

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
ANITA GONÇALVES DIAS GIANANTE**

**A TEMPORALIDADE NA OBRA DE RIVANE NEUENSCHWANDER**

**SÃO PAULO  
2013**

**ANITA GONÇALVES DIAS GIANANTE**

**A TEMPORALIDADE NA OBRA DE RIVANE NEUENSCHWANDER**

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial  
da Pós-Graduação de Crítica e Curadoria de Arte.

**Orientadora: Marta Bogéa**

**SÃO PAULO  
2013**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu irmão Victor por todo apoio e paciência ao longo de todo curso, a minha orientadora Marta Bogéa por todo suporte e apoio, a Rivane Neuenschwander e Isadora Fonseca por toda atenção e ajuda, aos meus professores pelos conhecimentos passados, a Ana Paula Marques da Fundação Bienal pela ajuda, aos funcionários da biblioteca do MAM e do Itaú Cultural por toda atenção e receptividade, ao Pedro De Luna e ao Nicolas Henriques pela revisão, aos amigos do Baixo Clero e Ana Luiza Gomes por toda motivação e especialmente aos meus pais, Fernando e Cristina, por sempre alimentarem minha paixão pela arte e me apoiarem.

*“Às vezes sou assaltada na madrugada por ideias que me tiram o sono, trabalhos efêmeros ou que requerem uma manutenção impraticável. Gostaria de fazer trabalhos que não tivessem fim, que estivessem em transformação permanente e que fossem feitos pelo e para o tempo e o público. Algumas manhãs acordo com a intenção de executar esses projetos. Normalmente à tarde percebo que alguns deles só podem existir no âmbito das ideias.”<sup>1</sup>*  
*Rivane Neuenschwander*

---

<sup>1</sup> LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Ed.) . 27<sup>a</sup>. **Bienal de São Paulo: Como Viver Junto : Guia** . São Paulo : Fundação Bienal, 2006. Pg 212

	<b>Índice</b>
<b>Resumo</b>	<b>5</b>
<b>Introdução</b>	<b>6</b>
<b>Implicações para a conservação da produção artística contemporânea</b> <i>A Autenticidade</i>	<b>7</b>
<b>Rivane Neuenschwander e a natureza provisória da arte</b>	<b>13</b>
<b>O tempo: Materiais e Circulação</b> <i>Cascas de Alho, Laranjas e Temperos</i> <i>Poeira, Bacias, Fitas e Sal</i> <i>Como Lidar com o Tempo?</i>	<b>18</b>
<b>Conclusão</b>	<b>44</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>46</b>
<b>Índice Iconográfico</b>	<b>49</b>
<b>Anexo A – Entrevista</b> <i>Entrevista por e-mail com Rivane Neuenschwander e Isadora Fonseca</i>	<b>51</b>
<b>Anexo B – Instruções de montagem completas</b> Paisagem suspensa Trabalho dos dias Eu desejo seu desejo	<b>53</b>

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir questões que envolvem a conservação da arte contemporânea e os caminhos para que sua sobrevivência seja possível. Ele parte de dúvidas a respeito do que conservar e quais são os cuidados necessários de documentação desses trabalhos para que possam existir no futuro, sem perderem sua integridade, tendo em vista questões de interpretação e autenticidade.

Reconhecendo as rupturas engendradas pela arte contemporânea, o trabalho aborda seus resultados em uma produção que trouxe novas questões para a conservação dessas obras. Os materiais cotidianos de natureza efêmera utilizados, o conceito como parte central, a forma de instalação e o projeto como instrução para construção das obras são algumas características que fazem parte da arte contemporânea e são contemplados nessa pesquisa, partindo da abordagem de Gaudêncio Fidelis em Dilemas da Matéria.

As discussões do trabalho se circunscrevem às obras da artista brasileira Rivane Neuenschwander, que possuem uma relação com o tempo, seja ela estabelecida conceitualmente ou através dos materiais, muitas vezes fadados ao desaparecimento.

## Introdução

A presente pesquisa analisa parte da produção de Rivane Neuenschwander tendo em vista o efêmero como parte constituinte desses trabalhos, para refletir sobre a preservação e montagem dessas obras no futuro. Seus trabalhos, feitos com materiais orgânicos ou não, são na maioria das vezes remontados por diferentes impulsos. Enquanto em *Monstra marinha* é preciso fabricar sempre novas moedas de sal, para que a circulação delas entre os visitantes seja possível; em *Palavras cruzadas* é pelo material que é feito e sua forma de instalação, que a cada montagem, é preciso a remontagem. O tempo é uma questão de extrema importância para a artista: em certas obras ela o suspende, em outras aborda sua finitude, muitas vezes utilizando materiais frágeis, que incorporam a questão do transitório.

Parte da produção de Neuenschwander está inserida na problemática da conservação de obras provisórias, como se pode reconhecer sobretudo por meio de uma entrevista com a artista e uma de seus assistentes - feita para essa pesquisa por email pela pesquisadora, a respeito dos materiais e composição das obras. O acesso aos projetos de três das obras analisadas permitiu que se compreendesse como a artista está lidando com a provisoriedade de seus trabalhos.

A pesquisa divide-se em três grandes capítulos:

No primeiro, a problemática da conservação de obras de arte contemporâneas é abordada de maneira abrangente, com foco em obras que tocam de certa forma a questão do efêmero, apontando caminhos para que seja possível conservar tais obras e montá-las no futuro e tendo como principal referência o livro *Dilemas da Matéria*, de Gaudêncio Fidelis, com um subcapítulo que discute a autenticidade desse trabalhos frente a essa problemática.

O segundo capítulo apresenta Rivane Neuenschwander e sua obra de maneira ampla, abordando as macro questões com as quais ela trabalha. Nesta parte, é apresentada a diversidade de seus trabalhos, para apontar a seleção das obras que serão analisadas no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo divide-se em três subcapítulos: em *Cascas de Alho, Laranjas e Temperos* são analisadas obras que utilizam materiais efêmeros em sua composição com base em diferentes autores e os materiais fornecidos pela artista e sua equipe; em *Poeira, Bacias, Fitas e Sal* são analisadas obras em que a circulação que propõem engendra questões além dos materiais que as compõem, também tendo como base diferentes autores e os materiais fornecidos; e em *Como Lidar com o Tempo?* as questões levantadas de forma individual pelas obras são amplamente analisadas.

## Implicações para a conservação da produção artística contemporânea

As novas formas e linguagens da arte na era contemporânea implicaram em mudanças na conservação de suas obras, uma vez que o conceito, o processo, as emoções e as experimentações também passaram a fazer parte do fazer artístico. Um reflexo dessas transformações foi a criação do INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art)<sup>2</sup>, uma rede que conecta curadores, artistas, conservadores, historiadores de arte, registradores, arquivistas, cientistas e pesquisadores em torno da questão da conservação da arte contemporânea. A conservadora Hilkka Hiip em sua tese de doutorado, aponta como é complicado encaixar a natureza das práticas criativas de arte contemporânea, qualificadas como efêmeras, dinâmicas e desmaterializadas, no sistema tradicional de conservação<sup>3</sup>. Uma questão que também foi levantada pelo brasileiro Gaudêncio Fidelis, "*devemos ou não preservar obras que foram concebidas para não durar?*"<sup>4</sup>. No livro *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th-century Art*, Miguel Angel Corzo pergunta: "*Daqui setecentos anos o que irá restar do século 20 da arte?*"<sup>5</sup> Gaudêncio prossegue dizendo que pela primeira vez na história é possível decidir o que vamos guardar para posterioridade e, dentre outros a partir dos anos 90, pontua dúvidas: o que vamos guardar? Quem vai decidir o que será guardado? E como vamos salvar o que escolhermos?

Quando um museu adquire uma obra tradicional de arte, que pode ser uma pintura, escultura ou gravura, não há dúvidas de que o objeto físico está inseparavelmente conectado aos valores intangíveis da obra. Por outro lado, em trabalhos de arte contemporânea, os significados conceituais, contextuais, associativos, entre outros, normalmente não estão diretamente relacionados à forma material da obra. Na verdade, pontua Hiip, eles podem ir além e serem separados da forma material.

*"Mais complicado que o problema técnico é a tarefa de entender o relacionamento entre as propriedades físicas e conceituais do trabalho. Cada mudança, seja causada pela deterioração casual dos materiais, por uma instabilidade técnica estrutural, ou pela intervenção do conservador, potencialmente pode interferir com o*

<sup>2</sup> Ver mais em: <http://www.incca.org/> - acesso 02/09/13

<sup>3</sup> Ver mais em: [http://www.incca.org/files/pdf/resources/hiip\\_hilkka\\_-\\_contemporary\\_art\\_in\\_the\\_museum.pdf](http://www.incca.org/files/pdf/resources/hiip_hilkka_-_contemporary_art_in_the_museum.pdf) - acesso 02/09/13

<sup>4</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg. 16

<sup>5</sup> CORZO, Miguel Angel. **Preface em Mortality Immortality?: the legacy of 20th-century art**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. Pg. XV

*significado original da obra; no pior caso, pode causar um dano grave ou permanente. É por essa razão que a interpretação da obra, antes de qualquer intervenção física do conservador, tornou-se a chave para conservação da arte contemporânea.*"<sup>6</sup>

O museu é uma das principais instituições que incorpora e avalia essas produções artísticas, sendo assim as transformações da produção das obras implicaram também em questionamentos e novos caminhos nessas instituições. Os museus até Duchamp e Warhol não enfrentavam as questões que enfrentam hoje. Uma observação do escultor Claes Oldenburg "sou a favor de uma arte que faça algo mais do que sentar sobre a própria bunda num museu"<sup>7</sup>, demonstra um forte sentimento em oposição a muitas obras que caracterizam os acervos e exposições nos museus, que são sempre reconhecidos como locais que reúnem coleções de obras originais e de tempo suspenso, situando-se fora do tempo de seus visitantes.

*"O museu coloca-se assim como um símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero. Numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida uma nova direção do museu, a fim de desespacializar e temporalizar também o museu. O event [evento] ocupa o lugar da obra."*<sup>8</sup>

Sendo o museu esse local que irá receber e guardar a produção artística, é muito importante que aconteça a documentação detalhada dessas obras. Afinal, a materialidade não está no objeto em si. Fidelis Gaudêncio pontua quatro questões cruciais da perspectiva mais ampla de abordagem do objeto artístico e seu trajeto dentro da instituição<sup>9</sup>. A primeira é, como pontuado acima, **a importância de uma documentação adequada da obra**, que significa documentar o trabalho, seus procedimentos e materiais, assim como sua evolução. É importante também que se utilizem registros fotográficos e que se considere a qualidade técnica pertencente à fotografia propriamente dita e a posição na qual o trabalho deva ser visto. A documentação adequada não só ajuda na conservação como também garante a legitimidade do processo. Outra questão é **a importância de identificar a diversidade de materiais que compõem a obra e suas respectivas propriedades**, o que envolve o estudo dos materiais que constituem a obra. Afinal o conhecimento aprofundado dos

---

<sup>6</sup> HIIOP, Hilka. **Contemporary Art in the Museum, How to preserve the ephemeral?** 279 f. Tese de Doutorado. Estonian Academy of Arts, 2012. Pg: 247

<sup>7</sup> WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. 2ª Impressão. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Pg 28-29

<sup>8</sup> BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. 1ª Edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Pg. 182

<sup>9</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg. 24-37

materiais utilizados e a abordagem adequada acerca de suas intenções são essenciais para que se possa prescrever medidas corretas para uma exibição e conservação adequadas, assim como soluções para restauração de eventuais partes. Cabe lembrar que os materiais ditos não tradicionais, que constituem boa parte da produção artística contemporânea, têm um padrão de degradação acelerado e um grau maior de instabilidade. Ainda há a questão da **necessidade de preservar a intenção original do artista em um processo de conservação e restauração, tendo como perspectivas os procedimentos adotados**. O material utilizado está ligado ao significado das obras, sendo portanto fundamental saber o quanto possíveis intervenções nos materiais implicariam em mudanças significativas no significado da obra, bem como o quanto e como tais modificações podem ou não ser toleradas. É também imprescindível saber se o significado do trabalho depende de uma constituição física específica e quanto os materiais originais têm influência no significado da obra, já que é importante reconhecer a legitimidade dos procedimentos realizados. Por fim, há um último ponto a ser considerado: **a necessidade da troca de informações entre artistas e profissionais especializados**. Para que seja possível o balanço adequado entre preservação da obra e sua exibição pública, de modo que nenhum deles prejudique a obra e sua contemplação. Gaudêncio ainda pontua:

*“Artistas, conservadores e restauradores devem trocar informações, sempre que possível, e estabelecer um contínuo processo de colaboração que também deve incluir curadores, museólogos, restauradores e fabricantes de matéria prima, entre outros profissionais relacionados. Com o intuito de assegurar melhores condições de trabalho e uma adequada veiculação. “o mais importante é entender a natureza dos materiais, aceitar a inevitabilidade das mudanças e retirar dessa perspectiva a potencialidade da experiência, perspectiva da qual nenhum processo de conservação e restauração deveria prescindir”<sup>10</sup>*

Para Hiiop a decisão de conservação pode ser baseada na compreensão genuína de uma determinada obra, o que inclui a mensagem do trabalho em si (a ideia do artista, materiais e técnicas utilizadas), o valor atribuído ao trabalho (links contextuais, interpretações históricas da arte e história e estória do trabalho) assim como atributos da ética de conservação (autenticidade, o valor do original, valor histórico, reversibilidade do tratamento etc.). Inevitavelmente, a decisão reflete as tendências, conhecimento, contexto cultural e subjetividade do conservador no momento da conservação. Roy A. Perry revela que o Tate Modern em Londres, ao adquirir obras conversa com os artistas, tendo como um dos objetivos descobrir suas

---

<sup>10</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg. 37

atitudes para a preservação do trabalho, buscando respostas para questões como quais são as mudanças aceitáveis e não aceitáveis na obra<sup>11</sup>.

Em 2008, o The Getty Conservation Institute organizou a conferência *The Object in Transition: A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art*, na qual foram discutidas questões como a importância e influência da intenção do artista no trabalho de conservação de suas obras. Foi apontado que o artista tem o direito de continuar a ditar sua intenção com o trabalho ao longo de sua vida e mesmo após sua morte. Porém surgiram questões em relação ao impacto da evolução do próprio artista em seu trabalho, seriam elas consideradas em trabalhos anteriores a essa evolução? Afinal, quem é o responsável pelas decisões sobre o objeto? É exclusivamente o artista? Nas instruções de montagem de certas obras de Neuenschwander já está pontuado que montagens futuras sem sua presença, por exemplo, devem ser baseadas em escolhas da artista no passado.

Considerando a dúvida a respeito do que será guardado da arte contemporânea e conceitual, David Bomford aponta como o que ficou de grandes trabalhos que já existiram foi editado pelo tempo e pela história. O processo de edição da arte contemporânea mal começou e talvez a vida e morte dos objetos seja parte de um processo de edição que já existe<sup>12</sup>. Contudo, é importante reconhecer que isto não faz somente parte da história mundial, mas também individual de cada uma das pessoas envolvidas com arte – afinal, são as escolhas dessas pessoas que vão influenciar em grande parte se uma obra sobreviverá ao tempo. Portanto, ter a documentação e instruções adequadas é de extrema importância, assim como reunir o máximo de informações sobre tudo o que circunda a obra, para que as pessoas envolvidas com ela ao longo de seu caminho possam compreendê-la em sua totalidade e assim preservá-la adequadamente. Neuenschwander também pontua, ao responder sobre a montagem de suas obras sem sua presença, que os montadores devem ser pessoas familiarizadas com sua produção.

## **A Autenticidade**

A partir de todas essas transformações e novas considerações, a questão da autenticidade da obra também entra na discussão. Ela reside no objeto ou no conceito? O artigo de Fernando Gugel<sup>13</sup> em *Dilemas da Matéria* fala a respeito de onde a autenticidade e a intenção artística estão inextricavelmente ligadas. As perguntas

---

<sup>11</sup> CORZO, Miguel Angel (Org). *Mortality Immortality?: the legacy of 20th-century art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. Pg. 41

<sup>12</sup> BLACKMAN, Cristabel **A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art**. <http://www.e-conservationline.com/content/view/606/184/> - acesso 02/09/13

<sup>13</sup> ver mais em **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg. 127

chave sobre o tema, também debatido na convenção do Getty Institute, envolveram questões éticas e o processo de decisão dos responsáveis pela conservação das obras ao longo do caminho que percorrem. Pensando pela perspectiva de quem vai ver a obra, qual seria seu desejo? Seria sua estética, história ou o objeto em si? Ao falar de autenticidade, Kimberly Dovey diz que:

*"não é uma prioridade da forma ambiental, mas um processo e relacionamento. Como relacionamento, ela fala da profundidade de conexão entre as pessoas e seu mundo. Significado autêntico não pode ser criado através da manipulação e purificação da forma, uma vez que a autenticidade é a própria fonte da qual esta adquire significado."*<sup>14</sup>

A autenticidade definida por Benjamin, cuja obra possui uma existência única no lugar que se encontra, sendo o objeto sempre igual e idêntico a si mesmo<sup>15</sup>, não faz mais sentido na discussão sobre as obras que seguem os modelos de criação esboçados anteriormente. Como pontuado por Fidelis:

*"A noção de autenticidade que interessa discutir aqui é, entretanto, a que diz respeito antes à tolerância admitida pelo objeto artístico, no que se refere a supostas mudanças em sua conformação material, dentro de um processo de restauro e não uma questão de datação histórica e assinatura."*<sup>16</sup>

A questão de autenticidade, portanto, é mais problemática do que parece muitas vezes, pois está enredada na intenção do artista. Há artistas, inclusive, cujo trabalho é realizado por terceiros e obras de caráter temporário, que duram o tempo de exibição.

É preciso levar em conta que certas obras são parte, na verdade, de um fluxo contínuo, nunca estando prontas. Alguns trabalhos de Neuenschwander se encaixam nessa característica, são montados, desmontados e remontados a cada exibição, inclusive as combinações de obras na mesma sala/galeria, o que muda a circulação por elas. O autêntico aqui é mais forte no projeto, instruções e a ideia da artista do que na matéria que compõe a obra, são os elementos que vão manter o processo e o relacionamento do trabalho íntegros. Afinal, em certos trabalhos, os visitantes levam consigo parte dessa obra, que passa a ter uma vida fora do espaço expositivo.

---

<sup>14</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg. 129

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. São Paulo: editora brasiliense. Pg.167

<sup>16</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg. 31

Essa pesquisa usa como base a produção de Rivane Neuenschwander para discutir a problemática da conservação e remontagem de produções contemporâneas, levando em consideração os conceitos existentes nas obras analisadas. O foco da pesquisa são as obras da artista que envolvem o efêmero, a fragilidade e fugidio. Obras: compostas por materiais orgânicos que se desgastam devido a passagem natural do tempo, que são dispersas por conta da circulação entre o público, e que são desgastadas pelo manuseio.

## Rivane Neuenschwander e a natureza provisória da arte.

A artista utiliza suportes diversos para suas obras como instalações, filmes e objetos. Por mais que boa parte da produção de Rivane Neuenschwander<sup>17</sup> envolva as características abordadas por esta pesquisa, ela também possui obras feitas de materiais inorgânicos que possuem uma existência estável. A diversidade de sua produção pode ser exemplificada com algumas obras; *O Inquilino* (2010), um vídeo feito junto com Cao Guimarães, que mostra a trajetória de uma bolha de sabão que examina as salas vazias de uma casa em reforma, sem nunca estourar. Todas as janelas da casa estão fechadas e não há saída. Por mais que a obra seja composta por um elemento tão efêmero quanto uma bolha de sabão, o suporte em vídeo permite que a durabilidade da obra seja a mesma de outras que utilizam o mesmo suporte. A obra *Um lugar não longe daqui* (2009) é uma série fotográfica feita no zoológico de Frankfurt. Nelas, as jaulas foram pintadas e ambientadas de acordo com o habitat natural do animal que estava exposto. Entre o que é possível o espectador enxergar e o que ele não pode, o suporte da obra também tem uma materialidade perene. A instalação *Continente-nuvem* (2007), atualmente parte do acervo do Instituto Inhotim em Minas Gerais, é composta por milhares de bolinhas brancas de poliestireno, que estão sobre uma superfície translúcida de um teto rebaixado. Elas se movem sem um padrão previsível pela ação de ventiladores distribuídos por esse teto. A obra incorpora aquilo que foge ao controle da artista, mas não é composta por elementos que comprometem sua materialidade ao ponto de incorporar a questão do efêmero. A obra *Continents* (2008) é uma enorme bacia de alumínio cheia de água turva com diversas bacias menores vazias flutuando nessa água. As bacias pequenas se deslocam de acordo com o movimento da água que as cerca.

A artista, segundo Raymond Yasmil:

*"rejeita categorias da história da arte, tais como pós-conceitualismo, pós-neoconcreto, pós-Tropicália e outros rótulos similares. Em vez disso, adota um impulso autodirecionado de fazer a crônica do 'estado permanente de transformação' das coisas"*<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Rivane Neuenschwander nasceu em Belo Horizonte em 1967, atualmente ela vive e trabalha entre Belo Horizonte e Londres. É graduada em desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (1994), e fez mestrado no Royal College of Art em Londres (1998). Ela hoje é representada por três galerias: Galeria Fortes Vilaça (São Paulo, sua representante no Brasil), Tanya Bonakdar Gallery (Nova Iorque) e Stephen Friedman Gallery (Londres).

<sup>18</sup> RAYMOND, Yasmil. **O princípio Circular de Rivane Neuenschwander em Um dia como outro qualquer**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. Pg. 22

Por outro lado, por mais que exista essa opinião de que a produção de Neuschwander está fora de classificações, a revista Frieze<sup>19</sup> aponta semelhanças de suas obras com a experiência sensorial e estratégias interativas de obras de artistas do movimento Neo-Concreto e Lygia Clark. Para o crítico Paulo Sérgio Duarte, a produção de Neuschwander se inscreve de forma descentrada no sistema da arte, estando na contracorrente do espetacular e do elogio das novas tecnologias, pela escolha de temas e materiais carregados de sentido que contrariam a encenação do teatro global<sup>20</sup>. Porém, é possível reconhecer que a evidência do tempo é um fator que une a produção da artista, uma vez que suas obras falam diretamente a respeito disso, muitas vezes por meio da durabilidade dos materiais utilizados. Ao definir a produção da artista, Adam Szymczyk diz que ela é uma poetisa da desintegração e recomposição. Diferente do processo na natureza, que nunca termina, na obra de Neuschwander a vida é congelada no trabalho<sup>21</sup>, embora não possa ser reduzida a imagens e conceitos, por conta da forma como ela engaja a presença física de seus visitantes.



Neuschwander utiliza materiais que fazem parte do nosso cotidiano, como talco, poeira, açafraão, laranja, alho, entre outros que também colaboram para as

---

<sup>19</sup> JONES, Kristin M. **Rivane Neuschwander**. Disponível em: <[http://www.frieze.com/issue/review/rivane\\_neuschwander/](http://www.frieze.com/issue/review/rivane_neuschwander/)>. Acesso 15/09/13.

<sup>20</sup> DUARTE, Paulo Sérgio (org.). **Da Escultura à Instalação**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

<sup>21</sup> GROSENICK, Uta e RIEMSCHNEIDER, Burkhard (org.). **Art Now – 137 artists at the rise of the new millennium**. Colônia: Taschen, 2002. Pg. 340

experiências sensoriais das obras da artista com seus cheiros e texturas, e provocam reações diversas em quem está visitando a exposição. Ao utilizar materiais tão presentes no dia-dia Neuenschwander provoca um olhar mais atento e torna visíveis detalhes que normalmente fogem da nossa percepção, deslocando-os e revelando-os com suavidade. Segundo o curador Moacir dos Anjos a artista torna manifesto o que na vida é apenas rumor, há:

*"o desejo de dar potência devida ao murmúrio incessante das pequenas coisas que o formam e habitam, sejam elas uma palavra, um gesto, uma imagem ou um momento"*<sup>22</sup>.

No contexto da experiência moderna do tempo que parte da síntese, ao invés da particularização, em seus trabalhos, a artista reflete sobre esse esquecimento, daquilo que é único, e demonstra a natureza idealizada da marcação habitual do tempo, afirmando a peculiaridade de sua origem<sup>23</sup>.

O montador de exposições e escritor Jens Hoffman nos mostra essa característica do trabalho da artista de ampliar nossa percepção habitual:

*"Estou falando especificamente de coisas às quais não damos valor, coisas consideradas irritantes, coisas que ninguém nota, coisas que são temporárias, que estão nas margens ou nas entrelinhas, que têm sua existência simplificada devido à insuficiência da nossa percepção"*<sup>24</sup>.

Diversas obras da artista envolvem a interatividade do visitante que pode ser mais instintiva, como apenas realizar o trajeto pela própria exposição, ou voltada a uma obra específica, como em *Meu Primeiro Amor*, em que os visitantes relatam para um desenhista de retrato falado o rosto do primeiro amor de suas vidas. Em uma entrevista para Rodrigo Moura em 2000, a artista pontou seu interesse pela interação despercebida por parte do espectador, mesmo que as ações sejam caminhar, abaixar ou até mesmo espirrar<sup>25</sup>. Em obras como *Andando em círculos*, o desenho de certas circunferências no chão só é revelado quando o visitante circula pela exposição e, sem saber, deposita poeira na cola que desenha círculos transparentes no piso. São obras cuja efetivação acontece quando o público interage com elas, atentamente ou não. A curadora Lisette Lagnado narrou um sonho recorrente em seu texto *A Troca e o Troco*: em uma exposição de Rivane os visitantes esbarram e derrubam o líquido das bacias

<sup>22</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg 2

<sup>23</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg. 3

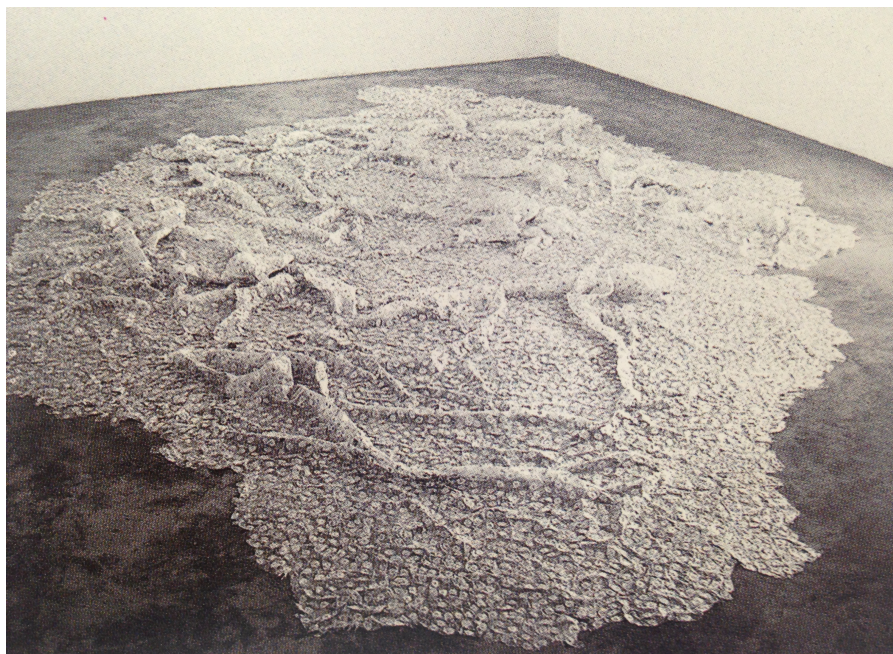
<sup>24</sup> Entrevista a Jens Hoffman. "Powerful Circles". In. *Forma Brazil*. New York: The Americas Society (Volume 4), 2001.

<sup>25</sup> Entrevista a Rodrigo Moura. Jornal O Tempo. 5/11/2000

(*Continentes*), pisam dentro do retângulo em que o talco está varrido (*Lugar-comum*) e ao narrar a situação para a artista, esta responde: "É assim mesmo. A vida faz parte. É a medida do trabalho"<sup>26</sup>." Ao analisar esse conjunto de imagens, Lisette pontua que o público nas obras de Neuenschwander tem participação no aumento da capacidade dessas obras, podendo elas desabarem ou não, a participação está dentro dos cálculos da artista.

*"As obras mais recentes de Rivane não poderiam ter acontecido sem uma negociação com participantes, tanto voluntários como involuntários, dependendo das situações. O resultado evidencia as camadas de múltiplas cooperações, tirando partido das capacidades de uma força produtiva alheia, em linha afinada com as metamorfoses do capitalismo. É manifestação de pura biopotência."<sup>27</sup>*

Sejam visitantes ou pessoas que trabalham na exposição, essas obras mais recentes dependem da participação deles no cuidado delas ou efetivação. Abrindo caminho para que a distância entre a vida e a arte seja dissolvida ao disseminar entre os envolvidos a prática. Assim, os conhecimentos sobre o funcionamento da arte são ampliados e des-idealizados. Característica de alguns dos trabalhos analisados nessa pesquisa.



<sup>26</sup> LAGNADO, Lisette. *A Troca e o Troco em Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá*. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2005. Pg. 80

<sup>27</sup> LAGNADO, Lisette. "Longing for the body" ontem e hoje. São Paulo: Revista Trópico, 2005. Pg. 1-3.

Nessa pesquisa, as obras analisadas foram escolhidas por sua ligação com o efêmero. Muitos trabalhos da artista são evidências de seu interesse por substâncias orgânicas, como laranjas, cascas de alho e sal. Porém, não são todas as obras que possuem as características abordadas nesse trabalho: além das selecionadas, há outras como *Carta do meu pai* (1997), feita a partir de sementes naturais coladas umas nas outras, ou *Sem título* (1998), feita de suco de tomate ressecado raspado em prato de porcelana. Sobre o uso que a artista faz de materiais efêmeros, Daniel Birnbaum pontua:

*"Com um senso agudo do sentido efêmero da natureza, ela tem produzido um grande número de trabalhos que parecem captar materiais vivos ou mortos, justo no momento em que estão prestes a mudar de estado ou desaparecer. Mas a beleza etérea e melancólica da decadência não é a única atração da impiedosa passagem do tempo para Neuenschwander."*<sup>28</sup>

A passagem do tempo é um elemento importante para a artista. A análise se divide em dois momentos, agrupando as obras, em um primeiro momento considerando os materiais utilizados, e em um segundo momento o tipo de circulação que propõem, possibilitando pensar as questões de conservação e remontagem que cada uma delas apresenta.

As obras escolhidas são: *Paisagem suspensa* (1997), *Palavras cruzadas* (2001), *Alfabeto comestível* (2002), *Continente / Andando em círculos* (2000), *O trabalho dos dias* (1998), *Eu desejo o seu desejo* (2003) e *Monstra marinha* (2012).

---

<sup>28</sup> BIRNBAUM, Daniel. *Banquete para os olhos em Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá*. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2005. Pg. 21

### *Cascas de Alho, Laranjas e Temperos*

Parte das obras de Neuenschwander são feitas a partir de materiais que fazem parte do nosso cotidiano, principalmente do ambiente doméstico, e que por serem derivados do que em algum momento foi um organismo vivo, estão, como estes próprios, fadados a terem sua forma modificada e desaparecer. Tal escolha de linguagem transforma-se numa problemática para os conservadores na hora de refletir sobre a duração dessas obras. O que deve ser feito para garantir a permanência delas no tempo? Também é essencial questionar se a efemeridade desses materiais deve ou não ser incorporada por essas obras.



A obra *Paisagem suspensa*<sup>29</sup> (1997) é formada por cascas de alho ocas, que tiveram seu conteúdo sólido retirado e foram recompostas em sua aparência original pela união das peles do bulbo. Remontadas, elas foram penduradas no teto por fios

<sup>29</sup> THORNE, Sam. Signs of Life. *Frieze*. Londres, número 122, Abril, 2009. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36953039.pdf> >. Acesso 09/2013

finos de fibra vegetal, pendentes a cerca de um centímetro do chão de cor preta. Ela foi exibida na Stephen Friedman Gallery enquanto Rivane Neuenschwander realizava seu MFA no Royal College de Londres em 1997. A obra possui também um sutil viés interativo, que é o que revela a fragilidade dos bulbos ao visitante.

*"A percepção da materialidade tênue do trabalho, porém, somente é revelada quando a presença de alguém caminhando próximo desloca o ar e move os fios que sustentam os alhos. Sem essa presença, não há como revelar de que (não) é feita a instalação nem como ativas sua força poética, que é tornar visível o que é construído por uma operação de esvaziamento."<sup>30</sup>*

Toda sutileza e fragilidade da obra através da ação de desbastar o alho e sua disposição constroem sua poética. Quais bases são necessárias construir para que a obra atravesse nosso tempo? Seria ela montada a cada exibição? A mão da artista é essencial na montagem? Afinal, não é uma obra cuja essência possa ser capturada por registros fotográficos. A interação e a descoberta do visitante ao circular pela instalação fazem parte de sua composição.



Em uma entrevista<sup>31</sup> realizada por e-mail com a artista e Isadora Fonseca, que trabalha com Neuenschwander, elas relataram que, ainda que seja feita de material

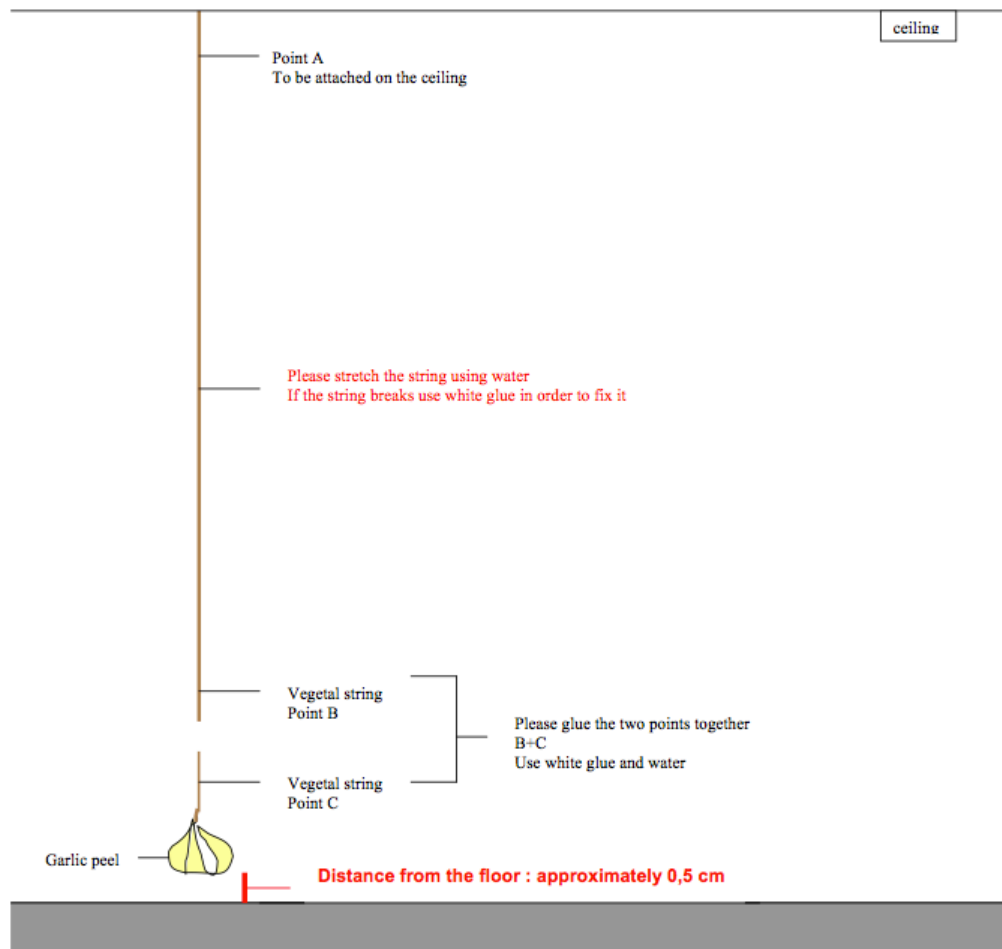
<sup>30</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg. 9

<sup>31</sup> Entrevista em anexo na página 49.

orgânico, a obra suporta bem à passagem do tempo, embora requeira certos cuidados indispensáveis, como a mudança da cor da cola que cola a casca. A cada exibição ela é montada novamente, de acordo com as instruções de instalação, que acompanham as obras e devem ser seguidas com rigor.

Em *Paisagem suspensa*, a artista realiza uma ação que merece destaque. Tendo em vista que o bulbo é a parte do alho que se deteriora com maior rapidez, ela o retira de todos os alhos, ampliando assim a vida de sua obra.

No projeto da obra é detalhada a montagem de cada fio vegetal que compõe a instalação: eles devem ser esticados e suas duas extremidades (a que gruda no teto e a que segura as cascas de alho) devem ser unidas com cola branca e água, ficando a aproximadamente 0,5 cm do chão. As instruções a respeito da distribuição dos fios pelo espaço expositivo não são tão precisas, indicando apenas que seja como uma floresta natural, o que deixa a obra mais adaptável a diferentes espaços expositivos. O desenho que acompanha as instruções detalha a montagem:



Para *Palavras cruzadas* (2001) a artista desidratou 122 laranjas e entalhou em suas cascas quatro conjuntos de letras do jogo *Scrabble* - dois em português e dois em alemão. Dessa forma, elas foram postas aleatoriamente em caixas de papelão que formam um labirinto. As frutas fazem referência ao número de peças no jogo, que é de tabuleiro. O labirinto, assim como as peças do jogo, oferece possibilidades diversas, como um convite para que os visitantes da exposição as toquem e, segundo o curador Moacir dos Anjos:

*"o que a instalação sugere é a desnaturalização dos símbolos linguísticos, tornando sua origem menos turva e associando-os, de uma só vez, à visão, ao olfato, à memória do gosto semelhante".*<sup>32</sup>



A cada mostra, *Palavras cruzadas* é montada novamente de acordo com as instruções da artista. Caso Neuenschwander não possa estar presente, a remontagem deve ser feita a partir das escolhas feitas por ela no passado, o que é muito importante na questão da conservação, pois só existe para duas obras abordadas nessa pesquisa, *Palavras cruzadas* e *Eu desejo seu desejo*. Na conferência do Getty Institute, aconteceu a mesa *The Life and Death of Objects*, em que o como as escolhas de

---

<sup>32</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg 5

conservação são parte de um determinado período de tempo foi posto em pauta<sup>33</sup>. Ao enfatizar que as escolhas devem ser feitas de acordo com as feitas no passado, a artista facilita o trabalho de gerações futuras de conservadores.



Há de se levar em conta que o cheiro da laranja é um aspecto importante da obra, por ser o agente que ativa o olfato, gosto e memória dos visitantes. É fundamental, portanto, que o tempo não o modifique a ponto de deixar desaparecer essa característica enquanto estão expostas. As escolhas de Rivane podem perfeitamente ser relacionadas ao que Gaudêncio Fidelis aponta em seu livro:

*"os procedimentos levados a cabo pelo artista nunca podem estar desvinculados da trajetória da obra e de sua durabilidade...não se pode pensar a guarda e manutenção dessas obras sem levar em conta, em seu sentido mais profundo, o conhecimento sobre seus pressupostos estéticos, que evidentemente incluem a definição a priori de tais procedimentos."<sup>34</sup>*

Afinal ao ser remontada a cada exibição garante que essa característica não seja perdida.

Em *Alfabeto comestível* (2001), novamente Neuenschwander combina linguagem e material orgânico para compor seu trabalho. Ela escolheu 26 tipos de

<sup>33</sup> Ver mais em: [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/videos/object\\_in\\_transition\\_day2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/videos/object_in_transition_day2.html)  
acesso dia 10/09/2013

<sup>34</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg.18

especiarias culinárias moídas, de forma que suas iniciais corresponderem a todas as letras do alfabeto latino (por exemplo, açafão, *black pepper*, colorífico, *dill*, espinafre etc.) e os pós fixos em painéis, formando linhas horizontais coloridas, afixados nas paredes seguindo a ordem alfabética dos nomes dos alimentos, formando uma espécie de alfabeto olfativo e comestível. O curador Moacir dos Anjos, ao falar sobre a obra, assinala sua relação com a memória dos visitantes:

*"Cada uma dessas placas possui cor diferente e desperta, no público, a lembrança de sabores e cheiros característicos, fazendo desse contato indireto com as letras - mediado por especiarias distintas - uma experiência que apela, simultaneamente, aos sentidos e ao intelecto. Em vez de conjunto neutro de símbolos que tudo descreve, o alfabeto se deixa aqui atravessar por tonalidades variadas e por memórias gustativas e de olfato - umas vagas, outras claras - que atestam a experiência múltipla do corpo e no mundo e, portanto, a permeabilidade entre mecanismos de cognição diversos<sup>35</sup>."*



Por meio do olfato e das cores, a artista atíça mais uma vez a memória do visitante. Criar o alfabeto a partir desses elementos cotidianos e com uma característica tão incontrollável como o cheiro traz uma outra camada para a obra. Durante sua palestra na feira SP-Arte de 2013, Rivane falou sobre o fato de *Alfabeto comestível* ter uma estrutura rígida, o que a torna uma plataforma ao mesmo tempo controlada e não controlada. A escritora Coline Milliard ressalta:

---

<sup>35</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg 6

*"o Alfabeto Comestível combina a sensualidade de materiais orgânicos com a rigidez de um padrão geométrico, mas também integra a ordem alfabética, o sistema imutável que governa todas as línguas ocidentais<sup>36</sup>."*

Ao falar sobre parte do trabalho de Rivane, Yasmil Raymond pontua que as imagens e formas da artista derivam de sistemas formais de classificação, como o alfabeto latino, fornecendo a base para seu repertório de signos e modalidades de construção, que executa diretamente em paredes, pisos e tetos.

*"Ao fazer suas construções geométricas, ela trata a arquitetura como objeto readymade<sup>37</sup> que é maleável e pode ser alterado pela sua presença<sup>38</sup>."*

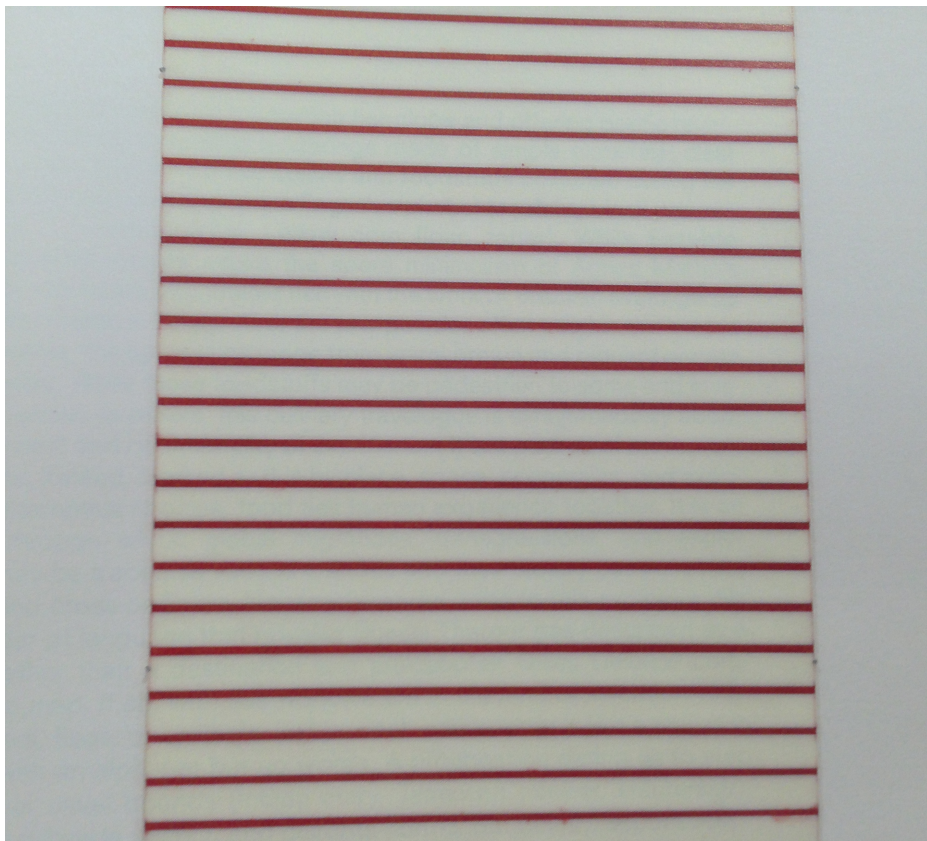
A obra *Alfabeto comestível* foi originalmente feita em 2001, entretanto após uma danificação devido a uma queda, foi reproduzida em 2010. Após a nova aplicação dos temperos, as placas passaram por uma desinfestação com anóxia, procedimento que a isolou por 30 dias com nitrogênio, sem oxigênio, e matou qualquer ser vivo que estivesse no trabalho. Esse processo foi acompanhado pela química/conservadora Isolda da UFMG que indicou-lhe uma moldura vedativa. Diferente das demais obras contempladas nesta pesquisa, *Alfabeto comestível* não deve ser remontada a cada mostra, devendo sempre ser conservada como é hoje. Essa escolha de Rivane pode ser questionada, afinal, com a passagem do tempo, o cheiro dos temperos vai gradualmente desaparecendo. Como o cheiro parte do conceito da obra, sem ele o que fica são os pigmentos, que poderiam ser qualquer outra matéria colorida e não necessariamente temperos. Então, porquê não seguir a mesma instrução das outras obras e fazer uma remontagem a cada exibição? Será a obra vivenciada integralmente sem o cheiro dos temperos? Como diferenciar o açafraão do espinafre? O que irá atizar a memória dos visitantes se não o cheiro?

---

<sup>36</sup> MILLIARD, Coline. **Ashes to ashes dust to art**. ArtReview, October 2008. <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36948382.pdf> - acesso 10/2013.

<sup>37</sup> É possível associar o trabalho Rivane Neuenschwander às rupturas engendradas por Marcel Duchamp e Andy Warhol, uma análise que merece cautela para o entendimento sobretudo dos desvios a partir dessas referências operadas pela artista, portanto um desafio para pesquisa futura.

<sup>38</sup> RAYMOND, Yasmil. **O princípio Circular de Rivane Neuenschwander em Um dia como outro qualquer**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. Pg.22



Analisar essas três obras permite notar que o trabalho sempre se modifica pela presença do visitante. Ou seja, por mais que não tenham um viés interativo tão forte quanto outros trabalhos, a forma como estabelecem um relacionamento e despertam memórias depende do repertório individual de cada observador. As três também têm forte influência do espaço que são montadas, rearranjando-se de acordo com o que ele permite. A combinação das obras no espaço, seguindo a proposta curatorial, também modifica os arranjos. A combinação desses dois elementos acaba influenciando a circulação dos visitantes pelas obras. A cada exibição a formulação das obras no espaço é editada de uma maneira diferente, o que permite vivências novas. Por exemplo: numa exposição no Museu Arte Moderna Aloisio Magalhães em 2003 de, *Alfabeto comestível* está exposto no mesmo salão que em *Continente / Andando em círculos* está, enquanto no Portikus Frankfurt am Main, *Alfabeto comestível* foi exibido nas paredes ao redor de *Palavras cruzadas*.

De certa forma, a efemeridade dos materiais é incorporada nessas remontagens, por mais que em algumas sejam tomadas medidas para que os materiais durem mais tempo que o natural. Não é possível colocá-los uma estrutura rígida o suficiente para impedir a deterioração natural. Fidelis reconhece que determinados elementos presentes em obras de arte, podem ser substituídos, como a cada montagem de *Paisagem suspensa* e *Palavras cruzadas*, ou restauradas na medida do possível, como

*Alfabeto comestível*. Para cada uma dessas escolhas é preciso saber o quanto o grau de especificidade dos materiais que compõem a obra é importante para a integridade conceitual do trabalho, e assim por diante<sup>39</sup>. Talvez, ao encarmos as remontagens das obras como a forma de manter sua integridade ao longo do tempo, tal atitude possa ser encarada como sua conservação, que, nesse caso, é uma constante da vida da obra, justamente por ser feita por elementos orgânicos e frágeis.

### ***Poeira, bacias, fitas e sal***

Em *O trabalho dos dias* (1998) Rivane Neuenschwander reuniu em quadrados de fita adesiva a poeira, pequenos restos de comida como migalhas de pão, cabelos caídos, insetos mortos, entre outros resíduos, que gradualmente caíram nas superfícies da cozinha, sala e quarto de sua casa em Londres. Ela os utilizou para revestir as paredes e o chão de dois cubículos brancos na 24ª Bienal de São Paulo. Os visitantes, então, podiam entrar nesses cubículos, marcados pelo que é privado, e ao fazerem isso traziam novos resíduos, sendo esses do espaço público pelo qual circulavam<sup>40</sup>. Os resíduos da casa da artista ao longo dos dias mesclaram-se aos dos visitantes. O curador Moacir dos Anjos, fez a seguinte observação sobre a obra:

*"a artista funde, de modo mais explícito, as marcas de sua presença e da presença de outros no que se faz...Nessa construção em camadas, a casa e a instituição se sobrepunham de forma quase indistinta, pondo ao claro a porosidade que existe entre o que comumente tomado como distante e separado. O que parece longe pode estar também perto"<sup>41</sup>.*

Em diversos trabalhos de Neuenschwander, fica um pequeno registro de cada visita, de cada visitante realizando pequenas adições ou subtrações no local da exposição<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. Pg.30

<sup>40</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg 10

<sup>41</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg 10

<sup>42</sup> THORNE, Sam. Signs of Life. **Frieze**. Londres, número 122, Abril, 2009. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36953039.pdf> >. Acesso 09/2013



Outro aspecto é apontado por Yasmail Raymond: sob o ponto de vista social, a obra é um registro do trabalho doméstico geralmente associado às mulheres, porém o principal interesse da artista é a associação dos pós com a deterioração e decomposição, e assim com a passagem do tempo, como ela mesma observou:

*"[A obra abordava] talvez uma incapacidade de dar conta de coisas mais concretas; ou um desejo de entender a fragilidade da vida, a natureza finita das coisas, nossa impermanência no mundo; ou a simples observação da passagem do tempo e o fato de sermos parte da natureza e ainda estarmos sujeitos a ciclos, e talvez tudo isso junto<sup>43</sup>."*

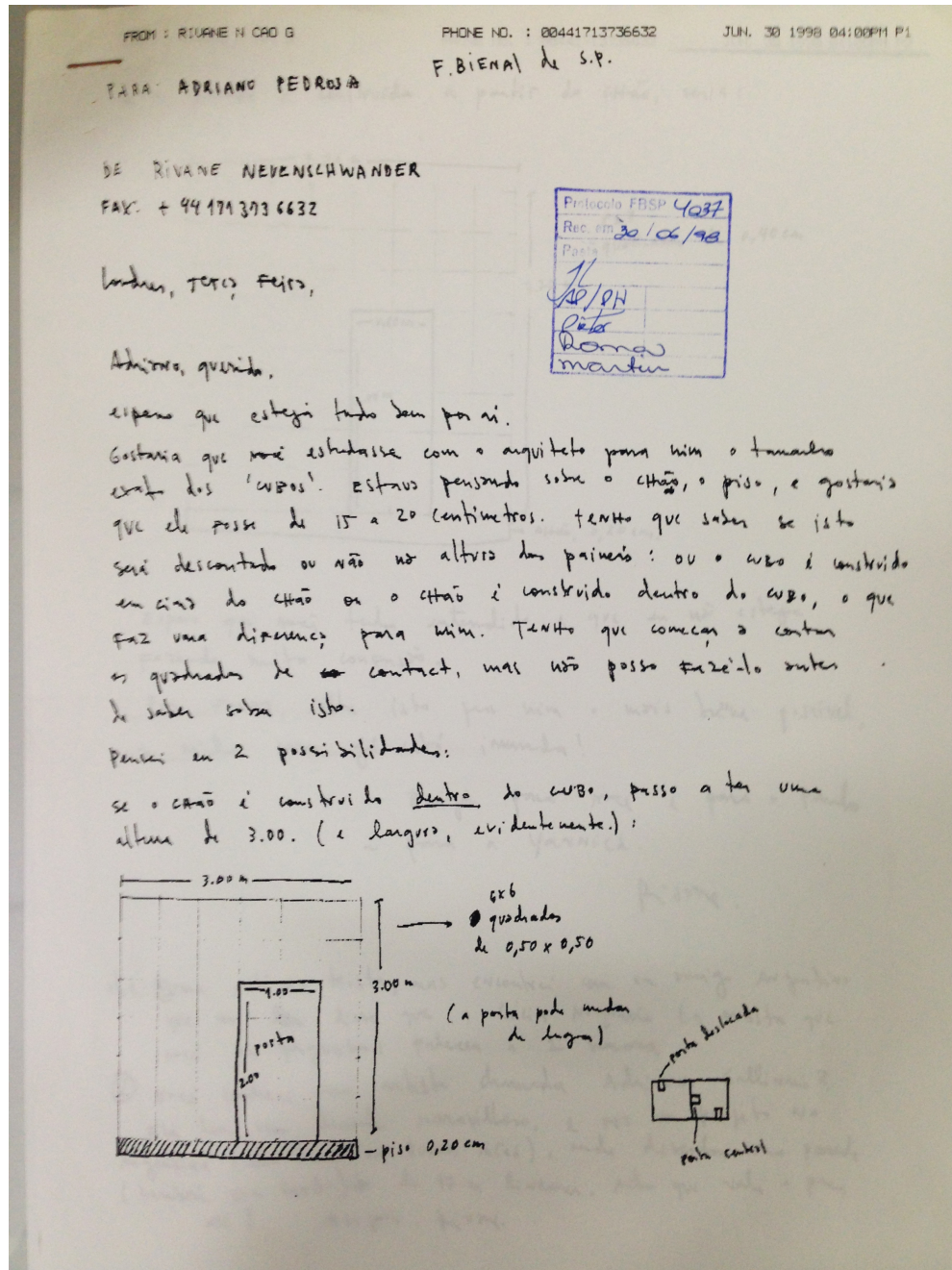
A observação da artista traz uma informação importante sobre a obra, o entender a fragilidade da vida e a natureza finita das coisas é um contraponto à questão da sua duração. Ao interpretarmos a obra, estaríamos fadados a remontá-la a cada exibição para reiniciar o ciclo? *O trabalho dos dias* não é uma instalação de caráter permanente, já que o plástico desgrudaria com o decorrer do tempo, o que não é aceitável para a artista. Mas esse ciclo poderia existir sem a presença dela coletando os resíduos de sua casa? Por ser uma obra que deve ser remontada a cada mostra, ela deve seguir com rigor as instruções feitas por Neuenschwander e sem sua

---

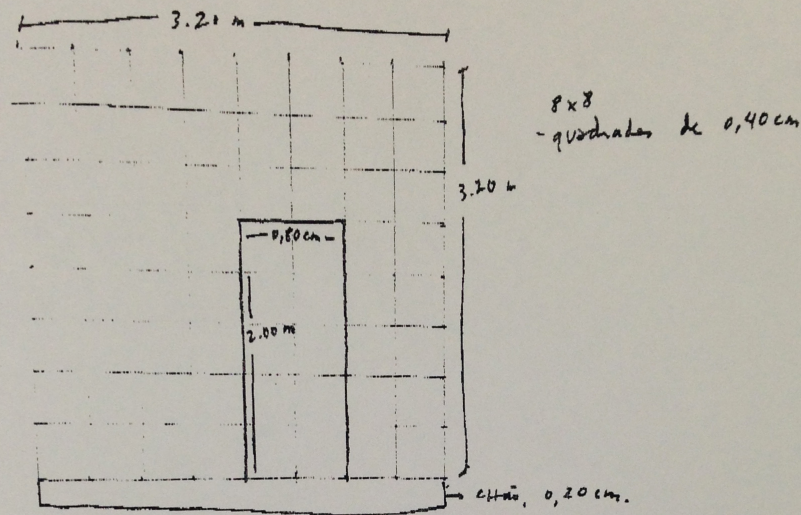
<sup>43</sup> RAYMOND, Yasmil. **O princípio Circular de Rivane Neuenschwander em Um dia como outro qualquer**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. Pg. 18

presença, o montador deve ser alguém muito familiarizado e íntimo do trabalho e de sua produção. Os resíduos, por exemplo, devem ser coletados em uma casa comum e é importante ressaltar que a adição feita pelo público é essencial.

Ao colocarmos lado a lado o projeto da obra e a troca de fax entre a artista e o curador Adriano Pedrosa a respeito da primeira montagem da obra na 24ª Bienal de São Paulo, é possível observar o caminho entre o processo de composição e a forma como o trabalho se estabeleceu.



Se a parede é construída a partir do chão, seria:



Espero que você tenha entendido e que eu não esteja fazendo muita confusão.

Por favor, olhe isto para mim o mais breve possível, a minha casa já está imunda!

Beijos para você e para o Paulo e para a Yannick.

Rivane.

As instruções de montagem da obra é precisa, especificando que é preciso cortar o papel *contact* em pedaços de 18 x 18 polegadas, retirar sua parte adesiva e aplicar diretamente na superfície suja, para depois ser colocado de volta ao papel original em que veio. Os equipamentos necessários para a montagem e instalação da obra são especificados em forma de texto e foto, para depois serem apresentadas as instruções para o desenho das linhas guia, que são alinhadas utilizando uma linha vertical como referência. Por fim, há as instruções de aplicação

dos adesivos, seguindo as linhas desenhadas com lápis nas paredes - com o auxílio do laser.

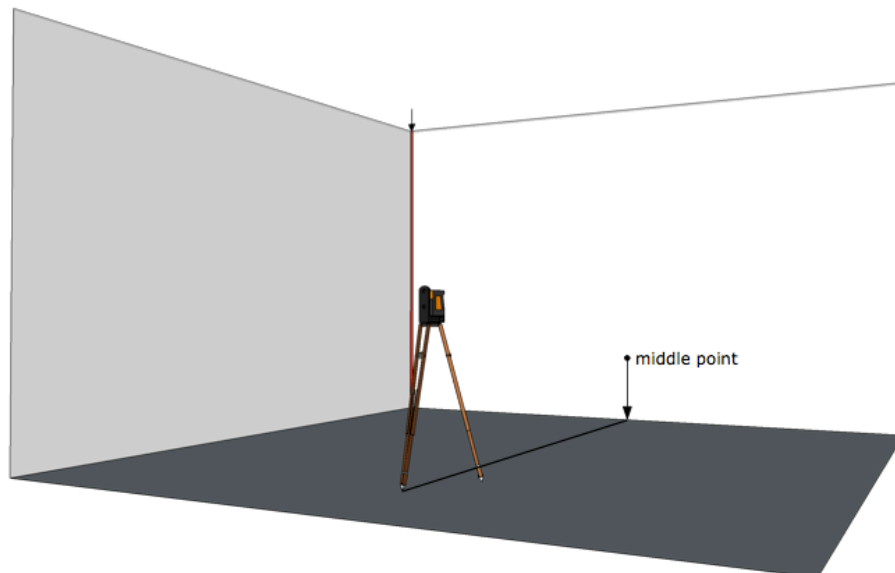
Required equipments for installation:

Cross-line self-leveling laser level;  
1 tripod  
2 long metal rulers  
2 level rulers  
pencils and erasers  
pieces of fabric  
fabric: to be defined  
paint: to be defined



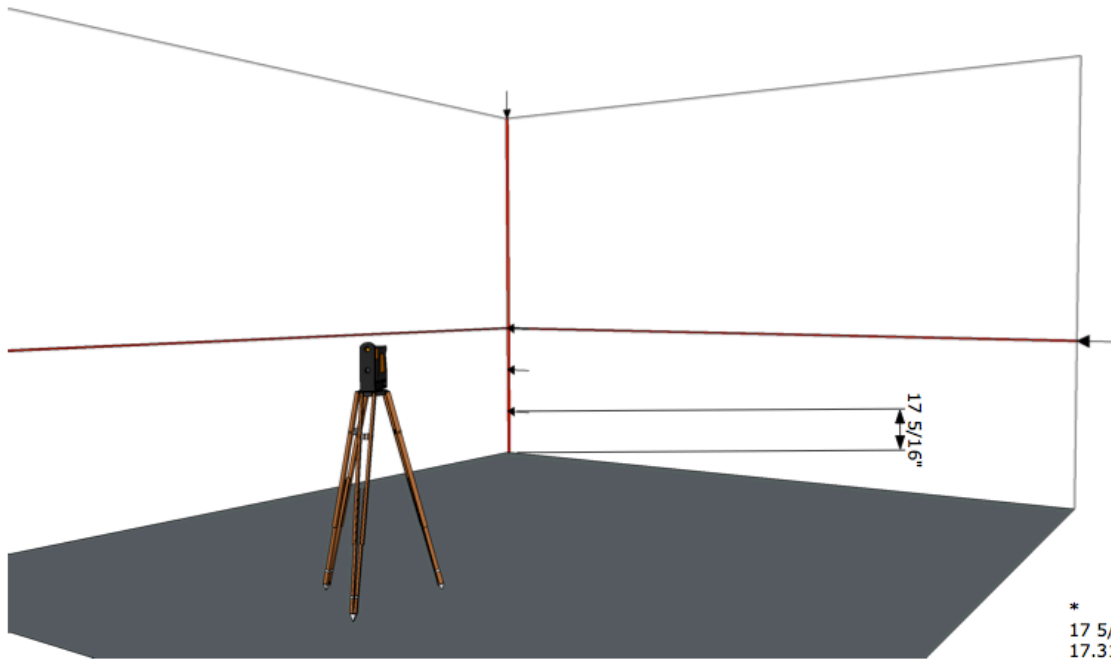
1 - Drawing the guide lines:

1.1 - Align the level tool according to the middle of the wall. Choose a vertical line in the room as a reference (e.g. the corner) and point the vertical line at there.



1 - Drawing the guide lines:

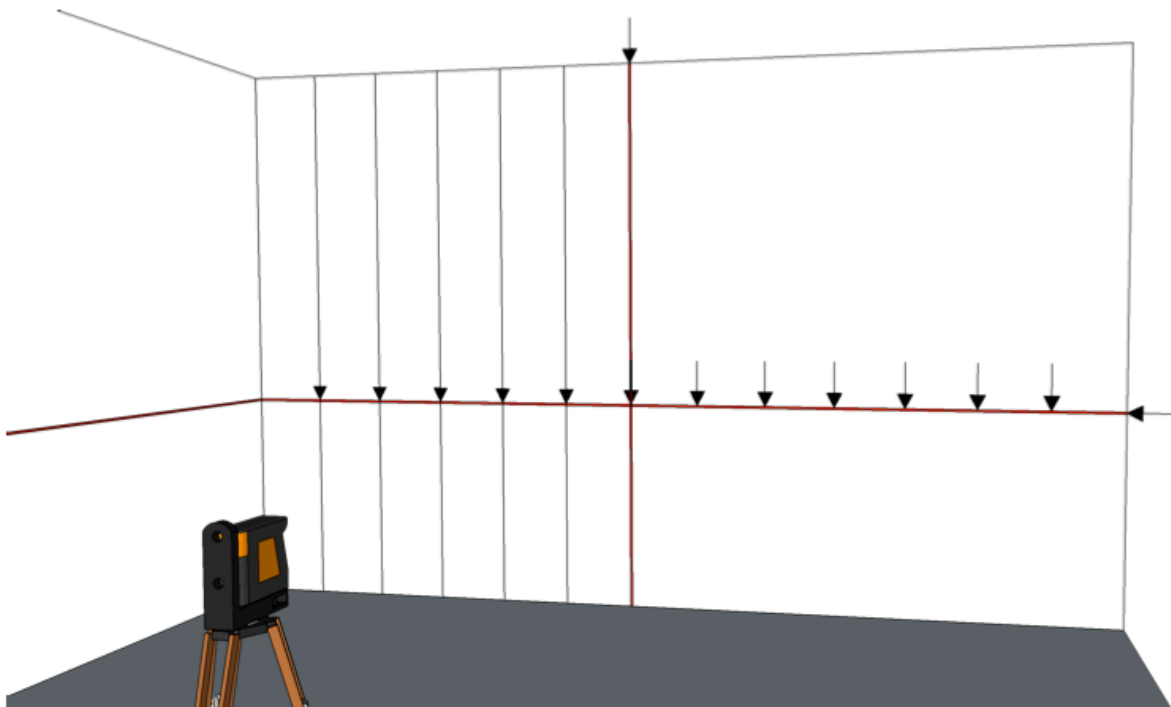
1.2 - Make the main horizontal line: Measure, from the floor, the height of 3 "tiles" (17 5/16in.\* each one). The horizontal line of the laser level tool must point this mark. Draw this line with a pencil.



\*  
17 5/16" =  
17.31" =  
44.00 cm

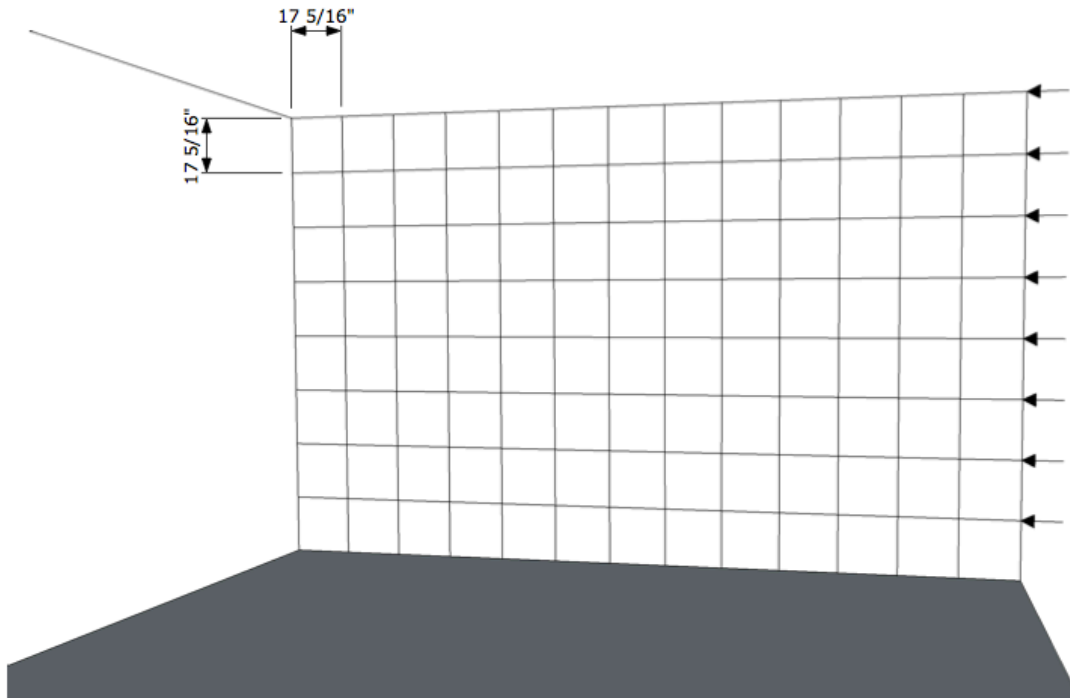
1 - Drawing the guide lines:

1.3 - Draw the vertical lines: mark, from the corner, the distance of "tiles" all over the wall.



1 - Drawing the guide lines:

1.4 - Finish the grid marking the vertical distances between the remaining horizontal lines. Obs: as the laser level doesn't work when inclined, do this with rulers.



2 - Installing the adhesive:

2.2 - Start removing only a little part of the adhesive from the paper and align it to the grid on the left and down.

Originally the plastic adhesive measures 18x18 inches and need to be stuck leaving margins on the right and up.

2.3 - While removing slowly the paper and sticking the adhesive, make sure that its surface is as smooth as possible. If necessary use the help of a piece of fabric.



2 - Installing the adhesive:  
2.4 - Finish trimming off the margins on the right and up.  
Restart the process with the next plastic.

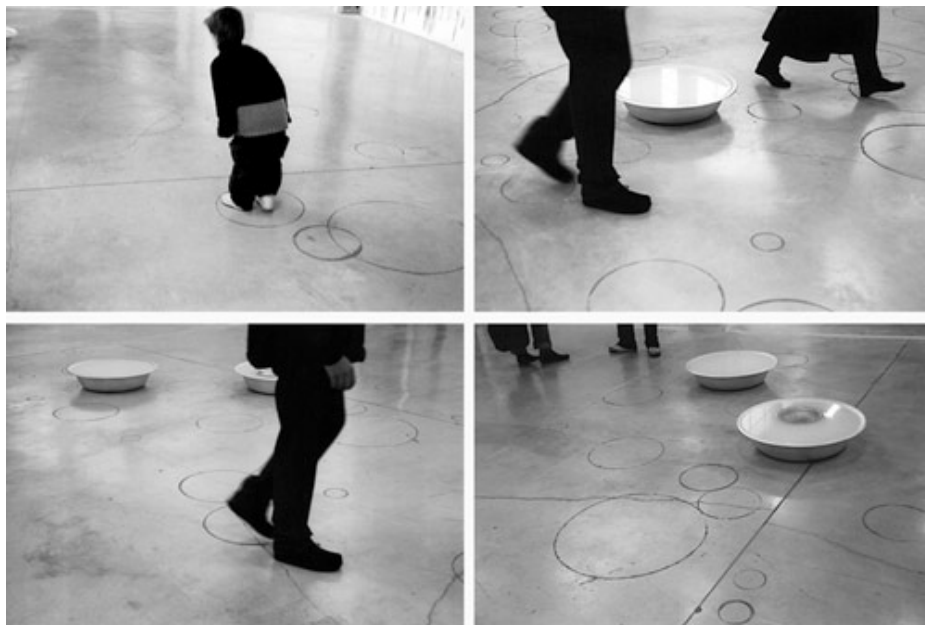


Uma obra em que resíduos dos visitantes são incorporados de modo necessário é *Continente / Andando em círculos* (2000). Trata-se de uma obra de chão composta por bacias de alumínio, água, sabão de coco e círculos finos desenhados com cola no chão do espaço. A circulação dos visitantes pela exposição escurece a cola e torna o desenho visível, graças aos resíduos presos em seus sapatos ao longo do dia, que ao serem incorporados à obra revelam aos poucos a totalidade da própria. O pó, nesse caso, sendo associado com a memória e a natureza provisória da vida.

Nessas duas obras a contribuição do visitante é tão invisível quanto a poeira que carregam em seus pés, não é algo intencional, como disse Lisette Lagnado

*"ao trazerem e levarem sujeira para dentro e para fora da sala, ignoram o quanto essa ação é bem-vinda...É como se, para ela, as coisas fossem mudas ou transparentes - até o momento em que nossas ações sobre elas as extraíssem*

do fluxo indeterminado. Nesse cômputo, a menor quantidade, ainda que seja pó, constitui uma valia enorme para a definição da riqueza<sup>44</sup>."



Mesmo não sendo uma participação voluntária o caminhar dos visitantes é necessário, mas não os torna artistas pois ainda cabe a Neuenschwander a responsabilidade pela forma e edição do material bruto. Lagnado reconhece que a artista luta contra a contemplação pura e simples do espectador, da mesma forma como quebra com a distância entre a vida e a arte.

Por mais que façam parte do cálculo da artista na formulação das obras, o visitante não sabe de seu papel na mesma, nem como o elemento que vai, de certa forma, completá-la é algo tão imperceptível quanto a poeira. Resumindo, *Continente / Andando em círculos* utiliza-se de materiais cotidianos e revela-se gradualmente através da circulação dos visitantes. A troca e digestão da obra é individual, por mais que tenha um elemento consideravelmente interativo, a interação é individual e não coletiva.

*"Neuenschwander ordena ocorrências diárias em pequenos sinais de vida, trazendo ambientes cuidadosamente montados à existência ao envolver pequenas comunidades de ajudantes, os participantes e os jogadores. Se os*

---

<sup>44</sup> LAGNADO, Lisette. *A Troca e o Troco em Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá*. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2005. Pg. 80



Segundo a crença, quando a fita cai o desejo é concedido. Para a obra, Neuenschwander solicitou a quarenta pessoas anônimas a formulação de um desejo qualquer por escrito, e a partir deles imprimiu-os, através da serigrafia, em fitas coloridas. Os desejos são os mais diversos: *Eu desejo calma; Eu desejo a felicidade das minhas filhas; Eu desejo sexo cinco vezes por semana; Eu desejo o céu na terra* são alguns deles. Todos obedeceram às normas ortográficas e gramaticais das línguas em que estão redigidos, traduzindo assim a subjetividade de cada um em termos entendidos por todos os que conhecem tais padrões de emprego linguístico. Segundo o curador Moacir dos Anjos, para a artista os conteúdos dos desejos podem

*"ser apropriados por outras crianças, mulheres ou homens, numa sobreposição entre a socialização dos códigos de comunicação interpessoal e a partilha de aspirações íntimas"<sup>46</sup>.*



Quando a obra é exposta as fitas são penduradas em linhas dentro de buracos feitos na parede do local da exposição. Ao pegarem um dos desejos e amarrá-lo ao pulso, os visitantes assumem o desejo de outra pessoa, na esperança de talvez

---

<sup>46</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg 7-8

contribuírem para sua realização. Os visitantes também podem escrever seus próprios desejos e colocá-los nos furos das fitas que já foram retiradas, trazendo novos desejos para a obra.

*"Por permitir que se deseje o desejo de alguém mais e por incorporar, em futuras montagens da instalação, os novos desejos assim deixados, Rivane Neuenschwander faz com que sejam os visitantes que completam o trabalho, concedendo ao outro, portanto, parte do controle sobre o seu significado<sup>47</sup>."*

Assim como de maneira clara em *Palavras cruzadas* (mover as laranjas), de modo não concreto em *Alfabeto comestível* (lembrar do cheiro e do gosto dos alimentos), essa

*"cessão de controle que acontece, em verdade, desde trabalhos mais antigos e, embora de maneiras às vezes oblíquas, sempre com importância decisiva na criação de sentidos<sup>48</sup>."*

Aqui, como em *Continente / Andando em círculos* a digestão e vivência da obra é individual, por mais que seja um pacto entre duas pessoas, toda a ação não deixa de ser solitária e, inclusive silenciosa. Por mais que parta de um coletivo de desejos que podem ser os desejos de qualquer um, ao escolher amarrar determinada fita em seu punho, o visitante inicia, solitário, essa jornada para realização do desejo do outro.

O detalhamento das informações no projeto da obra é muito rico, com instruções a respeito do local onde as fitas devem ser impressas e o número de dias que a produção demora após o pedido. As instruções ajudam a calcular o número de fitas que serão precisas para a montagem a partir da estimativa de visitantes esperados adicionando 20% desse valor, determinando assim o total da encomenda. Os desejos são escolhidos pela artista que pede uma semana para realizar a seleção. Até especificações técnicas da fita não passam batido: as 12 cores pantone, estilo da fonte (HELVETICA-bold tamanho 15.5), número de desejos e como o desejo deve ser escrito nas fitas.

Após as especificações dos pedidos, são dados o detalhamento da montagem da instalação, instruindo como os furos devem ser distribuídos nas paredes e qual o processo a ser seguido para fazê-los: colando primeiro 8 fileiras de fitas adesivas azuis com a distância de 20 cm uma da outra, estando a primeira, de cima para baixo, a 40 cm do chão. Os buracos na parede também são muito bem especificados: mil furos na

---

<sup>47</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg. 8

<sup>48</sup> ANJOS, Moacir dos. **Catálogo da exposição Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães** (MAMAM), 2003. Pg. 8-9

parede, sendo a distância que podem estar um do outro entre 1 cm e 2 cm, os buracos devem estar “afiados” e, para que isso aconteça, a broca deve ser renovada.

## Style Guide

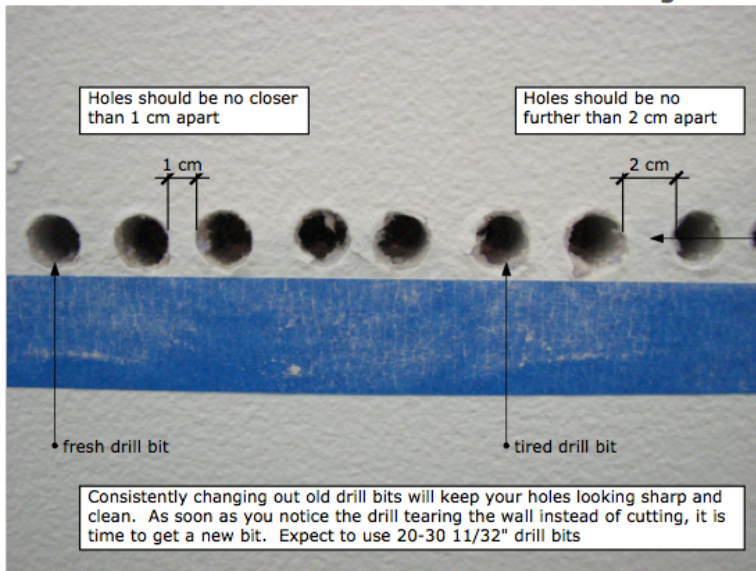
Font style: HELVETICA-bold- size 15.5

12 different colors of satin ribbon

60 different wish phrases

10 cm		Leave 10 cm of ribbon before the start of the wish	47 cm		Satin Ribbon code:	Font style color:
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					02	Pantone 178 C
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					23	Pantone 186 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					28	Pantone Black 100%
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					49	Pantone 255 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					66	Pantone 312 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					78	Pantone 317 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					94	Pantone 267 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					98	Pantone 7541 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					132	Pantone 139 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					147	Pantone 186 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					165	Pantone 137 U
I WISH WISE AND HUMANITARIAN PEOPLE WERE CHOSEN AS LEADERS OF NATIONS					182	Pantone Yellow 100%

## Drilling Holes



Exact spacing of the holes should feel human and somewhat random, not like you are following a strict template. Make sure to rotate driller's work areas so as to avoid developing distinct and separate drill patterns.

Once the holes are all drilled, sand any rough edges, vacuum out all the dust and add one fresh coat of paint. All of this must be done before the ribbons are brought into the gallery.

For *I Wish Your Wish* it is necessary to drill thousands of holes into the wall chosen for exhibiting the work. It is important to note that it is a very labor intensive process that will require many workers over several days.

Estando fitas e furos prontos, é feita a montagem propriamente dita da instalação. As fitas devem ser distribuídas de forma aleatória pelos furos, sendo todas misturadas em uma caixa para que isso seja possível, pois elas chegam divididas por cor e desejo. Para serem colocadas nos furos é indicado que usem a ferramenta de madeira, indicada como fornecida, ou o fundo de borracha de um lápis normal. Por conta da instalação ser apontada como sendo muito popular, é indicada a presença de quatro ou mais hora/homem por dia colhendo pedidos dos visitantes e repondo novas fitas.

Assim como as obras anteriores, *Eu desejo seu desejo* é montada novamente para cada exposição. Por mais que a obra não tenha o mesmo caráter efêmero das outras, afinal as fitas não são como os resíduos das outras obras que desaparecem facilmente com a passagem do tempo, para cada mostra novas fitas são impressas, pois elas são dispersadas entre os visitantes. Assim como as anteriores, cada remontagem deve obedecer rigorosamente as instruções que acompanham a obra, feitas pela artista. Sendo, porém, importante pontuar que sem a presença da artista as montagens da obra no futuro deverão ser feitas a partir das escolhas da artista no passado, assim como em *Palavras cruzadas* (2007). O que retoma as mesmas questões discutidas.



Na obra *Monstra marinha* (2012) os visitantes podem levar para casa cinco modelos diferentes de moedas de sal que possuem impressas, em uma de suas faces, relevos de diferentes monstros marinhos tirados de documentos e cartografias do século XVI. As moedas são feitas de sal micronizado em uma prensa hidráulica por um profissional. Por conta do material que são compostas as moedas devem ser manuseadas com cuidado, pois com muita facilidade elas vão rachar. Por serem feitas

de sal, a duração das moedas é curta, estão fadadas a quebrar ou simplesmente desaparecer, em outras palavras as moedas foram feitas para não durar. Ao serem colocadas como algo que pode ser levado pelos visitantes, elas estabelecem uma relação com Neuenschwander. Para Gisele Kato:

*"[...] só a escolha do sal como matéria-prima já atribui ao trabalho diversas camadas de leitura: o mineral chegou a ser usado como forma de pagamento em tempos antigos e remete ainda ao próprio oceano, que o homem teve de desbravar a fim de conhecer melhor o mundo. Ao pegar uma moeda, o visitante inicia de imediato uma relação de cumplicidade com Rivane... Colocando uma moeda na mão de cada espectador, a artista compartilha uma responsabilidade. É como se sussurrasse ao ouvido de seus novos parceiros: "Que destino vamos dar ao objeto?"<sup>49</sup>"*

A cada mostra acontece uma nova montagem da obra, com base nas instruções da artista. Segundo Rivane Neuenschwander, as moedas são intencionalmente fadadas ao desaparecimento caso medidas básicas de preservação não sejam tomadas, que neste caso seria controlar a umidade do ar. Seria um novo pacto, dessa vez diretamente entre a artista e os visitantes, que passam a ser os responsáveis pelo cuidado das moedas? As fitas de *Eu desejo seu desejo* assim como as moedas não se tornam resíduos, continuam sendo partes constituintes das obras, com a diferença de que cada uma possui uma relação diferente com o tempo, o que dialoga com a intenção da artista com a obra. A continuidade delas fora do ambiente expositivo faz parte da obra, não se encerra no simples ato de serem levadas pelo visitantes, mas na relação que são estabelecidas por elas, individualmente, com eles.

### **Como lidar com o tempo?**

As quatro últimas obras analisadas são remontadas para cada exibição, que são acompanhadas pela artista e um de seus assistentes sempre que possível. A presença de Rivane Neuenschwander é idealmente necessária, porém ela tem trabalhado com instruções precisas, com documentação em vídeo, foto e texto para que os trabalhos possam ser remontados sem a sua presença. Procedimento esse que é um dos apontados por Gaudêncio Fidelis como um dos essenciais para a conservação das obras para o futuro. Falar sobre a passagem das obras da artista para um tempo além da era contemporânea, adquire uma profundidade diferente do que seria falar sobre o mesmo tema envolvendo o trabalho de outros artistas, pois justamente suas obras envolvem diretamente a passagem do tempo e sua evidência. A poeira que a artista

---

<sup>49</sup> KATO, Gisele. **A artista que se deixa levar para o acaso**. Revista Bravo!, Novembro de 2012 - <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/38938850.pdf> acesso 10/2013.

recolhe cuidadosamente de sua casa é uma marca da passagem do tempo, que muitas vezes fica invisível aos nossos olhos; a memória despertada pelo olfato é uma viagem ao passado do visitante e o material que vai gradualmente se modificando e em alguns casos desaparecendo também é uma marca dessa passagem.

No texto *O princípio circular de Rivane Neuenschwander*, Yasmil Raymond aponta a presença do círculo na obra da artista, que liberta-se de associações iconográficas com a divindade e a perfeição para aludir à demarcação do espaço físico no qual ela cria suas interações casuais<sup>50</sup>. A artista admite essa forte presença ao dizer *"talvez seja o círculo, cheio ou vazio, um dos elementos mais recorrentes na minha obra"*<sup>16</sup>. Raymond vai além e apresenta como o looping é também um aspecto importante do trabalho da artista. A obra *Um dia como outro qualquer*, por mais que tenha uma materialidade estável também fala sobre o tempo e esse looping. Ela é um relógio branco de fundo preto, simples e claro. Por ser um relógio a expectativa que tenho: é que ele vai registrar e informar a passagem do tempo, mas ele não cumpre essa função. Nesse relógio o tempo foi anulado, ele sempre marca zero: zero horas e zero minutos do dia zero do mês em que estamos. Mesmo sem contar as horas o relógio não me passa apenas a sensação de que o tempo parou, mas sim a sensação de alívio, de que estou livre da cronometragem dele. É confortável não saber se estou olhando já fazem cinco minutos ou meia hora, posso passar uma hora olhando para ele. A obra foi originalmente espalhada pelo pavilhão da 28ª Bienal de São Paulo e locais relacionados como restaurantes e hotéis. *Um dia como outro qualquer* quebra com uma convenção do mundo atual que controla boa parcela das relações e ações, causando reflexão sobre algo tão presente em nossas vidas, mas que nem sempre refletimos sobre ou revisitamos.

*"[...] os mostradores dos relógios revelam cada novo minuto, um após o outro, como gêmeos idênticos. Com este loop infinito, Um dia como outro qualquer põe em cena 'a circularidade do tempo' que está presente em todas as obras de Neuenschwander. Tal abordagem é, na verdade, o impossível tornado possível que define sua prática, na qual as hierarquias padrão de ordem e desordem são desestabilizadas para deflagar uma experiência da obra de arte que nunca está muito distanciada da natureza precária do tempo e da vida"*<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> RAYMOND, Yasmil. *O princípio Circular de Rivane Neuenschwander em Um dia como outro qualquer*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. Pg. 30

<sup>51</sup> RAYMOND, Yasmil. *O princípio Circular de Rivane Neuenschwander em Um dia como outro qualquer*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. Pg. 32



Assim é possível notar que o tempo não é uma temática exclusiva de obras de materialidade não estável. O tempo e sua natureza provisória são essenciais na produção artística de Rivane Neuenschwander. Para que o atravessamento das obras da artista para além da era contemporânea aconteça o caminho que vem sendo desenhado é o mesmo identificado por Raymond, o de loopings circulares infinitos. Sendo cada remontagem o começo de um novo looping, a cada giro são desenhados novos de acordo com as circunstâncias, sem nunca sair do campo calculado pela artista, com a diferença de que esses loopings não são círculos perfeitos. O que é coerente com a natureza precária do tempo e da vida, e a forma de tentar permanecer sem negar isso. Assemelhando-se de certa forma com o próprio tempo.

*"Portanto, a obra de Neuenschwander funciona como , um cronômetro baseado não no avanço linear, mas no retorno - no constante retraçar de uma linha circular que tem uma necessidade insaciável de aparecer e desaparecer infinitamente<sup>52</sup>."*

Para que seja isso possível é essencial que as questões sobre conservação abordadas no começo do trabalho sejam consideradas guias. A documentação da obra desde sua concepção, descrição dos materiais, dos porquês desses materiais como estão colocados, das eventuais transformações, o projeto da obra e todo contexto que circunda a obra são de grande importância para que a cada remontagem o tempo volte

---

<sup>52</sup> RAYMOND, Yasmil. **O princípio Circular de Rivane Neueschwander em Um dia como outro qualquer**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó , 2010. Pg. 32

a ser congelado da forma idealizada pela artista, esse compromisso com a intenção da artista será justamente o que irá garantir a legitimidade desse trabalho que não está ligada ao objeto único.

## Conclusão

Levando em consideração que não é possível tentar congelar uma obra de natureza provisória no tempo, o que pode ser feito é criar as condições necessárias para que ela possa existir em sua totalidade e integralmente quando for preciso. Para que isso seja possível a interpretação da obra é crucial. Como posto por Arthur Danto:

*"Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais... Por essa razão, é essencial para o nosso estudo compreender a natureza de uma teoria da arte, de uma teoria tão poderosa a ponto de extrair objetos do mundo real e torná-los parte de um mundo diferente, um mundo da arte, um mundo de coisas interpretadas. Essas reflexões mostram que há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal."<sup>53</sup>*

As instruções de montagem da obra feitas pelos artistas são, na maioria dos casos, a base da obra. Assim como os registros de montagens, transformações e exposições. Dessa forma o artista deixa os guias da construção de sua obra. A montagem adequada desses documentos pelos artistas e sua equipe é um grande passo para que a montagem da obra no futuro seja possível. Porém o que não quer dizer que certas escolhas, como a de Neuenschwander de não remontar *Alfabeto comestível*, não possa ser debatida, sempre tendo em mente o conceito que circunda a obra.

Entretanto é preciso ter em vista que não há como prever como que a edição desse conteúdo acontecerá. Como é posto por David Bomford *"a edição da história no conteúdo atual mal começou e não é possível a pré-determinar"*<sup>54</sup>. Danto levanta a questão: *"Quem sabe o que o futuro irá considerar importante do jeito que somos hoje"*<sup>55</sup>? E não só o futuro, considerando as grandes instituições como museus e galerias, mas as escolhas das pessoas individualmente nesse processo. Por mais que sejam seguidos todos os passos citados ao longo da construção da obra, as escolhas, que muitas vezes envolvem afeições pessoais, dos envolvidos no sistema de artes no futuro serão, também, determinantes, no futuro dessas. Não é possível prever quem terá a responsabilidade por determinadas obras. A curadora Laurel Reuter<sup>56</sup> aponta como certas vezes isso está nela como curadora, porém ela não tem ilusões sobre quão pouco controle na realidade as pessoas em geral tem. Portanto o modo como os envolvidos com arte no futuro irão se relacionar com a documentação produzida a

<sup>53</sup> DANTO, Arthur. **A transfiguração do Lugar Comum**, 1ª Impressão. São Paulo: Cosac Naify, 2001. PG. 202-203

<sup>54</sup> BLACKMAN, Cristabel **A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art**. <http://www.e-conservationline.com/content/view/606/184/> - acesso 02/09/13

<sup>55</sup> DANTO, Arthur. **Looking at the future, looking at the present as past em Mortality Immortality?: the legacy of 20th-century art**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. Pg.7

<sup>56</sup> REUTER, Laurel. **Life and its own times em Mortality Immortality?: the legacy of 20th-century art**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. Pg. 182

respeito dessas obras é um fator determinante também. Por isso é preciso munir com o máximo de detalhes sobre os caminhos percorridos pela obra para quem quer que vá recebê-la no futuro, pois não tem como controlar.

Tais questões apenas fortificam a necessidade de produzir uma documentação extensa e profunda. O que significa combinar as quatro questões apontadas por Gaudêncio Fidelis: documentação adequada da obra, identificar a diversidade de materiais que compõem a obra e suas respectivas propriedades, preservar a intenção original do artista em um processo de conservação e restauração tendo como perspectivas os procedimentos adotados e a necessidade da troca de informações entre artistas e profissionais especializados. Considerando também as questões apontadas por Hiiop a respeito da compreensão genuína da obra, o valor atribuído ao trabalho e os atributos da ética de conservação.

Ao olharmos para a obra de Rivane Neuenschwander, a especificidade de cada uma dessas escolhas serão de enorme importância para que a obra viva além de seu tempo. O que está sendo feito de acordo com os projetos analisados nessa pesquisa, que detalham precisamente todo processo de montagem dos trabalhos e os materiais necessários. Nesse processo, o efêmero parte desses trabalhos, mas não impede a compreensão de que a travessia do tempo pela obra não deve inviabilizar suas montagens futuras.

### Publicações tradicionais:

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. 1ª Edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. São Paulo: editora brasiliense.

BIRNBAUM, Daniel.; MIKKI, Akiko; LAGNADO, Lisette (texto). CORDEIRO, Veronica; DWEK, Alberto; GOFF, Janet (trad.). **Rivane Neuenschwander : Ici lá-bas qui acolá**. Belo Horizonte: Incentivo a Cultura. 2004.

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

CORZO, Miguel Angel (Org). **Mortality Immortality?: the legacy of 20th-century art**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do Lugar Comum**, 1ª Impressão. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **Da Escultura à Instalação**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria, Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002.

GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhard (Org.). **Art Now – 137 artists at the rise of the new millennium**. Colônia: Taschen , 2002.

HOFFMAN, Jens. Powerful Circles. **Forma Brazil**. New York: The Americas Society (Volume 4), 2001.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Ed.) . **27ª. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto : Guia** . São Paulo : Fundação Bienal, 2006.

LUNN, Felicity (Curadora). **Vivências – Dialogues between the works of Brazilian artists from 1960s-2002** na The New Art Gallery Walsall. Norwich: Sainsbury Centre for Visual Art, University of East Anglia, 2002.

MOURA, Rodrigo. Rivane Neuenschwander. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 5/11/2000, Artes visuais, Pg. 4

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander**. Projeto gráfico Marcelo Drummond; texto Rosa Martínez; versão em inglês Dominic Currin. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander**. Projeto gráfico Marcelo Drummond; fotografia Daniel Mansur; texto Cao Guimarães. São Paulo: Casa Triângulo, 1996.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander**. Texto Mats Stjernstedt, Lisette Lagnado, Rivane Neuenschwander; projeto gráfico Raul Loureiro; fotografia Anna Kleberg, Cao Guimarães, Stephen White, Vicente de Mello, Rivane Neuenschwander. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 2000.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander - Um dia como outro qualquer**. Texto Richard Flood, Yasmit Raymond, Rachael Thomas, Lars Bang Larsen, Paulo Herkenhoff. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães**. Projeto gráfico Zoludesign; texto Moacir do Anjos; fotografia Ahlburg Keate Photography, Cao Guimarães, Dan Dennehy, Eduardo Eckenefels, Eduardo Ortega, Estúdio 459, Seale Studios, Stephen White, Vicente de Mello. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), 2003.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander – Spell : [anlässlich der Ausstellung Rivane Neuenschwander: Spell im Portikus Frankfurt am Main]**. Texto Jochen Volz, Artur Zapalowski. Frankfurt: Portikus, 2002.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. 2ª Impressão. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

#### **Outras fontes de informação:**

BLACKMAN, Cristabel. **A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art**. Disponível em: <<http://www.e-conservationline.com/content/view/606/184/>>. Acesso 02/09/13

HIIOOP, Hilka. **Contemporary Art in the Museum, How to preserve the ephemeral?** 279 f. Tese de Doutorado. Estonian Academy of Arts, 2012. Disponível em: <[http://www.incca.org/files/pdf/resources/hiioop\\_hilkka\\_-\\_contemporary\\_art\\_in\\_the\\_museum.pdf](http://www.incca.org/files/pdf/resources/hiioop_hilkka_-_contemporary_art_in_the_museum.pdf)>. Acesso em: 02/09/13.

JONES, Kristin M. **Rivane Neuenschwander**. Disponível em: <[http://www.frieze.com/issue/review/rivane\\_neuenschwander/](http://www.frieze.com/issue/review/rivane_neuenschwander/)>. Acesso 15/09/13

KATO, Gisele. A artista que se deixa levar para o acaso. **Revista Bravo!**. São Paulo, Editora Abril. Novembro de 2012. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/38938850.pdf> >. Acesso 10/2013

LAGNADO, Lisette. "Longing for the body", ontem e hoje. **Revista Trópico**. São Paulo, 2005. Disponível em: < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2634,2.shl> >. Acesso 07/2013

Life and Death of Objects, 2008 [visto em 10/09/2013] Disponível em: [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/videos/object\\_in\\_transition\\_day2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/videos/object_in_transition_day2.html)

MILLIARD, Coline. Ashes to ashes dust to art. **ArtReview**, Londres, número 26, Outubro, 2008. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36948382.pdf> >. Acesso 10/2013.

THORNE, Sam. Signs of Life. **Frieze**. Londres, número 122, Abril, 2009. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/36953039.pdf> >. Acesso 09/2013

<http://www.bienal.org.br/publicacoes.php> - acesso 08/2013

<http://www.fortesvilaca.com.br/> - acesso 07/2013

<http://www.incca.org/> - acesso 08/13

<http://www.mam.org.br/> - acesso 08/2013

<http://www.stephenfriedman.com/> - acesso 07/2013

## Índice Iconográfico

- p. 14 *Continente nuvem*, montagem em Inhotim. Fonte: <http://www.thenewsgallery.com/2011/04/inhotim-contemporary-art-sanctuary.html> acesso em: 30/06/13
- p.16 *Carta do meu pai*, montagem na 2ª Bienal de Joanesburgo. Fonte: NEUENSCHWANDER, Rivane. Rivane Neuenschwander. Projeto gráfico Marcelo Drummond; texto Rosa Martínez; versão em inglês Dominic Currin. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998. pg. 28
- p. 18 *Paisagem suspensa*, Katzen Arts Center, Washington. Fonte: [http://www.washingtonpost.com/goingoutguide/american-university-museums-summer-shows/2012/06/28/gJQAg0jY9V\\_gallery.html#photo=3](http://www.washingtonpost.com/goingoutguide/american-university-museums-summer-shows/2012/06/28/gJQAg0jY9V_gallery.html#photo=3) acesso em: 30/06/13
- p.19 *Paisagem suspensa*, montagem de referência nas instruções de montagem. Fonte: imagem enviada pela equipe da artista.
- p.20 *Paisagem suspensa*, instrução de montagem. Fonte: imagem enviada pela equipe da artista.
- p. 21 *Palavras cruzadas*. Fonte: [http://artpace.org/wp-content/themes/BLANK-Theme/slideshow\\_exh.php?axid=70](http://artpace.org/wp-content/themes/BLANK-Theme/slideshow_exh.php?axid=70) acesso em 30/06/13
- p. 22 *Palavras cruzadas*. Fonte: [http://artpace.org/wp-content/themes/BLANK-Theme/slideshow\\_exh.php?axid=70](http://artpace.org/wp-content/themes/BLANK-Theme/slideshow_exh.php?axid=70) acesso em 30/06/13
- p. 23 *Alfabeto Comestível e Continente/ Andando em círculos*. Fonte: <http://www.artebh.com.br/wp-content/gallery/rivane-neuenschwander/alfabeto-comestivel.jpg> acesso em: 30/06/13
- p. 25 *Alfabeto Comestível*, Walker Art Center, Minneapolis. Fonte: Catálogo to/from: Rivane Neuenschawander.
- p. 27 *O trabalho dos dias*. Fonte: <http://www.notationsthecageeffecttoday.org/the-artists/christian-marclay/> acesso em: 23/06/13
- p. 28 e 29 Troca de fax entre Rivane Neuenschwander e Adriano Pedrosa sobre a obra da artista para a 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal.
- p. 30, 31, 32 e 33 *O trabalho dos dias*, instruções de montagem. Fonte: imagem enviada pela equipe da artista.
- p. 34 *Continente/ Andando em círculos*. Fonte: <http://arttattler.com/archiverivaneneuenschwander.html> acesso em 23/06/13

p. 35 *Eu desejo seu desejo*, New Museum, Nova Iorque. Fonte: <http://arteducaoonline.blogspot.com/2010/07/rivane-neuenschwander-no-new-museum.html> acesso em: 30/06/ 13

p. 36 *Eu desejo seu desejo*. Fonte: <http://www.marcosproenca.com.br/2010/06/24/rivane-neuenschwander-um-dia-como-outro-qualquer-no-new-museum/> acesso em: 30/06/13

p. 38 *Eu desejo seu desejo*, instruções de montagem. Fonte: imagem enviada pela equipe da artista.

p. 39 *Monstra Marinha*. Fonte: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/rivane-neuenschwander> acesso em: 08/13

p. 42 A artista segurando a obra *Um dia como qualquer outro* na montagem da 28ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal.

## Anexo A – Entrevista

10/5/13

Gmail - Perguntas sobre as obras de Rivane Neuenschwander



Anita Giansante <anitagiantsante@gmail.com>

---

### Perguntas sobre as obras de Rivane Neuenschwander

---

Isadora Fonseca <isadora@rivaneneuenschwander.com>  
To: Anita Giansante <anitagiantsante@gmail.com>  
Cc: Amanda Rodrigues <curatorial@fortesvilaca.com.br>

Wed, Sep 4, 2013 at 11:28 AM

Cara Anita,

Desculpe pelo retorno tardio. Discuti as respostas com a Rivane para lhe entregar um material mais consistente.

Por favor confira as respostas abaixo (em azul):

*Existe um protocolo de conservação dessas obras?*

Depende da obra.

A obra *Alfabeto comestível*, 2001 foi reproduzida em 2010 após ser danificada devido a uma queda. Após a aplicação em 26 painéis de um tempero ou pó alimentício diferente (cada um representando uma letra do alfabeto latino), as placas passaram pelo processo de desinfestação com anoxia, procedimento que o isola por 30 dias com nitrogênio, sem oxigênio, e mata qualquer ser vivo que estiver no trabalho, acompanhado pela química/conservadora Isolda da UFMG. Também, foi indicado para o trabalho uma moldura vedativa.

Para o trabalho [...], 2005, que consiste em máquinas de escrever modificadas, papel, mesas e bancos de MDF, feltro, alfinetes; periodicamente as máquinas de escrever passam por revisão onde são reguladas e lubrificadas, sofrendo reparos sempre que necessário. Os desenhos coletados durante as exposições da obra, quando selecionados pela artista, são devidamente emoldurados com passpartout, madeira e museu glass, formando novas obras como *Diálogos anônimos*, 2010 e *Estórias de um outro dia*, 2006.

A obra *Eu desejo o seu desejo*, 2003, em que pedidos de diversas pessoas são impressos em fitas de tecido que os visitantes são convidados a levar do espaço expositivo para casa não é efêmera, as fitas são produzidas conforme a demanda.

O *Trabalho dos Dias*, 1998 - folhas de plástico adesivo transparente recortadas em quadrados cobrem paredes e pisos de duas salas espelhadas. Grudados nas folhas há resíduos de poeira, migalhas de pão, cabelos e outras partículas coletadas ao longo de certo período em uma casa comum. Os resíduos se combinam com substâncias semelhantes que visitantes trazem consigo ao andar pelo espaço. A obra é remontada à cada mostra, não é um instalação de caráter permanente, o plástico desgrudaria com o decorrer do tempo, o que não é aceitável.

*Paisagem Suspensa*, 1999 - cascas de alho e fibra vegetal. Apesar de se tratar de material orgânico (cascas de alho), o trabalho suporta bem a passagem do tempo, porém cuidados essenciais são indispensáveis. Deve haver mudança da cor da cola que cola a casca, mas não tenho certeza pois não acompanhamos este.

*Lugar-comum*, 1999 - pó de talco varrido no chão - o talco não é material orgânico, porém é um trabalho muito sensível e deve ser refeito periodicamente, conforme instruções. Deve ser reparado também, caso sofra danos.

*Mostra-Marina*, 2012 - Sal micronizado, madeira, vidro, prensa hidráulica - intencionalmente fadado ao desaparecimento caso medidas básicas de preservação não sejam tomadas, neste caso, mais especificamente, deve se controlar a umidade do ar.

*A cada exibição delas novos modelos são montados ou não?*

A casa exibição novos modelos são montados para as obras: *Continente/ Andando em círculos*, 2000; *Palavra cruzada*, 2007; *Eu desejo o seu desejo*, 2003; *O trabalho dos dias*, 1998; *Paisagem suspensa*, 1997; *Lugar-comum*, 1999; *Monstra Marina*, 2012.

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ui=2&ik=85d4a00ace&view=pt&q=isadora&q=true&search=query&msg=140e9603f074104a>

1/2

10/5/13

Gmail - Perguntas sobre as obras de Rivane Neuenschwander

*Quais são as observações dessas remontagens? Existe alguma bula que acompanha as obras?*

As (re)montagens são acompanhadas pela artista ou um de seus assistentes sempre que possível. As instruções de instalação (bula) acompanham as obras e devem ser seguidas com rigor.

*As montagens exigem a presença da artista?*

Idealmente, sempre que possível. A artista tem trabalhado em instruções precisas, com documentação em vídeo, foto e texto destes e outros trabalhos, para que possam ser remontados sem a sua presença.

*Dessas obras algum resíduo é guardado? Onde são guardados?*

Não existem resíduos. Existem partes constituintes de uma obra.

*Daqui 200 anos, como você imagina a remontagem dessas obras? Sem a artista.*

Considerando o acompanhamento de seus assistentes ao processo de produção dos trabalhos, assim como a produção de instruções de instalação extremamente completas e detalhadas, as obras poderão ser remontadas. Em casos como *Eu desejo seu desejo*, 2003, e *Palavra cruzada*, 2007, a remontagem deverá ser feita a partir das escolhas feitas pela artista no passado. Para os outros trabalhos, é muito importante que o montador seja alguém bastante familiarizado e íntimo ao trabalho e produção da artista.

Tudo de bom,

Isadora Fonseca

Studio Rivane Neuenschwander

+55 31 2511-0697

Em 3 de setembro de 2013 10:35, Anita Giansante <[anitagiansante@gmail.com](mailto:anitagiansante@gmail.com)> escreveu:

[Quoted text hidden]

## **Anexo B – Instruções de montagem completas**