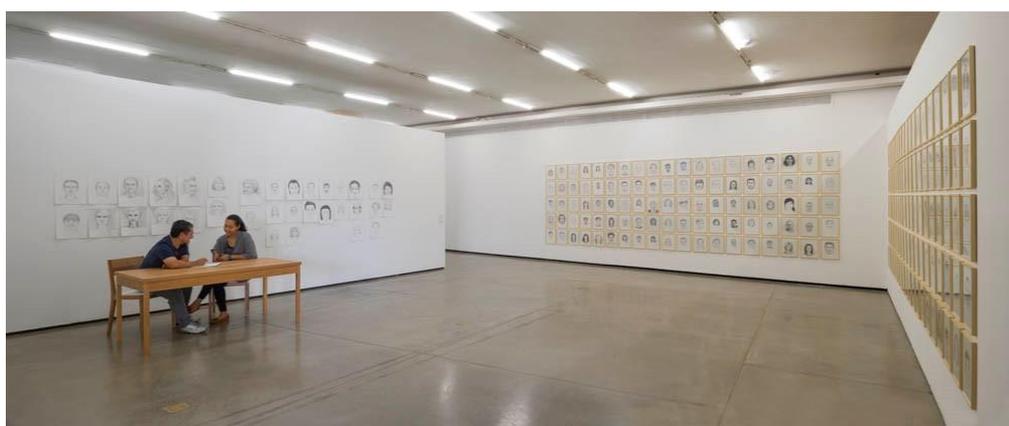
Nesses projetos citados nesse capítulo observa-se nitidamente, o contraponto do individual e do coletivo presente no espectador enquanto receptor que, apesar das limitações das máquinas e das delimitações da artista, como em *Reticências* elaboraram diversos desenhos e textos significativos e simbólicos, constroi-se aí o universo desse outro que atua na obra e a constitui.

2.2 O ACASO, O DEVIR E O DESEJO

As obras de Neuenschwander estão em constante mudança, em vias de se tornar outra coisa. Como o eterno retorno, em que o que retorna é o próprio devir, a matéria em seu eterno movimento. O desejo serve de combustível ao processo criativo da artista, em que o mesmo se encontra nessa multiplicidade, que presentifica o desejo externando-o de forma exuberante e este se corporifica e contamina o espaço expositivo.

Como na instalação *Primeiro amor* (Fig.8), do ano de 2005, mais uma obra de referência na literatura. O título da obra se refere à novela homônima de Samuel Beckett e nesta obra os visitantes são convidados a descrever o retrato falado do seu primeiro amor para um desenhista profissional da polícia que realiza o desenho descrito pela pessoa, das características físicas deste amor. Na instalação, Neuenschwander explora as relações de amor, desejo, memória afetiva e tempo.

Figura 8 – Instalação Primeiro Amor, 2005



Fonte: (MAM, 2014)

Assim que prontos, os desenhos dos retratos são afixados na parede da instalação sem o nome do retratado nem do visitante que o descreveu, ora coautor, e formam então, uma grande instalação. Novos espectadores, ao caminhar pelos desenhos, observam toda carga

emotiva presente na instalação, a cada nova instalação do projeto artístico, novos retratos, novas histórias, novas memórias, num processo cíclico de constante movimento e transformação, de devir.

Conforme dito por Herkenhoff “O desejo perdeu seu objeto. Sem a presença visual do referente, embora nomeado, o primeiro amor volta apresentado pela memória” (HERKENHOFF, 2010, p.72). O crítico reforça ainda que tanto a obra *Primeiro amor*, como *Eu desejo o seu desejo*, *Pertence não pertence* e *Inventário das pequenas mortes (Sopro)*, de Rivane Neuenschwander “conduzem a indagação eterna proposta por Lacan: que valor tem para ti o meu desejo?” (HERKENHOFF, 2010, p.72).

Entende-se desejo no contexto das obras artísticas de Rivane, como para Deleuze (1995), um conjunto de multiplicidades, horizonte que é múltiplo, em que há um acontecimento coletivo. O desejo como produtor de realidades. Do ponto de vista ativo, o desejo não deseja um objeto e nem começa no sujeito. O desejo começa num acontecimento de si mesmo ou na periferia de si mesmo e necessariamente o preenche, o efeito é um acontecimento da potência.

Dessa maneira ocorre em *Eu desejo seu desejo* (Fig.9), instalação de Neuenschwander, composta por milhares de fitas coloridas como as que se encontram amarradas ao redor da igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador, Bahia. Ao invés de constarem os dizeres “Lembrança do Senhor do Bonfim da Bahia”, constam impressos os desejos de pessoas, que recolheu em outro momento, as fitas com os desejos ficam presas em buracos da parede da sala expositiva, como uma enorme cortina de desejos e cores.

Figura 9 – Instalação *Eu desejo o seu desejo*, 2003.



Fonte: (Canal Contemporâneo, 2003)

Como na tradição baiana, a artista convida o visitante a “desejar o desejo de outra pessoa” no momento que ele passa a usar a fita, como se simbolicamente abandonasse o seu desejo e adotasse o desejo alheio. Da mesma forma, ele é convidado a colocar um papel no buraco da parede com seu desejo para que, em futuras instalações, seu desejo seja impresso em uma fitinha de cetim e uma nova pessoa passe a desejar o mesmo, assim há a continuidade do ciclo⁵⁰. Dessa forma, os visitantes completam o trabalho e na interação da obra com o público, com o outro, na alteridade é gerada uma relação de intimidade.

Entenda-se o conceito de alteridade ou outridade como que todo homem interage e interdepende de outro. A compreensão do mundo a partir do outro, do olhar desse outro, a construção de um espaço relacional com o outro. Verifica-se no contemporâneo que os indivíduos apresentam extrema dificuldade nas relações com o outro e de se colocar no lugar desse outro, o que instiga ainda mais a investigação acerca de produções artísticas como as de Neuenschwander que tratam de conceitos como a subjetivação e a alteridade.

Abandona-se o desejo que se tem e se apropria de outro desejo. Tornar-se outro como o “outramento” assim denominado por Fernando Pessoa. Outrar-se, tornar-se outro, uma metamorfose. Deixar contagiar-se por algo de novo sentido.⁵¹ Como em Nietzsche a vontade de potência, a potência de criar, de mudar, a possibilidade de realizar uma mudança qualquer. “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. [...] Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão” (GUATTARI; DELEUZE, 2011, p. 43).

Nesse sentido, Guattari diz que “A produção e subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção [...] todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões de desejo e subjetividade” (GUATTARI, 2005, p. 36).

Diante disso, assim é a obra *Eu desejo seu desejo*, uma criação poética e simbólica, como que em um jogo, num processo de troca, composta e produzida pela apropriação do desejo e da subjetividade do outro, de grupos de outros que produzem processos de subjetivação e dessubjetivação. Como que em uma cartografia no espaço expositivo se reúnem esses desejos coletados dos espectadores, desejos que reunidos simbolizam os desejos

⁵⁰ NEUENSCHWANDER, Rivane. Um dia como outro qualquer. Textos (org.): Richard Flood, Paulo Herkenhoff, Yasmil Raymond, Rachael Thomas, Lars Bang Larse. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2010, p. 24-28.

⁵¹ BARRETO, Manuel. O outramento e a fenda pela qual se atravessam as experimentações literárias no livro “A hora da estrela” de Clarice Lispector. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/4568484>> Acesso em 17.07.2017.

de muitos de nós, desejos de um tempo e espaço específicos, de um contexto histórico ou mesmo desejos universais.

Como observado Neuenschwander se interessa pelas características inerentes àquilo do que se apropria, assumindo na obra sua carga simbólica, histórica e formal. Para a artista, apropriar-se de algo pronto evidencia o embate, bem como a colaboração entre acaso e controle, como se em certos momentos a artista abrisse mão de parte de seu próprio controle sobre a obra. De acordo com Herkenhoff⁵² (2010) a artista se aproxima da arte povera, da arte conceitual e da arte minimalista. Na sua multiplicidade a artista propõe produções artísticas das mais diversas narrativas e interpretações por ora lúdicas, amorosas, desejantes, de cunho político, cultural, ético ou sócio-ambientais.

Subjetividades e coletividades regidas pelo acaso, certo controle e participação dos visitantes são atributos da obra da artista. O acaso é inevitável considerando que a obra está em contínua mudança, em construção. Em entrevista publicada pela revista Cult, Rivane Neuenschwander diz que “gosto de pensar o trabalho como uma plataforma onde determinadas condições são oferecidas para que as pessoas possam se expressar, mas dentro da minha delimitação”.⁵³ Essa delimitação proposta pela artista ocasiona o certo controle, que pode levar a outros caminhos, a devires outros.

Ativar as lembranças do passado afetivo, o discurso amoroso, esse talvez seja o objetivo de *Love Leterring* (Fig.10), filme realizado no ano de 2002, em coautoria com Sergio Neuenschwander. As imagens são capturadas num aquário de água azul, repleto de peixes que carregam recortes de papéis. Cada pedaço de papel contém palavras de afeto, tais como *Love, Sweet, Dear, Mouth* inspirados no livro de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*.⁵⁴ No livro de Barthes não há uma sequência narrativa e sim fragmentos, como o próprio título diz, é composto de capítulos curtos sobre o discurso amoroso. Em trecho do livro diz Barthes que,

A cada instante do encontro, descubro no outro um outro eu-mesmo: Você gosta disso? Ah, eu também! Você não gosta disso? Nem eu! [...] O Encontro faz com que o sujeito apaixonado (já capturado) sinta a vertigem de um acaso sobrenatural: o amor pertence à ordem (dionísica) do lance de dados (BARTHES, 2003, p.128).

⁵² HERKENHOFF, Paulo (org.); NEUENSCHWANDER, Rivane. Um dia como outro qualquer. Editora Cobogó, 2010, p.88.

⁵³ KODIC, Marília. Uma artista fora de ordem. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/06/uma-artista-fora-da-ordem/>>. Acesso em 02.03.2017.

⁵⁴ MODIANO, Alessandra. Rivane Neuenschwander. Disponível em: <<http://dasartes.com.br/materias/rivane-neuenschwander/>>. Acesso em 29.06.2017.

Igualmente a escrita de Barthes, os fragmentos e as coisas que não têm dimensão, menosprezadas, marginais, invisíveis ou aparentemente insignificantes são muito relevantes nos projetos de criação de Rivane Neuenschwander. Assim, a artista confere forma a produtos da natureza e do acaso, “antropomorfiza o acaso”, como dito por Eco (1981, p. 184). Desse modo, qualquer forma, material ou processo pode ser utilizado, desde que assim o artista queira, selecione, organize e determine.

Figura 10 - Cenas do vídeo *Love Lettering*, Rivane e Sergio Neuenschwander, 2002.



Fonte: (Knight Foudation, 2011)

Em *Love Leterring*, não é diferente, ao primeiro olhar do visitante, as palavras não estão correlacionadas, mas, aos poucos, com a movimentação dos peixes, estas começam a formar frases ou significados, revelando o teor de uma carta de amor num vai e vem de significados diversos, como que em um jogo regido pela lei do acaso.

Durante a exposição “estabelece-se a possibilidade de um dicussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num espaço-tempo” (BORRIAUD, 2009, p.22). E assim, o espectador forma uma imagem que convém ao seu desejo, ditada pelo movimento dos peixes, isto é, pela força e ação da natureza. A artista deixa um espaço ao acaso e às surpresas da vida para formar uma memória literal envolvendo o espectador como que me um jogo, de forma altamente poética e sensual na produção do imaginário e efetivação da obra.

2.3 O DISCURSO NO ESPAÇO DA TROCA E DO JOGO

No espaço da exposição de arte contemporânea se produz uma socialidade específica, nele ocorrem as interações e os diálogos, os modos de socialidade e os encontros humanos. Das vivências, surgem possibilidades de trocas, divergentes das existentes no sistema e, como bem coloca Borriaud (2009, p.62), a obra de arte, apresenta-se como um “interstício social” no qual são possíveis as experiências concretas, no espaço concreto. “O termo interstício foi utilizado por Karl Marx para designar comunidades de trocas que escapavam ao quadro da economia capitalista...” (BORRIAUD, 2009, p. 22). Verifica-se que a exposição seria, com efeito, de acordo com o autor, este local de “domínio das trocas”.

Projeto artístico de Neuenschwander já citado acima e que reflete e exemplifica esse posicionamento no domínio das trocas seria a instalação *Primeiro Amor*. O discurso artístico presente nela é um discurso aberto e de ação, o projeto artístico e o processo criativo da artista se concretizam na interação com o espectador, que é ativo e peça fundamental na engrenagem. Os discursos narrados se transformam em desenhos de retratos, e pode-se dizer que são diversos os atores dos processos discursivos presentes na instalação. São eles o desenhista, a artista, o desenho, a instalação, os visitantes e o espaço no qual ocorrem às trocas.

Uma socialidade específica se produz com esses colaboradores no espaço da instalação, no momento da exposição é que ocorrem as interações, os diálogos e as vivências. Surgem assim, possibilidades de trocas diferentes das existentes no senso comum e cabe à artista, de certa forma, coordenar estes outros que lhe emprestam sua energia vital de transformação. Num campo de possibilidades abertas às trocas ocorridas nos projetos artísticos são simbólicas e afetivas, como em um jogo, em que não há domínio real sobre as coisas ou as pessoas (GADAMER, 1985).

Essa concepção de jogo advém da análise kantiana de acordo com Bosi

A ideia de arte como jogo foi proposta na *Crítica do juízo* de Kant em termos de atividade “desinteressada”, embora não arbitrária, enquanto sujeito aos limites da natureza humana. O prazer estético que anima o jogo da criação é, para Kant, puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. [...] Como um jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as possibilidades da memória, da percepção, da fantasia [...] (BOSI, 2004, p.15-16).

Kant se referia ao juízo do gosto relacionado à análise do belo, da harmonia entre o racional e o sensível, ao que se compreendia como real e como imaginação. Como observado

por Argan (1992), o poeta alemão Schiller acrescenta ao pensamento de Kant, na esfera da imaginação e da liberdade, que a arte seria um jogo, uma atividade livre e formalizadora, que possui a técnica, porém, interpretada e praticada livremente como o que se deu com os dadaístas, por exemplo, ao não distinguirem a lógica e o acaso, e que reitera Argan “a lógica não é senão uma interpretação, entre tantas possíveis da “lei do acaso”” (ARGAN, 1992, p.359). Entenda-se nesse sentido a obra de Neueschwander, como em um jogo, que há uma lógica, mas que se propõem leituras e apreensões dos mais diversos significados.

De acordo com Bernardino (2010), se faz essencial para que se efetive a participação ativa do espectador, desse outro com a obra de arte, haja a ruptura com códigos já pré-estabelecidos na sociedade. Entretanto, ressalta o autor que o artista tem um planejamento de interação que ele propõe, mas a imprevisibilidade e o acaso predominam, pois alguns espectadores podem simplesmente passar e voltar para sua casa com a total incompreensão. Mas outros podem penetrar no jogo, participar mais ativamente na recepção da obra, seriam estes os movimentos de mudança e os sentidos, que ocorreriam no momento da fruição e assim tem-se iniciado o jogo.

Tomando-se por base a análise da obra do pintor Francis Bacon realizada por Deleuze em *A Lógica do Sentido* de 1981, observa-se que do ponto de vista de Bacon, a pintura, assim como qualquer forma de arte, tem diferentes forças que agem nos corpos modificando-os e proporcionando transformações. Daí entende-se porque suas figuras seriam deformadas. Segundo Deleuze o artista pretende provocar sensações, uma ação de forças nos corpos. Haveria nas pinturas de Bacon, um “movimento mudança” e não um “movimento representacional”.⁵⁵

Assim como em Bacon, mas utilizando tantas outras materialidades, observa-se esse movimento de mudança, por que não dizer, de revolução, uma constante nos projetos artísticos de Rivane Neuenschwander. A obra da artista é construída e se transforma regularmente e continuamente no tempo e espaço, como por exemplo, no teto de *Continentes nuvens*.

A artista que projeta e coordena o processo tem uma ideia e um certo controle do que irá ocorrer, mas a imprevisibilidade permanece, assim como diz Guatarri em *Micropolíticas*, a ideia de revolução reside no processo de produção que transporta a artista para além daquilo que ela pensava ser ou ir. “Produzir algo que não exista, produzir uma singularidade na

⁵⁵ MANGUEIRA, Maurício; MAURÍCIO, Eduardo. Arte, tempo e subjetividade em Gilles Deleuze. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/568/524>>. Acesso em 10.02.2018.

própria existência das coisas, dos pensamentos e das sensibilidades. É um processo que acarreta mutações no campo social inconsciente, para além e aquém do discurso”(GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.213).

Rivane Neuenschwander tem no seu projeto, definido o seu conceito e o que pretende executar, mas o sentido vem de fora e não se encontra sob controle, a autoria nesse sentido, se fragiliza e novos autores e novos sentidos vibram na arte e passam a constituí-la. A cada participação e interação do visitante ao jogo proposto, a obra vibra e ganha vida, sentido e singularidades, na medida em que o espectador experimenta esse espaço de possibilidades.

3 OBRA ABERTA, PARTICIPAÇÃO E O ESPAÇO

Com efeito, na participação do espectador se constroem novos olhares, tendo em vista que ao olhar este espectador, ora coautor, seleciona e escolhe e transforma a obra de arte. Na educação desse olhar, do espectador transborda certa força estética, que seria própria da vida se considerar-se que viver, por si já é um gesto artístico e estético. Retomando assim, em cada ser humano, a sua potência criativa.

Na arte de participação ou arte interativa; surgem, assim, novas experiências, novas vivências. Vale ressaltar que, com processos de manipulação e interação física com a obra, ocorrem no contemporâneo novas tendências estéticas e inúmeras possibilidades no âmbito da arte.

Na composição ou tessitura de suas instalações artísticas, minimalistas e conceituais Rivane Neuenschwander se aproxima do cotidiano no seu processo, em que tudo passa a ser possível, qualquer materialidade pode compor-se com outra no campo da criação, e passa a ser matéria de expressão. Assim, a artista escolhe e ordena materiais banais, precívalos e efêmeros, como por exemplo, a poeira, o vento, a bolha, a água, dentre outros. Rivane organiza o imperceptível a partir do cotidiano, cria novas proposições artísticas com referência em obras de autores da literatura, de poemas, de composições musicais, de passagens cinematográficas, o seu próprio mundo, múltiplas conexões, a sua rede de significações, rizomas e fragmentos múltiplos.

O material ou o objeto seriam algo móvel e independente, de acordo com Santos (2006, p.41 *apud* MOLES, 1971, p.14 e 222) “um objeto é um elemento do mundo exterior, fabricado pelo homem e que este deve assumir ou manipular”, são portadores artificiais de uma utilidade. Relata também Santos (1996, p.44) citando Bense, que os objetos de arte são “os menos determinados funcionalmente”, já que sua apreciação reside em fatores externos aos mesmos, localizados no observador, isto é, no sujeito. Evidencia Santos (2006, p.70 *apud* SUBIRATS, 1989, p. 102) que a arte é “o lugar que a cultura moderna reservou para essa dimensão transcendente do objeto...” Transcende ao objeto, sendo que este, além da categoria funcional, apresenta características simbólicas na relação com o sujeito, sendo ferramentas de sentido. Esse sujeito emite uma ação, de acordo com Santos (2006, p. 78 *apud* PHILIPPE; PINCHEMEL, 1988, p.40), “os homens são seres de ação: eles agem sobre si mesmos, sobre os outros, sobre as coisas da Terra.” Com relação à ação do sujeito, o ato seria um comportamento orientado, “supõe uma situação, sobre a qual se projeta a ação”.

Santos (2006, p.50) mais uma vez citando Moles (1974, p. 264) diz que “é um deslocamento visível do ser no espaço, criando uma alteração, uma modificação do meio. Um dos resultados da ação é, pois, alterar, modificar a situação na qual se insere”. O sujeito, no processo de ação, ao mudar alguma coisa, muda também a si mesmo.

No caso do objeto artístico, na ação e participação do sujeito, ora espectador em contato com a obra de arte, no momento da fruição é que ocorrem efetivamente essas mudanças. O artista contemporâneo, no desenvolvimento do projeto e processo de criação, tem o seu propósito, mesmo que imprevisível e sem controle no ato da ação do sujeito, sendo a imprevisibilidade, o acaso e o controle características presentes nas obras contemporâneas de Rivane.

Conforme coloca Santos (2006, p.51), “é sempre por sua corporeidade que o homem participa do processo de ação”. Com relação à corporeidade, não se pode deixar de citar Merleau-Ponty, no seu estudo *Fenomenologia da percepção de 1961*, no qual afirma que o corpo é o local da experiência com o outro e com o mundo. É o corpo que possibilita e inaugura a existência e a presença do ser no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999). Merleau-Ponty compara o corpo a uma obra de arte e se interessa pelo movimento que ocorre a partir de uma experiência fenomenológica.

Relata Archer (2001, p.56), que “Merleau-Ponty caracteriza a natureza recíproca do processo por meio do qual os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si”. Diz Ponty que “o espaço não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.”

Entende-se que no agir simbólico é que se daria o agir do sujeito e, de acordo com Santos (1996), acredita-se que no que se refere à obra de arte, no campo da afetividade, as ações resultam de necessidades criadas pelo artista. E assim coloca Santos (2006, p.53), parafraseando Whitehead (1938, p.139-140), que “fora do espaço não há realização”, o espaço vai sendo produzido “por uma conjunção particular de processos materiais e de processos de significação”. Sendo assim, são o tempo e o espaço condição *sine qua non* para a realização da ação.

No projeto de criação artística há também, sempre, uma intencionalidade. Santos (2006, p.57, *apud* VILHENA, 1979, p.203) coloca que “ter uma ideia é ter uma ideia de algo; toda afirmação é afirmação de algo; todo desejo é desejo de algo”, assim, no dizer de Bruno Latour (1991, p.79),” a intencionalidade transforma a distinção, a separação, a contradição, em uma insuperável tensão entre objeto e sujeito.” Conforme Santos (2006, p.58 *apud* Diano 1994, p.90), “o sujeito, na interação com a obra de arte contemporânea, pode aparecer também

como objeto, tendo em vista que faz parte do processo e é imprescindível para a ação e a concretização da intencionalidade do artista, sujeito e objeto criam-se mutuamente”.

Nessa tensão entre o objeto e o sujeito, no contemporâneo entenda-se mediante o conceito de obra aberta no qual o objeto artístico como obra de arte, constituído pela artista pode ser resignificação e construído pelo outro num espaço específico de vivências em que ocorre a discussão imediata na interação e conexão do objeto com o sujeito. Como dito por Borriaud (2009, p.18) as obras “procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pela artista”.

Acerca dessas novas relações conceitualiza Eco com a obra aberta ou em movimento, as obras de arte na relação com o espectador, que ao ser convidado à obra pelo autor, se depara com possibilidades de uma multiplicidade de intervenções pessoais e essas intervenções ou interpretações pessoais são decididas por este espectador, sendo que há uma infinidade de leituras, de trocas possíveis, inúmeros fragmentos e conexões.

Nesses encontros o espectador participa da intervenção, de certa forma, orientada e é assim inserido em um universo que seria o desejado pelo artista. O artista enquanto autor e produtor tem o conceito do projeto definido, o que pretende com a obra, possui um planejamento de atividades inter-relacionadas para um objetivo específico, em determinado período de tempo, mesmo que não possa prever e controlar completamente o rumo que irá tomar as modificações que se darão.

De acordo com Eco

não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já, racionalmente organizadas, orientadas e quotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 1991, p.63-64).

Na obra da artista Rivane Neuenschwander verifica-se a presença dessas exigências orgânicas citadas por Eco, o que de certa forma mantém a autoria e a identidade da artista nas suas criações. Mas percebe-se também uma intenção na “incompletude” da criação, uma certa ambiguidade intencional no processo de criação, em que ocorre uma proposta eminente de participação do espectador o que permite inúmeras e diferentes interpretações.

Pode-se dizer que os projetos artísticos da artista se caracterizam enquanto obra em movimento, obra aberta e que, dentro do mesmo projeto, uma nova obra se constrói a cada instante. Observa-se na obra uma mobilidade como a descrita por Eco “objetos artísticos que

trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (ECO, 1991, p.51).

A obra de arte só se completa com a participação do espectador, que não tem controle do que irá acontecer, nem tampouco a artista apesar das pesquisas e etapas de criação, planejamento e desenvolvimento do seu projeto artístico. Encontra-se aí a ambiguidade da obra aberta ou em movimento, no paradoxo do acaso e do controle, tão constante na obra de Neuenschwander nas conexões e ramificações que se constroem.

3.1 LABIRINTOS E OS CAMINHOS DA ARTE

Na história da mitologia grega cita-se o labirinto de Creta, em que foi preso o Minotauro, local de difícil saída de caminhos confusos, que Teceu percorreu a rota e apenas descobriu a saída graças ao fio de Ariadne. Labirintos naturais, as linhas que constituem as cavernas e as grutas desde a pré-história, ou o formato das conchas ou raízes. Entenda-se labirinto na análise do discurso artístico da arte participativa como uma cartografia, um mapa ou um caminho, uma rota traçada. Na exposição intitulada *Fora de alcance*, do ano de 2012, que ocorreu no Galpão Fortes Vilaça em São Paulo, verifica-se claramente o conceito de labirinto, delimitação e caminhos. Neuenschwander, nessa instalação, reúne diferentes obras integradas de mídias variadas em uma grande instalação delimitada por uma cerca, que age como um dispositivo arquitetônico nesse espaço, bem como uma espécie de anteparo ao delinear uma aproximação do visitante em relação aos demais trabalhos da mostra.

Com as barreiras se exerce um tipo de controle do espectador. As obras expostas apresentam características de distanciamento, deslocamento e tentativa de contenção. Com a cerca o visitante tem um percurso a percorrer, em determinado tempo, no espaço da instalação. Assim, *Fora de alcance* se apresenta como um labirinto a ser percorrido pelo visitante.

Para compreender a exposição *Fora de Alcance*, pode-se fazer uso do conceito de diferença de Deleuze em que é permitido conceber a vida e o mundo como processos de criação do novo, como constituídos de processos intensivos, forças e relações entre si.

O conceito de acontecimento perpassa a obra de Deleuze e Guattari, mas diferentemente do senso comum, acontecimento para eles é sempre algo novo, uma estranheza, é algo que nunca vai se repetir, pois o inédito e o novo não podem se reconhecer. Seria a repetição da diferença. Percebe-se que o acaso, o acontecimento e este “algo novo” é como uma constante

nas obras de Neuenschwander. No conceito de acontecimento, nada se repete, a obra está em permanente transformação, se alterando nos agora em contato com o espectador e criando a diferença.

O artista, ainda segundo Deleuze (2006), torna visível as diferentes forças que agem nos corpos, modificando-os, provocando-lhes alterações. Assim, encontra-se em *Proust e os signos*, em que o autor afirma que:

É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde. Os mundos de signos, os círculos da *Recherche*, se desdobram, então, segundo linhas do tempo, verdadeiras *linhas de aprendizado*; mas, nessas linhas, eles interferem uns nos outros, reagem uns sobre os outros. Sem se corresponderem ou simbolizarem, sem se entrecruzarem, sem entrarem em combinações complexas que constituem o sistema da verdade, os signos não se desenvolvem, não se explicam, pelas linhas do tempo (DELEUZE, 2006, p.23-24).

A obra de arte tem esse poder de afetar as zonas de indeterminação, da subjetividade, conecta-se com a faceta sensível do sujeito. As linhas de fuga seriam as linhas que de fato convergem em processos que criam o novo. A subjetividade para Deleuze e Guattari também é composta por incorpóreos, o que não tem corpo e emerge no entre, sendo assim um campo de complexidade amplo e, sobretudo, um campo de possibilidades. O indivíduo é possibilidade de invenção e de potência⁵⁶. Forma de poder vir a ser.

Distribuídos e separados por quatro núcleos, em mesas rodeadas por cercas, relacionados entre si, suscita um outro lugar no espaço expositivo da instalação. Sugerindo distanciamento e tentativa de contenção, com a cerca, o espectador tem um percurso a fazer e pode recriá-lo, a cada nova visita. Assim, a cada visitante um novo percurso se constitui nas relações de tempo e espaço.

Na composição da instalação, há quatro núcleos separados por cercas e em um desses núcleos a obra *Firmamento* (Fig.11), composta de pratos de porcelana de tomate ressecado, em que sementes e polpas são os elementos da criação, simbolizando constelações, distâncias e marés ou a brincadeira lúdica de ligar os pontos. Manifesta-se a singeleza de um simples objeto do cotidiano, possibilitando um novo olhar para as formas e texturas que se constituem

⁵⁶ Conceito de potência de Spinoza.

com o tomate ressecado e craquelado no prato. A perspectiva aérea é reforçada pela mesa em que estão dispostos os pratos.⁵⁷

Figura 11 - Obra Firmamento, parte da Exposição Fora de Alcance. 2012.



Fonte: (Fortes D'Aloia & Gabriel, 2012)

Na sequência, a obra *A uma certa distância*, constituída tanto de elementos encontrados como construídos, de materiais comuns como vidro, metal, plantas, pedras, madeira e concreto, observa-se que não há negligência quanto a escolha dos materiais e simbologias. Pode-se fazer uma analogia desse projeto com *O grande vidro* de Duchamp, pela construção, materialidades como o vidro e metal e também no que diz respeito às dimensões da obra. Nessa instalação, Rivane busca enfatizar, mais uma vez, o acaso como princípio construtivo. Esse trabalho, em específico, baseia-se na pesquisa da artista sobre as construções de cercas públicas e delimitações no Brasil.

Em outro núcleo *Progressões de fogo*, obra composta por desenhos de mapas feitos com folha de papel de arroz queimados com incensos, baseados em gráficos das florestas destruídas dos Estados Unidos. Delimita-se uma área pela destruição, o fogo consome as coisas.

Mancha de óleo, outra obra que compõe os núcleos, se trata de fotografias abstratas tiradas de satélite e representam o descontrole na contenção das manchas de petróleo no mar. Mais uma referência na obra da artista de um episódio grandioso, mas que vem representado

⁵⁷ Exposição Fora de alcance. Galpão Fortes Vilaça, Rivane Neuenschwander. Disponível em: <http://fdag.com.br/exposicoes/fora-de-alcance/>. Acesso em 10.02.2018.

pelo minúsculo, pelo micro, da parte para a reflexão do todo ou, pode-se dizer, do local para a compreensão do global. Em *Mancha de óleo*, assim como em *Progressões de fogo*, permeiam questões relacionadas à degradação ambiental. Simbolizando as intempéries e catástrofes naturais.

Em outro núcleo se encontra a obra *Monstra marina* (Fig.12), composta por imagens de monstros tirados de cartografia do século XVI e moedas de sal prensadas. Durante a mostra há uma pessoa imprimindo as moedas que podem ser levadas pelo público.

Figura 12 – Obra *Monstra marina*, parte da Exposição *Fora de Alcance*, 2012.



Fonte: (Artnet, 2016)

Na instalação *Fora de Alcance*, verifica-se o discurso artístico da *Land Art*⁵⁸, questões ecológicas e o meio ambiente são referenciados. O compartilhamento da autoria na participação dos visitantes em ambos os núcleos da exposição, se encontra presente.

Podem-se interpretar essas obras da exposição *Fora de Alcance* de Rivane Neuenschwander a partir do conceito de rizoma de Deleuze-Guattari. A instalação apresenta um sistema de labirinto, de passagem sem começo nem fim, como um sistema de atalhos e desvios, lugar de encontro de imprevisibilidades e acasos. Constelações rizomáticas, existem enquanto múltiplos processos de troca, não podem ser descritos como um sistema ordenado

⁵⁸ Land Art, Earth Art ou Earthwork é um estilo de arte que transforma a natureza em obra de arte. O estilo surge nos EUA, na década de 60, como uma resposta ao Minimalismo que entra em decadência deixando no ar uma sensação de monotonia.

de passagem, ao contrário, como vias, desvios e caminhos secretos. No modo rizomático, busca-se encontrar novos começos, novos caminhos no espaço. Assim como ocorre em *Fora do Alcance*, para Deleuze e Guattari “o rizoma tem muitas formas diversificadas que vão desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p.15).

No vocabulário artístico de Neuenschwander, a figura do jogo, do simples, das trocas e a presença do outro é uma constante. A arte contemporânea participativa da artista pode ser analisada como criação coletiva, em que a questão da autoria se dissolve e se torna ambígua, o indivíduo cria ao interagir no espaço e tempo de fruição da obra. Acerca desse conceito na obra *Conversações*, capítulo *Controle e Devir*, Deleuze coloca que:

O que me interessava eram as criações coletivas, mais que as representações. Nas “instituições” há todo um movimento que se distingue ao mesmo tempo das leis e dos contratos. [...] Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. [...] Pode-se, com efeito, falar de processos de subjetivação quando se considera as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos: tais processos só valem na medida em que, quando acontecem, escapam tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes (DELEUZE, 1992, p.209).

A subjetividade se constitui na coletividade, o sujeito, consigo mesmo e com seu entorno, com o outro, a arte de Neuenschwander tem o poder de fugir do sistema convencional, de regras enraizadas, dos poderes dominantes e de se abrir às estranhezas, ao novo, ao acontecimento, ao imperceptível, a engendrar novos espaços-tempos que se compõem nas ações ou criações coletivas.

A estética relacional descreve a sensibilidade coletiva na qual se inserem as novas formas da prática artística. Sobre os espaços-tempos da troca, Borriaud (2009) diz que a obra de arte mais do que a presença no espaço, se abre a discussão e ao diálogo, às interações e hibridizações das linguagens, a construções interdiscursivas. O autor afirma que “a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de o coeficiente da arte – e que é um processo temporal que se dá aqui e agora” (BORRIAUD, 2009, p.59). No aqui e agora da diferença e do acontecimento deleuziano, e nos caminhos labirínticos traçados na obra de Neuenschwander que ocorrem as interações com o outro. Tem-se como fenômeno na estética relacional considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si

3.2 O COLABORATIVO E AS POÉTICAS DA SOCIABILIDADE

Considerando vastas as possibilidades de ações e materialidades na arte contemporânea. Amplas e infinitas opções de materialidades, nas minúcias e vestígios são absorvidas na poética da artista na efetivação de suas ideias e de seus conceitos.

A obra de Rivane pode ser entendida pelo princípio da alteridade, conceituada por Bakhtin sendo o mesmo que outridade teoria que afirma que o ser humano depende do ser humano, para se constituir em um relação social. Assim é a sociabilidade no discurso artístico em que a artista narra através do outro, como verifica-se ao visitar a infância em dois de seus projetos artísticos do ano de 2015, *Em Nome do Medo e A febre, a caixa de costura e o fantasma*.

Tais projetos, possivelmente, se originaram do projeto artístico-social desenvolvido no ano de 2000, em parceria com o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Projeto Axé, em Salvador. *Quarar*, como foi denominado, seria o primeiro projeto participativo com crianças e adolescentes realizado por Rivane Neuenschwander e sua equipe. Trabalhando em coautoria com adolescentes em situação vulnerável, moradores de rua, por vezes invisíveis para a sociedade se deram as etapas do projeto. Reuniam-se com os jovens para conversas sobre os seus sonhos e seus desejos. *Quarar*, simbolicamente, se refere ao próprio ato de estender a roupa no sol para limpar. Como principal material para esse projeto: o tecido. O lençol que cobre, que afaga e que protege, que acompanha o indivíduo e que guarda memória afetiva. Diferentemente da água do rio, normalmente usada para lavar, Rivane se utiliza da água do mar, na qual a lavagem não se concretiza.

O outro e questões acerca da alteridade sempre estiveram, de certa forma, implicados nos projetos de Rivane Neuenschwander. De acordo com o crítico Herkenhoff, *Quarar* se tratade projeto desenvolvido,

Na área de arte como diagrama de alteridade, questão que atravessa a produção brasileira a partir das últimas quatro décadas do século passado, com a escritora Clarice Lispector e artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Celeda Tostes, Paula Trope, Rosana Palazyan, Maurício Dias & Walter Riedweg, Monica Nador, Alexandre Siqueira, entre outros (HERKENHOFF, 2010, p.72).

Numa dinâmica de sociabilidade, com participação de tantos outros artistas nesse projeto, Rivane propõe relações entre os artistas, e os participantes e coloca em questão a autoria e a propriedade intelectual da obra. Altera a dinâmica social de produção de arte e como dito por Rolnik (2000), arte e mundo se misturam “a vida está em obra”.

O projeto parte do trabalho de valorização da autoestima dessas crianças. Teve início com a solicitação de que cada uma criasse o seu autorretrato num boneco de pano. Após a confecção, realizou-se uma sessão de fotos com cada um segurando o seu boneco próximo ao corpo. Na sequência, Rivane solicita que tragam jogos de lençóis velhos para a troca por novos. Nos lençóis usados foram desenhados os sonhos dos jovens e os seus nomes gravados em barras de sabão de côco, e bordados ao lençol, “criando uma espécie de autorretrato e composição efêmera”⁵⁹.

São convocados então os lençóis velhos: última etapa desta singular estratégia. O grupo se dirige à praia do Museu de Arte Moderna da Bahia onde os lençóis serão lavados na beira do mar, como se fazia em beira de rio antigamente, e se faz hoje ainda em alguns poucos lugares. As mesmas bacias de alumínio, os mesmos velhos gestos de ensaboar, esfregar, bater na pedra e quarar. “Quarar”, magia de um gesto através do qual a força humana alia-se à força do sol para eliminar as impurezas que o olho não alcança e tornar os tecidos mais amorosos. (ROLNIK, 2000, p.02)⁶⁰

Os materiais mais simples e de uso doméstico, sabão de côco, bacias de alumínio e os lençóis, de diferentes cores, formas e tamanhos são estendidos na praia em uma instalação ao ar livre. Logo após são recolhidos, enxaguados, torcidos e dobrados. Numa espécie de desdobrar e redobrar da memória. Conforme dito por Caldas (*apud* ROLNIK, 2000, p.03) “é a própria subjetividade que passa por esta ressignificação: lavada, quarada, repassada e dobrada, ela se constitui como um território mais habitável. “Lavei a alma”, comenta uma das meninas na conversa”.⁶¹ De uma das meninas participantes do projeto acerca da pergunta feita pelo monitor de Rivane, no fechamento do trabalho sobre “o que é arte?”, tem-se a seguinte resposta “a arte é a beleza que está em tudo que a gente faz todos os dias” (ROLNIK, 2000, p.05).

Para melhor compreensão do projeto *O Nome do Medo* ou *The Name of Fear* é preciso voltar aos fragmentos de sonhos dos jovens de situação vulnerável em *Quarar*. No projeto artístico *O Nome do Medo*, similarmente ao colecionar os sonhos e os desejos em *Quarar*, agora coleciona-se os símbolos dos medos das crianças e promove, mais uma vez, a interação da arte com o universo infanto-juvenil. Criado por Rivane tem início a primeira etapa do

⁵⁹ Catálogo Em nome do Medo. Artigo de Sofia Victorino, diretora de Educação e Programas Públicos da Whitechapel Gallery, Londres.

⁶⁰ ROLNIK, Suely. Quarar a alma. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/quarar_a_alma.pdf>. Acesso em 10.10.2017.

⁶¹ Educador Ruy Videro Caldas.

projeto no ano de 2015 crianças de 7 a 9 anos, de quatro escolas de Londres⁶². Elas criaram desenhos de capas protetoras que foram confeccionadas com os materiais disponíveis nas oficinas, pela equipe de Neuenschwander e então, vestidas por essas crianças.

O projeto foi desenvolvido em parceria ou coautoria com o artista visual e designer Lucas Nascimento, a estilista Gabriela Yiaxis e a costureira Elizabete Lobo. As peças foram confeccionadas com tecidos diversos e as crianças foram convidadas na montagem da exposição para vestir as capas e “performar” seus medos (Fig.13). A artista foi convidada a colaborar com o evento *Children’s Comission* na galeria de arte *Whitechapel*.⁶³ A *Whitechapel Gallery* promove em Londres desde o ano de 2009 a ocupação denominada *Children’s Comission*, em que convidam um artista para promover no espaço um diálogo com o público e as famílias, realizando oficinas, experimentações e conversas com crianças.

Figura 13 - Criança com a capa realizada no projeto O nome do Medo, 2017.



Fonte: (Atelier)

Esse projeto se originou após Rivane Neuenschwander receber o prêmio *Hyun Yang* em Seul, na Coreia, de artes plásticas contemporânea, pelo conjunto de sua obra patrocinado pela *Yangyun Foundation*, no ano de 2013. Tal prêmio contempla artistas de renome internacional e oferece apoio à produção de arte e à execução de mostra em museu para o artista premiado.

⁶² Escola Primária Columbia Road, Primária Osmani, Escola Primária Thomas Buxton (Tower Hamlets) e Escola Primária William Tyndale (Islington). Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/onomedomedo_catalogo_duplas_90dpi.pdf>. Acesso em 14.11.2017.

⁶³ O nome do medo. Disponível em: <https://www.atelier.guide/home/o-nome-do-medo-apresenta-32-peas-derivane-neuenschwander>. Acesso em 11.11.2017.

A ideia inicial do projeto surgiu em decorrência da instalação *Eu desejo seu desejo*, citada no subcapítulo 2.2, em que a artista coletou milhares de desejos e verificou que por trás dos desejos dos outros, haviam algo obscuro, os medos.

O nome do medo possui como referência a música *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, escrita em 1972⁶⁴ “é sonho-segredo, não é segredo, Araçá Azul fica sendo, o nome mais belo do mundo”⁶⁵ e também o poema *O Medo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *A Rosa do Povo*, em 1945, em que constam poemas escritos pelo autor, de 1943 a 1945. Diante a opressão do contexto social da época, principalmente advinda do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, que, conforme dito por Londero, os versos “demonstram a consciência política do poeta em meio ao impacto da experiência violento e opressiva do contexto social” (LONDERO, 2017, p.17)⁶⁶.

Em trecho do referido poema Drummond diz que “Em verdade temos medo. Nascemos escuros. As existências são poucas: carteiro, ditador, soldado. Nosso destino, incompleto. E fomos educados para o medo. Cheiramos flores do medo. Vestimos panos de medo. De medo, vermelhos rios. Vadeamos” [...] (DRUMOND, 1996, p.25).

Assim como escrito por Drummond, em breve análise, o contexto do medo se encontrava instaurado naquele período de tensão e autoritarismo na sociedade. Apesar de se estar em outro tempo, ainda presencia-se situações extremas de ódio, exclusão, violência, pavor, insegurança e medo, muitas vezes decorrente do atual momento político vivenciado pela sociedade brasileira e mundial. Portanto, parece muito peculiar e providencial tratar dessa temática, nesse momento mundial sombrio, em que predominam extremismos e desumanização especialmente com as crianças, público escolhido pela obra de Rivane. Pode-se dizer que o medo se tornou elemento constante da violência urbana e aumentou, consideravelmente, nos últimos, já que a população convive diariamente com situações de criminalidade e insegurança.

Após longo período residindo em Londres, Rivane Neuenschwander retorna ao Brasil e com ela o projeto *O nome do Medo*, que culminou em sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, em parceria com a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage (Fig.14) e

⁶⁴ O nome do medo. MAR. Rio de Janeiro: 2017, p.39. Disponível em:http://eavparquelage.rj.gov.br/wp-content/uploads/2017/07/O-nome-do-medo_web.pdf. Acesso em 05.05.2018.

⁶⁵ VELOSO, Caetano. Araçá Azul .<<https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/araca-blue.html>. Acesso em 07.05.2018.

⁶⁶ LODERO, Maria Izabel. Compromisso Social e Literatura: uma atitude frente ao autoritarismo. Artigo Universidade Federal de Santa Maria. UFSM. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistaideias/Artigos%20revista%2017%20em%20PDF/compromisso%20social%20e%20literatura.pdf>>. Acesso em 17.03.2018.

a Escola do Olhar do Museu de Arte do Rio (MAR), com a participação de vários educadores.⁶⁷O projeto ocorreu em várias etapas de um percurso coletivo. Inicialmente, foram realizadas oficinas com as crianças e uma roda de conversas acompanhada de projeção de imagens de referências de capas em diversas culturas. Nas conversas, as crianças foram estimuladas a relatar palavras sobre seus medos, seus anseios e temores, no intuito de que cada uma expressasse o seu pior medo. Foram várias as palavras de medo enunciadas pelas crianças, dentre elas medo de abelha, baleia, altura, bruxa, cobra, avião, monstro, escuro, fogo, silêncio, pesadelo, brinquedo sujo e tantas outros como palhaço, fome, do fim do mundo, de morar na rua, de estupro, de bala perdida, de ataque terrorista. Tantos medos que cabe investigação e que, certamente não seriam apenas de crianças, mas também de muitos adultos.

Figura 14 - Performance no Parque Lage, Rio de Janeiro, crianças com as capas protetoras de O nome do Medo, 2017.



Fonte: (Atelier)

Na sequência, as crianças foram motivadas a desenhar capas protetoras contra o medo. Foram realizadas 12 oficinas, cada uma com cerca de 15 crianças, o que resultou em um total em torno de 200 participantes.⁶⁸A artista realizou as oficinas em escolas da rede pública e privada, alguns abrigos, unidades de reinserção social e grupos espontâneos. As oficinas tinham como principal objetivo conversas e discussões acerca das origens do medo e posteriormente traduzir as falas, os escritos e os desenhos dessas crianças em capas coloridas

⁶⁷ O nome do medo. Museu de Arte do Rio. MAR. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/oficina-do-projeto-o-nome-do-medo-rivane-neueschwander>>. Acesso em 12.02.2018.

⁶⁸ Catálogo O Nome do Medo. Museu de Arte do Rio. MAR Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/onomedo_catalogo_duplas_90dpi.pdf>. Acesso em 12.02.2018.

feitas à mão em colaboração com o designer de moda Guto Carvalhoneto e sua equipe, que desenvolveram, em caráter coletivo, as peças da coleção, a partir da subjetividade das crianças. Subsequentemente estiveram em exposição sob a curadoria de Lisette Lagnado.

Com o prêmio *Hyun Yang*, recebido da Coreia do Sul houve a possibilidade de serem confeccionadas todas as capas que então, foram doadas a cada criança brasileira. Na junção dos medos e conceitos das crianças, outras peças foram criadas e confeccionadas por Rivane Neuenschwander e Guto Carvalhoneto e passaram a integrar a coleção do Museu de Arte do Rio e conforme dito por Lisette Lagnado em conversa na inauguração da exposição *O Nome do medo* “há presente um problema de patrimonização da arte, em como se deve catalogar esse tipo de trabalho dentro de um museu, e que esse tipo de trabalho também levanta problemas sobre a autoria”.⁶⁹

Esse projeto apresenta linguagens híbridas como o desenho, a palavra, o texto, a moda, a fotografia, a performance, a instalação e o vídeo. O projeto culminou em vídeos divulgados em mídias digitais e em catálogo de livre acesso a todos, necessitando apenas cadastrar o email no site oficial do Museu de Arte do Rio. Vale ressaltar que no vídeo a carga semântica da imagem do medo é reforçada pela repetição contínua das palavras pelas crianças.

Pode-se dizer que as capas protetoras idealizadas pelas crianças ecoam o interesse da artista por educação, livros, fábulas, tradições folclóricas infantis e psicanálise, além do interesse político-social e por trabalhos coletivos e compartilhados com outras pessoas, a alteridade.

As peças foram doadas ao Museu de Arte do Rio e apresentam uma dimensão coletiva. O espaço expográfico foi projetado pelo arquiteto Álvaro Razuk⁷⁰ e próximo ao local em que se encontram expostas as peças, propositalmente, foram construídas uma passarela e um palco, local em que posteriormente, na sequência, abre-se uma outra instância, para que os espectadores e visitantes que passam por ali, possam então, vestir as capas, respeitando contudo os tamanhos das peças realizadas a partir do corpo das crianças (Fig.15).

⁶⁹*Ibidem.*

⁷⁰ Portfólio de Alvaro Razuk. Fotografias de Pedro Agilson. Produção Rosa Melo. Disponível em: <http://www.alvarorazuk.com.br/#/o-nome-do-medo-rivane-neuenschwander/>. Acesso em: 18.03.2018.

Figura 15 - Exposição O Nome do Medo, Museu de Arte do Rio, 2017.



Fonte: (Alvaro Razuk Arquitetura)

Interessante ressaltar, como dito por Rivane na conversa de galeria da exposição *O nome do medo* no Museu de Arte do Rio, no intuito de manter vivo o lúdico e através dos desenhos realizados pelas crianças, coube a ela organizar esteticamente os mesmos desenhos feitos, que foram projetados na parede durante a inauguração da exposição em silhuetas pretas volta, nessa etapa, como desenhos recortados em papel preto, juntamente com cem palavras diversas desse universo do medo (Fig.16). As cores permearam por todas as oficinas também foram representadas com folhas de gelatina coloridas.⁷¹

As crianças, nesse trabalho colaborativo, se tornam coautoras e as múltiplas materialidades apropriadas pela artista transportam, nesse projeto, para o lúdico, a vida a sensibilidade e a afetividade.

Figura 16 - Interação de vídeo: Projeção de imagens, parte da Exposição O nome do Medo, 2017.



Fonte: (Alvaro Razuk Arquitetura)

⁷¹ *Ibdem.*

O público participante deste projeto, além do infantil, com quem a artista e a equipe buscam por meio de conversas, questionar as origens psíquicas e sociais do medo, coautores fundamentais na efetivação do processo criativo, foram realizadas parcerias também, com artistas brasileiros renomados como Laura Lima, Annita Boavida, Chiara Banfi, Daniel Streegmann-Mangrane, dentre outros, como auxiliares, coautores, colaboradores do público na confecção das peças. Conforme diz Rivane,

A oposição entre brincadeira e violência faz com que esse trabalho ofereça condições singulares para que a criança manifeste seus anseios e temores, para que os adultos reavaliem tanto a infância quanto a exposição cotidiana da criança à brutalidade, e, ainda, para repensarmos como o medo decorre de um tipo de afeto coercitivo dentro da sociedade.⁷² (NEUENSCHWANDER, 2018).

A roupa e a arte que por vezes diluem suas fronteiras se aproximam na arte contemporânea de Neuenschwander. O tecido que no início dos tempos cobria as vergonhas, protegia das intempéries ou era fantasia estética de uma elite extravagante, no início do sistema da moda. Em *O nome do medo*, a veste é materialidade, capa protetora, símbolo de poder, proteção, das histórias e fábulas do universo infantil. Objeto de reflexão desse medo que assombra crianças e adultos, que se torna objeto de apreciação ao público que visita a instalação ou que visualiza e compartilha os vídeos e imagens pela internet, dessa obra coletiva e colaborativa.

Relevante relatar, para o entendimento do processo de criação da artista, que a performance que se dá nesse projeto realizada pelas crianças com as capas, nos remetendiretamente aos *Parangolés* de Oiticica ou às performances do grupo Fluxus, que tinham com o intuito provocar quem assistia. Conforme coloca Renato Cohen, que fundamentou uma pesquisa teórica e histórica da linguagem performática,⁷³ o grupo Fluxus em suas performances reforça a máxima de Marcel Duchamp “de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal” (COHEN, 1989, p.59).

Para Cohen (1989), a performance se utiliza de diversas linguagens, e se origina da busca intensa de uma arte integrativa, uma arte total. Utiliza da linguagem da soma, sendo que

⁷² O nome do medo apresenta 32 peças de Rivane neuenschwander. Disponível em: <https://www.atelier.guide/home/o-nome-do-medo-apresenta-32-peas-derivane-neuenschwander>. Acesso em 10.03.2018.

⁷³ Esse estudo de Renato Coen inclui uma visão crítica de performances de brasileiros, em especial às de Guto Lacaz e Otávio Donasci.

o que mais interessa é apresentar o ritual, colocando a obra numa posição viva e modificadora.

Nem sempre é fácil classificar as obras de Rivane Neuenschwander, dada à mistura de linguagens e procedimentos, mas as obras da artista como *O nome do medo*, por exemplo, também podem ser denominadas como *live art* ou, *performance art*. Segundo Cohen “a arte ao vivo é também a arte viva. É uma forma de se ver arte que se procura uma aproximação direta com a arte” (COHEN, 1989, p. 38). Assim é, *O nome do medo*, como uma performance, uma arte de intervenção, modificadora e que causa transformação no receptor, seja este qual for.

The fever, the sewing box and a ghost exposição individual de Rivane Neuenschwander ocorrida no ano de 2015, na Tanya Bonakdar Gallery, em Nova Iorque, incluindo uma variedade de mídias, como instalação, pintura e bordado. Em *A febre, a caixa de costura e o fantasma*, Neuenschwander reafirma a participação do outro, na revisitação do livro *A Infância berlinense por volta de 1900* de Walter Benjamin, em citação direta a três fragmentos do livro. O livro de Benjamin é um misto de ensaio, crônica, autobiografia, ficção e memória, busca a força da rememoração, termo bastante presente na obra do autor, em que pretende presentificar o passado. Ressalta-se que Benjamin era judeu, *A Infância berlinense* foi escrito no exílio, e é um livro póstumo, composto de recordações vividas por Benjamin na cidade de Berlim em que viveu até ser exilado.

Conforme dito por Seldmayer (2011, p.51) “Benjamin dispõe de imagens topológicas da sua cidade natal e de seus seletos objetos, -restos da memória – [...]”, de um tempo esquecido, assim é a obra de Neuenschwander, composta por olhares e traduções visuais das memórias de infância dos seus amigos mais próximos, assim ocorre a descoberta de si e a descoberta do outro. Como que uma cartografia da infância, a instalação surge de coletas de memórias realizadas pela artista reunidas por emails, cartas, fotografias, desenhos e gravações de recordações. Composta por cerca de quinze memórias, que juntas, coletivamente representam as memórias de uma geração, contemporâneas de um certo tempo, em uma determinada cidade, os grupos e amigos de infância, daí a identificação que é transmitida aos espectadores que observam, sentem as texturas, investigam, imaginam as histórias narradas e sentem os cheiros que remetem a essa cidade e a memória desse pretérito.

O interesse da artista navega pela sensibilidade das histórias de infância, pelos compartilhamentos dos amigos, assim, resignifica as histórias, na obra *A febre, a caixa de costura e o fantasma*, são como que uma coleção de memórias da década de 1970. Em uma das obras da instalação *P.V. Classroom*, conforme citado por Knabben, se trata de “uma

parede pintada de verde inspirada em escolas, hospitais e instituições, mas remetendo a obras do minimalismo e obras conceituais dos anos 1960 e 1970” (KNABBEN, 2015, p.76).

De acordo com palestra proferida no MASP por Seldmayer⁷⁴ (2017) em uma sala da instalação está *C. R. Faixas de judô*, faixas laranjas, em uma rede completamente trançada, simbolizando os possíveis nós que não eram bem feitos pelas crianças nos quimonos de judô. Em outra parede, dois poemas *S. S. Leilão de Jardim*, *Cecília Meireles* e *S. S. Porquinho da Índia*, *Manuel Bandeira*, desenhos de flores e borboletas de todas as cores, num jogo em que cada letra é de uma cor. Seldmayer (2017) reitera que tal como Rimbaud nas vogais cada uma de uma cor, e também lembra os desenhos coloridos pelas crianças que em uma época de outrora preenchiam os rabiscos emaranhados com várias cores.

A memória afetiva de outra criança, se encontra ao lado *L.D. Acidente*, um muro de chapisco, como que uma queda representada em uma rampa de madeira e uma samambaia presa à parede, ao lado se encontra *J. N. M. Sinal Fechado; Chico Buarque, Volume 3; A arte do encontro; Quando o Carnaval chegar; Meus caros amigos e Construção*, formados pelas pinturas de imagens de capas dos Lps do Chico Buarque, memória afetiva possivelmente de uma criança que escutava as músicas de Chico e a samambaia que simboliza outro Lp de Chico Buarque, como observado por Seldmayer (2017).

A imagem de um jogo de tabuleiro, *M.G.G. Banco Imobiliário* (Fig.17), jogo comum nas famílias da década de 1980 e 1990, o tabuleiro formado por feltro é composto por círculos de cores, círculos estes que novamente aparecem na obra da artista. Trabalho sinestésico como dito por Seldmayer (2017), *M.F. Viagem de carro*, é composto por um buraco na parede, e convida o visitante a dar uma olhada e sentir o cheiro de gasolina, aquele cheiro que causava náuseas e enxaofas, nas crianças durante as viagens de carro por longas horas com a família, possivelmente indo para o litoral.

⁷⁴SELDMAYER, Sabrina. *Perdido e achados: memórias e infância na obra de Rivane Neuenschwander. Sobre a obra The fever, the sewing box and a ghost*, obra em exposição em Nova Iorque, no ano de 2015 e a *Infância Berlinense* de Walter Benjamin. Palestra proferida no MASP Palestras no dia 11/11/2017. Ciclo Mulheres no MASP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=piRyhVeQP3g>. Acesso em 04.05.2018.

Figura 17 – Obra M.G.G. Banco Imobiliário/Monopoly, 2015.



Fonte: (Art-Basel, 2016)

No chão como que confetes, que mais uma vez remetem a festa carnavalesca, com folhas e flores de árvore *Flamboyant* e uma parede com barrado verde, semelhante ao muro escolar das escolas da infância. Na memória *R.N.Mind Control*, uma colher dobrada e assinada por Uri Geller, o mágico ilusionista, na instalação a colher torta e na parede se isala o cheiro de biscoito “Maria”. Ativador da memória sinestésica como que em um salto temporal.

Em *M.G. Apito da fábrica*, uma sirene que toca no início e término dos turnos de trabalho da galeria, simbolizando o término de um dia de trabalho, provavelmente a memória de um amigo que escutava a sirene de uma fábrica, como que um sinal ao fim da brincadeira. *L.M. Interdito*, uma mesa, um quadro negro, um giz e um apagador, simboliza a mãe que proibia a criança de escrever na parede (SELDMAYER, 2011). Nessa instalação em especial as crianças ou mesmo os adultos entram por debaixo da mesa, pegam o giz e fazem suas interferências no espaço.

Para melhor compreender a obra descrita relevante retomar o livro a *Infância berlinense*, nele Benjamin descreve suas memórias de forma fragmentada e descontínua, questionando assim, o gênero autobiográfico, diz ele no prefácio do livro, que “os traços biográficos, que se revelam mais na continuidade do que na profundidade da experiência, recuam completamente para um plano de fundo nestas tentativas (BENJAMIN, 2004, p.73)”.

De acordo com Araújo (2010), *Infância berlinense* é uma prosa poética, que toma um sentido coletivo e individual, Benjamin trabalha na instabilidade “Esquecemos o que

queremos lembrar. Lembramos justamente o que queríamos esquecer” (ARAÚJO, 2010, p.71).

Assim como *Infância Berlinense*, a obra de Rivane Neuenschwander *A febre, a caixa de costura e o fantasma* é constituída por fragmentos de infâncias outras, que podem remeter às lembranças e às memórias de cada novo espectador que caminha pelas instalações da artista. Rivane assim como Benjamin busca a memória do que ficou esquecido, o resto, o inacabado, no tempo coletivo ou individual, a resignificação de um tempo pretérito. Diz Benjamin que,

Quem pretende aproximar-se do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador (BENJAMIN, 1995, p. 239).

Este projeto em específico da artista, mediante a narrativa utilizada através das imagens construídas das lembranças, nos faz refletir acerca da memória de um Brasil, sobre o papel da memória e da identidade individual e coletiva na sociedade contemporânea, a memória muitas vezes não contada e não lembrada, que cai no esquecimento.

Nos projetos artísticos, citados nesse capítulo de Rivane Neuenschwander observa-se reiteradas linhas de fuga e convergências que tecem a obra da artista como que em uma teia de redes que se constroem nas histórias e memórias de outros atuantes, num processo de movimento dinâmico e contínuo da arte e da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pós-modernidade a função da arte se alterou consideravelmente, antes destinada a quadros e esculturas em museus ou galerias, e distante de seu público, agora se encontra em vários espaços físicos e poéticos. A autoria não mais é unívoca, a obra mantém uma relação estreita com o espectador, que passa a vigorar como atuante na recepção e fruição desta.

De certo que desde a constatação de Benjamin acerca da dissolução da sua aura na era da reprodutibilidade técnica, a arte modifica seu status, altera-se o conceito de objeto artístico, e novas condições então surgem encadeando assim, novos efeitos. Não mais meramente contemplativa a arte passa a ter outras funções intimamente conectadas ao outro, se cogitarmos as comunicações eletrônicas, ainda mais. Suscita então, novas discussões e diálogos nas trocas com o público, que passam a vivenciar, a participar ativamente na recepção das mensagens artísticas.

A obra de Rivane Neuenschwander nos convida a refletir sobre o que estamos vendo, sobre o que se pretende com a junção desses elementos. Convidado à reflexão e à atuação, o outro colabora e transforma, tornando-se de certa maneira coautor no processo artístico.

A experiência estética no contemporâneo apresenta multiplicidades, como que em rede, na recepção ativa de vários sentidos, não apenas visual e a arte é percebida pelo indivíduo sinestesticamente na corporeidade. Narra assim uma história e tece um tipo de comentário, a obra acontece mediante a recepção, nas estreitas relações e interações entre o autor, a obra e o observador, espectador desta.

Ao visitar a obra de Rivane Neuenschwander observa-se como se dá a função social da arte, sua obra a todo instante convida à participação, o visitante que penetra no espaço expositivo e entra no “jogo”. Assim, de acordo com a teoria da outridade a obra apenas ocorre na recepção deste espectador, o papel do autor se dessubjetiva a partir de sua interação com uma narrativa e criação polifônica.

Diga-se que não há nada de novo, pois na década de 60, Lygia Clark já propunha a participação e interatividade na arte. Naturalmente a obra de Rivane Neuenschwander, revisita Lygia Clark, apresenta características antropofágicas de Oswald de Andrade, similaridades às ações coletivas de Oiticica e referências às apropriações de Duchamp, dentre tantas outras.

Entretanto, se torna única, na singularidade da artista, na medida em que desloca resignifica e recontextualiza o seu tempo. Concomitantemente verifica-se a antropofagia como um exercício de identidade, enquanto símbolo e metáfora de canibalismo, seríamos

todos como verificado na pesquisa, formados por outros, nos constituímos enquanto “eu” nas relações com os outros.

Assim, percebe-se a obra da artista, se constroeu nos interdiscursos com estes outros, quer seja na produção em parcerias com designer de moda, cenógrafos e arquitetos, quer seja nas referências cinematográficas, literárias e poéticas ou quer seja na alteridade e participação do espectador que auxilia, muitas vezes sem nem mesmo se dar conta dessa ação e participação na construção da obra.

Em suma, na sua diversidade, a artista propõe narrativas e interpretações ora lúdicas, amorosas, de cunho político ou sócio-ambientais. Rivane apresenta um trabalho simultaneamente universal e singular, frequentemente nas abordagens temáticas sobre o desejo, o amor, a memória, o medo e o esquecimento. O medo desse outro, que ama, que sofre, que tem suas memórias e lembranças, que pode ser próximo como os amigos de infância ou distantes, “novos outros”. O porvir na obra da artista se encontra presente, o passado presentificado no presente, nos vestígios e rastros das memórias e lembranças.

A percepção e observação do outro, espectador da obra de arte, difere no que diz respeito ao conhecimento prévio deste, no entanto a arte carrega consigo novas possibilidades do indivíduo se relacionar consigo mesmo e com o mundo a sua volta, modificando a si mesmo e os que estão no seu entorno.

Para tanto, quando se pensa em arte contemporânea se faz imprescindível à compreensão do objeto artístico no espaço como produtor de significados, para a construção de sentidos na arte. Uma socialidade específica é produzida no espaço da exposição de arte contemporânea, nele ocorrem às interações, diálogos e vivências.

Observa-se que a obra da artista mineira Rivane Neuenschwander é permeada pelas questões da psicanálise e pelos conceitos deleuzianos de multiplicidade, de devir, de acontecimento e de diferença. Buscou-se na pesquisa, então, pensar junto com Deleuze e Guattari a diferença que faz com que a obra de arte torna-se única. Assim, obra de Rivane se encontra no limiar, num ir e vir em contante movimento. Como exemplo no jogo e nas possibilidades de troca em *Primeiro Amor* e *Eu desejo seu desejo*, na diferença das histórias e desejos, de imagens e palavras que se torna unívoca. A artista cria perceptos e afectos nos blocos de sensações, agregados sensíveis do outro com os objetos, as cores e as linhas. E as linhas se convergem nas memórias em *A febre, a caixa de costura e o fantasma*.

Percebe-se, após as análises, que a autoria como refletida por Foucault e Barthes e a subjetividade são questões paradoxais na obra da artista, no entanto a alteridade, esse outro, reiteradamente é peça fundamental no seu processo criativo, o que modifica a autoria em sua

obra que se forma por outros autores. Notam-se resquícios também, das experimentações na linguagem audiovisual com obras de videoarte, nas produções artísticas mais recentes da artista, na organização espacial e nos caminhos narrativos que constroem.

Outro universo pelo qual a artista navega, é o lúdico e pedagógico, nas ações artísticas com crianças e jovens presentes em projetos como *Quarar* e *O nome do medo*. A função da arte nas ações educacionais, sociais e políticas, se compõem em várias camadas. Percebe-se a ação cultural e educativa que busca facilitar o acesso desses outros, em muitos casos minoria, ao universo da produção artística. A obra da artista possibilita condições para que o público viva experiências significativas na relação com as obras, expandindo seus conceitos.

Fato é que a interatividade, comum nos dias de hoje com a tecnologia, possibilita além da interação das mais variadas formas com o público, também, permite intervenções como as realizadas com manipulações digitais e diversas possibilidades de criação, que existem de forma até mesmo autônoma.

Assim, ainda há muito que pesquisar nas linguagens que ainda estão em formação no contemporâneo com a comunicação eletrônica e a tecnologia em redes. Tem-se obras que são produzidas exclusivamente para a internet, como a web arte que abre canais de experiências sonoras, visuais e sensoriais. Acredita-se que essas novas e necessárias pesquisas em relação à linguagem tecnológica, no campo das artes, evidenciarão ainda mais os conceitos referentes à cocriação, coautoria, participação e interação do outro.

Espera-se, que as discussões sobre as diferentes interpretações da obra possibilitem ampliar a visão de mundo e que possa permitir ao indivíduo reconhecer-se como construtor de significados outros e também criador de arte, na sua relação com a obra e o mundo. Com essa pesquisa almeja-se suscitar novos olhares e novos saberes em relação à arte, a interatividade, a participação, a autoria e ou o uso de novas tecnologias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 17 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropofágico e manifesto pau-brasil**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 18.02.2018.
- ANDRADE, Fábio. **A imagem em jogo. Cinema e Crítica**. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-imagem-em-jogo/>>. Acesso em 20.03.2018.
- ARAÚJO, Jander de Melo Marques. **Walter Benjamin: Uma perspectiva literário filosófica a partir de Mão única e Infância berlinense por volta de 1900**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, 2010.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea. Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares Azevedo. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. Dissertação. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2012.
- BARRETO, Manuel. **O outramento e a fenda pela qual se atravessam as experimentações literárias no livro *A hora da estrela* de Clarice Lispector**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/4568484>>. Acesso em 17.07.2017.
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista, etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Trad.de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II, 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERNARDINO, Paulo. **Arte e tecnologia: intersecções**. ARS, São Paulo, vol.8, nº 16, Revista USP, 2010.

BERTOL, T. **Revista de Antropofagia**. 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/98812760/Andrade-Oswald-de-Revista-de-Antropofagia>>. Acesso em 26.04.2018.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre arte**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CANTON, Kátia. **Temas da arte contemporânea. Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. São Paulo: Editora Art Med, 2001.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Abstrato e Informal. A vanguarda Brasileira dos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte. Instituto das Artes Plásticas, 1987.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Brasiliense, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Edição original *Différence ET répétition*, Paris: PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DIAS, Aline Maria. **Marcas e restos:** concentração e organização dos vestígios contemporâneos. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de pós-graduação em Arte Visuais. Porto Alegre, 2009.
Disponível em: <<https://www.atelier.guide/home/o-nome-do-medo-apresenta-32-peas-derivane-neuenschwander>.> Acesso em 11.03.2018.

ECO, Umberto. **A definição da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

ECO, Umberto. **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **Palavra e imagem**. In: O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FARINACI, Antônio. **Entrevista com Elena Filipovi. Duchamp:** "Uma obra que não é uma obra de arte". Site UOL Entreterimento. Berlim, 2008. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/06/29/ult4326u980.jhtm>>. Acesso em 16.06.2017.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Helio Oiticica**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=e6b8dIR_hGwC&oi=fnd&pg=PP17&ots=pEvE-srUb&sig=Rdfb1eJltqkkmhg_BMo160tXM#v=onepage&q&f=false> Acesso em 24.02.2017.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FEIL, Gabriel Sausen. **Escritura biografemática de Roland Barthes**. Revista Pesquisa em Foco em Educação e Filosofia, São Luís – MA, v.3, p. 30-39, 2010.

FERNANDES, Luciane Bonace Lopes Fernandes. **Professor-artista-propositor:** arte e vida em sala de aula. 2009. Dissertação, grau de Mestrado. São Paulo: 2009.

FERREIRA, Ana Isabel Oliveira. Interfaces Arte e Arquitetura Inhotim. Pós-graduação em Projeto e Cidade da faculdade de Artes Visuais da Universidade de Goiás. Goiania. 2016, p. 92-94.

FILIPOV, Elena. As atividades aparentemente marginais de Marcel Duchamp. Tese. 2013. Disponível em: <<http://dataspace.princeton.edu/jspui/handle/88435/dsp01bn9996871>>. Acesso em 16.06.2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2002.

GROSSO, I. **Um dia como outro qualquer**. Disponível em:
<<http://www.inhotim.org.br/blog/um-dia-como-outro-qualquer/>> Acesso em 22.02.2018.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GUERRA, Tatiana Rysevas. **Grupo Frente. MAC. Museu de Arte Contemporânea**. Universidade de São Paulo. Disponível em:
<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.html>> Acesso em 12.6.2017.

GULLAR, Ferreira. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. Aracy Amaral org. MAM- RJ, Pinacoteca do Estado, São Paulo: 1977.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. In. *O novo espaço*, ed. Aracy Amaral. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

HERKENHOFF, Paulo (org.). **Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras**. IN: NEUENSCHWANDER, Rivane. *Um dia como outro qualquer*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2010.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. 2 v. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KODIC, Marília. **Uma artista fora de ordem**. Disponível em:
<<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/06/uma-artista-fora-da-ordem/>> Acesso em 02.03.2017.

LAGNADO, Lisette. (Org.). **Rivane Neuenschwander. O Nome do Medo**. Catálogo. Museu de Arte do Rio. MAR Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/onomedo_medo_catalogo_duplas_90dpi.pdf> Acesso em 12.02.2018.

LAGNADO, Lisette. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/completo2015_2774.pdf> Acesso em 20.11.2016.

LAGNADO, Lisette. **Imersão no tempo: sobre o trabalho de Rivane Neuenschwander**. São Paulo, jun. 1997. Texto traduzido.

LAGNADO, Lisette. **Lançamento do livro O nome do medo no MAR. Rivane Neuenschwander**. Disponível em: <<http://eavparquelage.rj.gov.br/o-nome-do-medo/>>. Acesso em 24.03.2018.

LODERO, Maria Izabel. **Compromisso Social e Literatura: uma atitude frente ao autoritarismo**. Artigo Universidade Federal de Santa Maria. UFSM. Disponível em:
<<http://w3.ufsm.br/revistaideias/Artigos%20revista%2017%20em%20PDF/compromisso%20social%20e%20literatura.pdf>> Acesso em 17.03.2018.

MANGUEIRA, Maurício; MAURÍCIO, Eduardo. **Arte, tempo e subjetividade em Gilles Deleuze**. Disponível em:
<<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/568/524>> Acesso em 10.02.2018.

MARTINS, Silas. Matéria Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 18 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36801519.pdf>> Acesso em 11.06.2017.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINK, Janis. Duchamp. **A arte como contra-ataque**. Singapura. Ed. Paisagem. 2006.

MODIANO, Alessandra. **Rivane Neuenschwander**. Disponível em:
<<http://dasartes.com.br/materias/rivane-neuenschwander/>> Acesso em 29.06.2017.

MORAIS, Frederico.(Org.). **BR/80: pintura Brasil, década de 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992.

MOSTRA institucional do coletivo O Grivo. PIPA. Prêmio Prize. 2015. São Paulo. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/06/abertura-mostra-individual-do-coletivo-o-grivo/>> Acesso em 19.03.2018.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá**. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2005.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Um dia como outro qualquer**. Textos (org.): Richard Flood, Paulo Herkenhoff, Yasmil Raymond, Rachael Thomas, Lars Bang Larse. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 244 fl. 2010.

NEVES, Ana Luiza Teixeira. **Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 80: as especificidades dos salões temáticos**. 2014. 167 fl. Dissertação Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes. UFMG. Belo Horizonte.

O NOME DO MEDO. **Rivane Neuenschwander**. Museu de Arte do Rio. Disponível em:
<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/oficina-do-projeto-o-nome-do-medo-rivaneneueschwander>> Acesso em 10.11.2018.

ONETO Paulo Domenech de (tradução), entrevista Ronald Bogue. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência. Vol.8, cp.115-118. Disponível em:
<<http://tragica.org/artigos/v8n1/bogue.pdf>> Acesso em 10.03.2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de criação**. 25 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEDROSA, Mario. **Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica**. In: ARANTES, Otilia (org.) Mário Pedrosa. Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 355-360.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto. O Olhar. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade. Autor-obra-recepção**. 2003. 11 f. Artigo. USP. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/venisemelo/arteeinteratividade-julio-plaza>> Acesso em 17.03.2017.

POZES, Thiago. **O nome do medo. Rivane Neuenschwander, Imagens João Paulo Racy**. Video. Disponível em: <<https://vimeo.com/212830478>> Acesso em 18.03.2018.

PRECIOSA, Roseane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

RAZUK, Alvaro. **Portfólio de Alvaro Razuk**. Fotografias de Pedro Agilson. Produção Rosa Melo. Disponível em: <<http://www.alvarorazuk.com.br/#/o-nome-do-medo-rivane-neuenschwander/>> Acesso em 18.03.2018.

ROLNIK, Suely. **Quarar a alma**. In: A quietude da Terra. Museu de Arte Moderna da Bahia Salvador: MAM, Bahia. 2000. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/quarar_a_alma.pdf> Acesso em 20.12.2016.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade antropofágica**. In. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf> Acesso em 10.04.2016.

ROONEY, K. L. **Rivane Neuenschwander. A Day Like Any Other**. 2010. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2010/09/artseen/rivane-neuenschwander-a-day-like-any-other>> Acesso em 02.03.2018.

SÁ, Juliana Veloso. **Por entre a espacialidade e os espectadoresum percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim**. 38º Encontro Anual de Anpocs. Artigo.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHENBERG, Maria. Frederico Moraes: **Audiotuais**. USP. São Paulo. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15> Acesso em 20.03.2018.

SCHWANZ, Lílian Aires. **Intersecções entre videoarte e cinema: a poética de Cao Guimarães**. 5f. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/38/35>> Acesso em 10.02.2017.

SELDMAYER, Sabrina. **Perdido e achados: memórias e infância na obra de Rivane Neuenschwander**. MASP Palestras, 11/11/2017. Ciclo Mulheres no MASP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=piRyhVeQP3g>> Acesso em 04.05.2018

SELDMAYER, Sabrina. **Sobre os restos: Infância berlinense por volta de 1900**. Artigo Caderno Benjaminianos, n.4, Belo Horizonte, ago-dez 2011, p.51-59. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5336/4744>> . Acesso em 04.05.2018.

SITE ALVARO RAZUK. **O nome do medo - Rivane Neuenschwander**. 2017. Disponível em: <<http://www.alvarorazuk.com.br/#/o-nome-do-medo-rivane-neuenschwander/>>. Acesso em 18.03.2018.

SITE ART HALL. **Rivane Neuenschwander e Paulo Brusky abrem exposição no MAM SP**. Disponível em: <<http://artehall.com.br/agenda/rivane-neuenschwander-e-paulo-brusky-abrem-exposicao-no-mam-sp/>> Acesso em 13.01.2018.

SITE ART STACK.COM. **Globes/02**. 2003. Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/rivane-neuenschwander/globes-02-2003>> Acesso em 21.02.2018.

SITE ARTE BASEL.COM. 2016. **Rivane Neuenschwander M.G.G. (Banco Imobiliário/Monopoly), 2015**. Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39532/Rivane-Neuenschwander-M-G-G-Banco-Imobili%C3%A1rio-Monopoly>>. Acesso em 05.05.2018.

SITE ARTNET. 2017. **Rivane Neuenschwander**. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/rivane-neuenschwander/monstra-marina-a-TYjKM6oejsrprZqA2f5GARg.>>. Acesso em 13.02.2018.

SITE ART-SHEEP.COM. **Rivane Neuenschwander, Uma ou outra palavra cruzada (Either crossword), 2007, ink on fabric, Dimensions variable**. Disponível em: <<http://art-sheep.com/rivane-neuenschwander-uma-ou-outra-palavra-cruzada-either-crossword-2007-ink-on-fabric-dimensions-variable/>> Acesso em 20.02.2018.

SITE ATELIER GUID. **"O nome do medo" apresenta 32 peças de Rivane Neuenschwander**. Disponível em: <<https://www.atelier.guide/home/o-nome-do-medo-apresenta-32-peas-derivane-neuenschwander>> Acesso em 10.03.2018.

SITE CANAL CONTEMPORÂNEO. 2003. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=482.>>. Acesso em: 12.02.2018.

SITE CASA VOGUE. **Arte feita de trivialidades**. 2014. Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/09/arte-feita-de-trivialidades.html>> Acesso em 10.02.2018.

SITE CONSTANÇA BASTRO-ART. **Rivane Neuenschwander no MAM SP.** Disponível em: <<http://www.constancabasto.art.br/single-post/2014/12/04/Rivane-Neuenschwander-no-MAM-SP>> Acesso em 20.01.2018.

SITE ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL.ORG. **Rivane Neuenschwander.** In. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19985/rivane-neuenschwander>> Acesso em 20.03.2108.

SITE FORTES D'ALOIA & GABRIEL. 2014. Disponível em: <<http://fdag.com.br/exposicoes/fora-de-alcance/>>. Acesso em 10.03.2018.

SITE ISTO É.COM. **Arroz, feijão e açafrão.** 2010. Disponível em: <https://istoe.com.br/81157_ARROZ+FEIJAO+E+ACAFRAO/>. Acesso em 20.02.2018.

SITE KIAMEKU.COM. 2011. Disponível em: <<http://kiameku.tumblr.com/page/210>> Acesso em 13.02.2018.

SITE KNIGHT FOUNDATION. Disponível em: <<https://knightfoundation.org/articles/art-thats-barely-there-at-museum-of-contemporary-art-detroit.>>. Acesso em 14.02.2018.

SITE MAM. 2014. Disponível em: <<http://mam.org.br/evento/primeiro-amor-14/>>. Acesso em 28.01.2018.

SITE MUTALART.COM. Disponível em: <<https://www.mutualart.com/Artist/Rivane-Neuenschwander/A2896B4FC3ED24C8/AuctionResults>> Acesso em 07.02.2018.

SITE TEXT ZUN KURT. **"Polly wants a punctuation mark." Diana baldon on Rivane Neuenschwander's exhibition "at a certain distance" at malmö konsthall.** 2011. Disponível em: <<https://www.textezurkunst.de/articles/polly-wants-punctuation-mark-diana-baldon-rivane-n/>> Acesso em 04.02.2018.

SITE THE RED LIST.COM. Disponível em: <<https://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-neuenschwander.html>> Acesso em 04.03.2018.

SITE VIDEO BRASIL.ORG. Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/83162>> Acesso em 10.05.2017.

SITE WALKER ART.ORG. 2000. Disponível em: <<https://walkerart.org/collections/artworks/carta-faminta-starving-letters>> Acesso em 10.02.2018.

SITE WHITECHAPEL GALLERY.ORG. **Rivane Neuenschwander. The Name of fear. Childrens Comission 2015.** Disponível em: <<http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/childrens-commission-2015-rivane-neuenschwander/>> Acesso em 25.03.2018.

SITE WRONG WRONG. NET. Disponível em: <<http://wrongwrong.net/breves/historias-de-po>>. Acesso em 10.05.2018.

SOTOMAYOR, Yana Tamayo. **Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira.** 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de Arte Moderna. Rio de Janeiro:** Jorge Zahar, Ed. 2000.

TACHISMO. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3843/tachismo>> Acesso em 16.06.2017.

TANIA BONAKDAR GALERY.COM. **Rivane Neuenschwander: superficial resemblance.** 2003. Disponível em: <<http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/rivane-neuenschwander-superficial-resemblance>> Acesso em 05.02.2018.

THORNE, S. **Sings of life.** 2009. Disponível em:< <https://frieze.com/article/signs-life>> Acesso em 20.01.2018.

WALKER, John A. **A arte desde o Pop. Barcelona:** Editorial Labor do Brasil, 1977.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). Teoria Literária: Abordagem histórica e tendências contemporâneas: 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

ANEXO A

MAPEAMENTO DE OBRAS DE ARTE DE RIVANE NEUENSCHWANDER.

2017, *O Nome do Medo*, Museu de Arte do Rio- MAR, Rio de Janeiro.

2015, *The Name of Fear*, Whitechapel Gallery, Londres.

Figura 18 - Criança com sua capa, projeto O Nome do Medo, Rio de Janeiro. 2017.



Fonte: (Atelier)

Figura 19 – Vista da Exposição o Nome do medo, MAM, Rio de Janeiro, 2017.

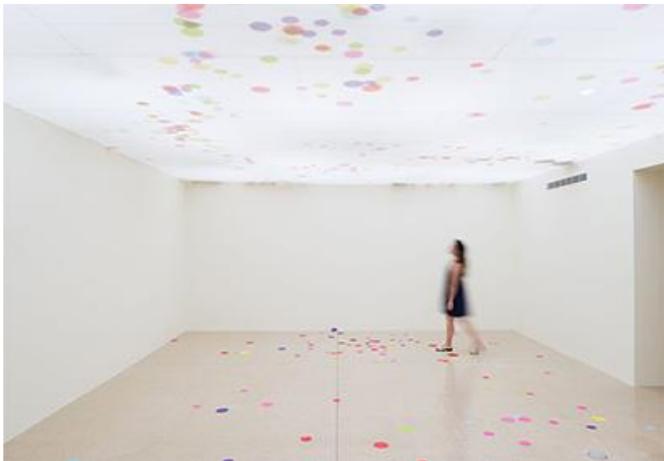


Fonte: (Alvaro Razuk Arquitetura)

Projeto colaborativo, que se desenvolveu em várias camadas, desde conversas com crianças, a desenhos e palavras sobre o medo. A instalação explora os medos da infância, em uma exibição de capas de tecidos de cores vivas, confeccionadas em coautoria com designer de moda. As capas simbolizam poder e proteção.

2016, *Secondary Stories (Histórias secundárias)*, Fundação Linda Pace, Texas.

Figura 20 – Vista instalação Secondary Stories, Interação visitante, 2016.



Fonte: (Arts + Culture)

Uma constelação de círculos coloridos, inspirados no Carnaval do Brasil, visíveis através do teto translúcido, ocasionalmente as formas escorregam por furos no teto e caem ao chão. Os que caem ao chão são ainda mais deslocados pelo caminhar dos visitantes. Cores primárias se sobrepõem originando cores secundárias.

2015, *The fever, the sewing box and a ghost*, Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque.

Figura 21 – Vista da Exposição Interdito, 2015



Instalação composta de referências a três fragmentos do livro *Infância Berlinense por volta de 1900*, de Walter Benjamin. O projeto surge a partir da pesquisa que Rivane fez com seus amigos acerca das suas memórias e recordações de infância.

Fonte: (InfoArtsp., 2017)

2012, *Fora de alcance*. Galpão Fortes Vilaça, São Paulo.

Figura 22 - Vista aérea da Exposição Fora de Alcance, Galpão Fortes Villaça, 2012.



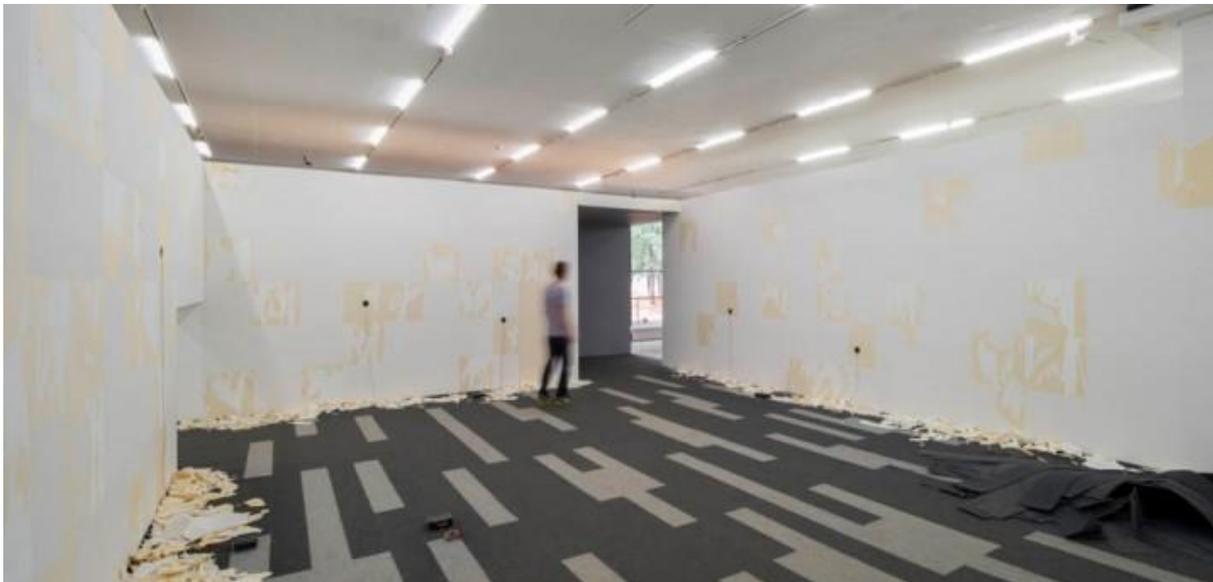
Fonte: (Fortes D'Aloia & Gabriel, 2012)

Instalação com vários trabalhos juntos dispostos em quatro núcleos determinados por mesas, rodeadas por cercas. Apresenta características de distanciamento e tentativa de contenção.

Com a cerca o visitante cria e constrói um percurso a fazer. As obras que compõem a instalação são *Firmamento*, *Progressões de fogo*, *Mancha de óleo*, *A uma certa distância*.

2010, *A conversação*, New Museum, NY

Figura 23 - Vista da exposição A Conversação no MAM-SP, 2010.



Fonte: (MAM, 2014)

A instalação é inspirada no filme de Francis Ford Coppola, de 1974, de mesmo nome, em que um especialista em escutas acredita estar sendo observado. Traz dispositivos de vigilância instalados em pontos estratégicos do museu.

2010, *O inquilino*

Figura 24 – Cena do vídeo O Inquilino, 2010



Um um video realizado em parceria com Cao Guimarães, uma bolha de sabão flutua por um imóvel aparentemente vazio, como que investigando cômodos vazios e paredes destruídas. Trilha sonora composta pelo O Grivo.

Fonte: (Folha de São Paulo, 2010)

2009, *A queda*, vídeo em colaboração com Sergio Neuenschwander

Figura 25 – Instalação *A Queda*, 2009.



Vista da instalação de "A Queda / The Fall" de Rivane Neuenschwander. Vídeo digital de alta definição, 00:14:30.

Fonte: (The Brooklyn Rail, 2010)

2008, *Continente Nuvem*

Figura 26 – Instalação *Continente/Nuvem* em Inhotim, Brumadinho, 2008



Fonte: (Constança Bastos - Art., 2014)

Continente/Nuvem é uma obra permanente em uma casinha em Inhotim. Trata-se de uma obra cinética que ocupa totalmente o teto da casa. A obra consiste em pequenas bolas de isopor que se movem aleatoriamente sobre um forro transparente, ativadas por circuladores de ar. Esse estímulo cria formas

abstratas monocromáticas que aludem a mapas e ao movimento das nuvens no céu. Ativa a memória de infância quando se observava as nuvens no céu.

2008, *Um dia como outro qualquer*

Figura 27 – Vista do Relógio com Horário 00:00 em Inhotim, Brumadinho, 2015



A instalação é composta por relógios espalhados no museu. Cada um permanece 00:00 hs. Simboliza a zero hora, o início e o final do dia. Dimensão do tempo no contemporâneo.

Fonte: (Inhotim, 2015)

2007, *Uma ou outra palavra cruzada.*

Figura 28 – Instalação Uma ou outra palavra cruzada, 2007



Letras retiradas de faixas de comunicação que existem nas ruas das cidades do país são penduradas por fios presos ao teto e às paredes. Diversas palavras se entrecruzam até a altura dos olhos, compõem uma imensa palavra cruzada tridimensional.

Fonte: (Art-Sheep, 2016)

2007, *Atrás da Porta*

A obra *Atrás da porta* reúne mais de uma centena de serigrafias sobre madeira de tamanhos e cores variados. As imagens impressas foram encontradas em portas e paredes de banheiros públicos das cidades de São Paulo, Belo Horizonte e Nova York. Tanto suas dimensões quanto as cores dos fundos originais foram respeitadas pela artista. O espaço público e o privado.

Figura 29 – *Atrás da Porta*, Vista Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, 2007.



Fonte: (Fortes D'Aloia & Gabriel, 2012)

2006, *Canteiros*

Figura 30 – Fotos da Obra *Canteiros/ Conversations and Construtions*, 2006



Fotos de pequenas estruturas arquitetônicas e construções urbanas feitas com comida e materiais relacionados à cozinha.

Fonte: (The Red List)

2006, *Quarta-Feira de Cinzas/Epilogue*

Figura 31 – Cena do vídeo *Quarta Feira de Cinzas*, 2006.



Fonte: (Moma)

Filme em coautoria com Cao Guimarães. Neste filme, formigas transportam confetes que são utilizados no Brasil no Carnaval. A trilha sonora composta pelo duo O Grivo, relaciona-se com o Carnaval em diversos níveis. Digitalmente a trilha mistura, ruído ambiente capturado durante a filmagem do vídeo e som de palitos de

fósforo caindo no chão. O vídeo encontra-se disponível no site https://www.youtube.com/watch?v=NbZ1L_2txHc.

2005, *Reticências [...]*

Figura 32 – Vista da Instalação *Reticências [...]*, Veneza, Itália, 2005.

Máquinas de escrever, apenas com os pontos finais, números e outros sinais gráficos são dispostas em mesas. O público é convidado a registrar cartas com elas e fixá-las na parede do espaço expositivo.



Fonte: (Kiameku, 2011)

2005, *Zé Carioca e amigos*

A partir da diagramação e das cores originais dos quadrinhos do Zé Carioca, o conteúdo foi coberto por tintas e permaneceram apenas os balões e as cores. O visitante é convidado a preencher as histórias com giz, podendo apagar e recomeçar.



Figura 33 – Vista da Instalação Zé Carioca e amigos, Lyon, França, 2005.

Fonte: (Canal Contemporâneo, 2003)

2005, *Primeiro Amor*

Figura 34 – Vista da Instalação Primeiro Amor, Parte da Exposição Coletiva Mal Entendidos, Museu de Arte de São Paulo, 2005.



Um artista forense é convidado a fazer o retrato do primeiro amor dos visitantes que relatam as suas memórias. Os desenhos são pregados na parede ao lado de outros que foram realizados em ocasiões anteriores. Códigos da vida, do acaso e do orgânico.

Fonte: (Ideia Fixa, 2014)

2005, *Quem vem lá sou eu*

Figura 35 – Vista da Instalação Quem vem lá sou eu, 2005



Fonte: (Text Zaur Kunst, 2011)

o espaço expositivo. Os sons ecoam na medida em que os visitantes caminham pela estrutura.

Os pisos de madeira funcionam como um sistema de alarme nos templos japoneses. O piso foi construído em colaboração com o duo *O Grivo* que criaram diversos “instrumentos” com lata, copos de plástico e varas de metal espalhados sob as tábuas de pinho que cobrem

2003, *Eu Desejo o Seu Desejo*

Figura 36 – Vista da Instalação Eu desejo o seu desejo, 2003



Fonte: (Isto é, 2010)

Escrever o seu desejo em um pedaço de papel e executar o ritual. A instalação é composta por centenas de fitinhas coloridas, que à moda das fitinhas do Bonfim, têm impressos os desejos dos visitantes de exposições passadas. Ao retirar uma fitinha da parede, a pessoa coloca no buraco um papel com sua vontade secreta, que mais tarde estará nas fitinhas de outra instalação. Simples, lúdica e poética.

Escrever o seu desejo em um pedaço de papel e executar o ritual. A instalação é composta por centenas de fitinhas coloridas, que à moda das fitinhas do Bonfim, têm impressos os desejos dos visitantes de exposições passadas. Ao retirar uma fitinha da parede, a

2003, *Globos*

Figura 37 – Vista aérea da Instalação Globos, 2003



Fonte: (Art Stack, 2003)

Bolas de tamanhos e formas diferentes foram modificadas para representar as bandeiras nacionais de todos os países. Há uma certa perda do controle do espaço, na medida em que os visitantes transitam pela instalação.

2002, *Conversations*

Figura 38 – Fotos dos Detalhes da Instalação Conversations, 2003

Imagens reunidas como se fossem de um final de conversa, que remetem a passagem do tempo e a outro lugar. Nos objetos das cenas, porção de tomate ressecado, migalhas de pão, xícaras vazias e outros.



Fonte: (Bertol, 2012)

2002, *Rain, rains, Chove Chuva*

Figura 39 – Vista da Instalação Rain Rains. The New Museum. Fotos de Benoit Peilley, 2002



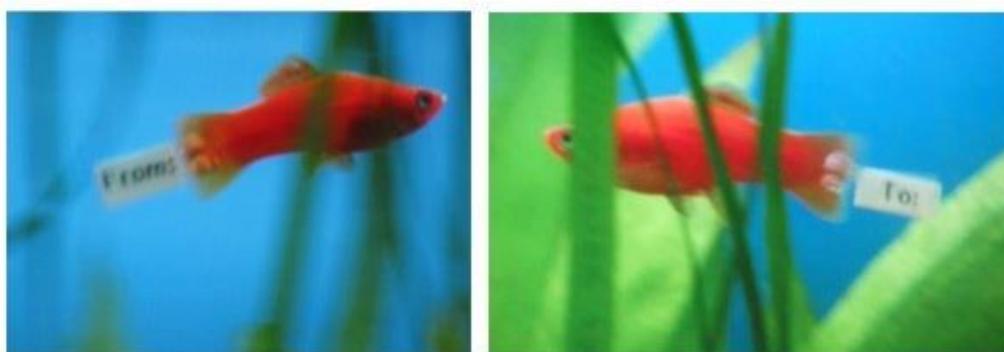
Fonte: (The Brooklin Rail, 2010)

após cerca de quatro horas, os atendentes iniciam o ciclo de novo. Crítica social acerca da precariedade do lugar social dos museus na vida simbólica brasileira.

A água escorre através de pequenos orifícios perfurados em baldes suspensos e recolhe em um segundo conjunto de baldes descansando no chão. Quando esses receptáculos preencherem,

2002, *Love Lettering*

Figura 40 – Fragmentos do vídeo digital Love Lettering, 2002



Fonte: (Kiameku, 2011)

Peixes dourados nadam com fragmentos de uma carta de amor presos nas caudas. À medida que eles se movimentam as mensagens se compõem.

2002, *Mal-entendidos*



Figura 41 – Foto da Obra O Ovo Submerço na água em um copo, 2002

Uma casca de ovo com areia dentro flutua em um copo cheio de água. Devido ao efeito de refração, a parte submersa aparece ampliada. “Mal-entendidos” foi também o título da primeira mostra panorâmica da artista no MASP, no ano de 2005, que contou com mais de 20 trabalhos.

Fonte: (ArtHall)

2001, *Palavras cruzadas. Alfabeto*

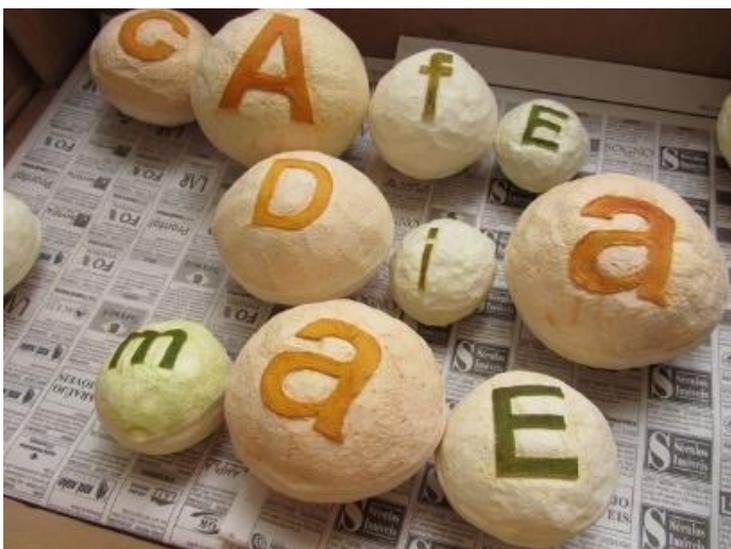


Figura 42 - Exposição Palavras Cruzadas (Scrabble), MAM, SP, 2001

Quatro conjuntos de letras do jogo de palavras, dois em português e dois em alemão, foram entalhados em laranjas desidratadas. O visitante é convidado a formar palavras.

Fonte: (Casa Vogue, 2014)

2001, *Carta Faminta*



Figura 43 – Foto da obra Carta Faminta, 2001

A obra é formada por folhas de papel de arroz carcomidas por lesmas.

Fonte: (Walker, 2000)

2000, *Andando em círculos*



Figura 44 – Vista da Instalação Andando em Círculos, 2000.

Desenhos de círculos com cola no chão, em que as pessoas que visitam a instalação deixam os resíduos, os registros de sua visita que grudam na cola, os círculos invisíveis, em constante transformação.

Fonte: (Tania Bonakdar Gallery, 2003)

Além dos círculos a instalação é composta de bacias de alumínio, cheias de água misturada com sabão de côco e os círculos invisíveis.

2000, *Pertence. Não pertence*

Figura 45 - Cenas no DVD, 5 min 44 seg., 2000.



Fonte: (Artnet, 2016)

De acordo com a teoria matemática dos conjuntos, com três besouros e três bolhas de sabão, todas as combinações possíveis, registradas em fotografias sequenciais.