

Calendários do possível: o jogo da constelação e do tempo

Letícia Weiduschadt¹

O PROCESSO DE CRIAÇÃO é uma trama sem início datado, vivenciado entre o sujeito artista e sua obra, constituído por uma sequência de gestos de escolha, abandono, confronto com materialidades e com certa constelação de experiências e experimentações. A materialidade é um eixo estruturador nos trabalhos da artista visual Rivane Neuenschwander. Mineira, que nasceu em 1967, trabalha com desenhos, pinturas, instalações, vídeos e fotografias, utilizando materiais e elementos triviais que perduram à desintegração diária. A manufatura de seu trabalho não é usual e a artista constrói seus processos como se estivesse em um jogo, no qual cria suas próprias regras e segue confabulando esteticamente seu trabalho. Nesta multiplicidade, “ela não é escultora, mas usa o material para entender a forma e o espaço. Não é pintora, mas cria superfícies gráficas que carregam sentido e interagem com conceitos como imagens. Não é fotógrafa nem cineasta, mas usa a lente mecânica para abalar a subjetividade”². Neuenschwander tece uma trama com seu cotidiano e nos apresenta algo aparentemente ausente. Atravessa sua intimidade, nos arremessa a momentos delicados e sutis, criando situações a partir de experiências estéticas inesperadas.

Considerando a miríade de formas para se entrar em contato com o trabalho artístico, entendemos o processo criativo como definidor da obra de arte e um momento de concatenações de escolhas artísticas. Dentre elas, considera-se que haja na criação artística procedimentos que são praticados sem impor uma estrutura rígida, já que a cada obra pode haver uma inauguração de uma nova variável. Essas nuances dos procedimentos refletem nos processos artísticos em um afastamento do deslocamento do universal ao particular, da intenção de elaborar exemplos, modelos, rótulos de criação.

Para o presente texto elencamos o tema do calendário observado em duas obras de Neuenschwander, que utilizam o procedimento da colagem e da montagem de modos distintos. Não iremos nos ater, neste texto, nos questionamentos que a obra pode evocar sobre o tema do calendário, uma vez que nos interessa observar esses procedimentos especificamente no campo das imagens em que notamos a colagem como uma ação – um ato de colar e uma citação –, enquanto a montagem se direciona para organização espaço-temporal das obras no espaço expositivo ou na composição dos trabalhos em si. A partir dessa distinção conceitual, analisaremos como ambos os procedimentos influenciam um ao outro na construção da obra e na maneira como o calendário foi utilizado como noção regrada poética.

1. O espaço da criação

Ao adentrarmos os ateliês dos artistas contemporâneos lidamos muitas vezes com espaços pequenos, com pouco objetos – um computador, muitas imagens impressas coladas nas paredes, pouca ou nenhuma matéria-prima para execução dos trabalhos. Atualmente o ateliê não é mais um espaço privilegiado da criação³. Esse espaço físico tem se modificado na arte contemporânea em direção à sua desmaterialização e pode ser compreendido a partir de algumas nuances que se vinculam com a produção artística. Um lugar amplo ou a utilização de outras áreas do conhecimento criaram novas possibilidades que destituíram a fisicalidade do ateliê.

Considerando os processos artísticos contemporâneos, o lugar da construção da pesquisa artística se tornou, de certa forma, marginal à criação. Grande parte das produções e pesquisas são independentes desse espaço por diversas razões. Podemos citar algumas: construir um trabalho que lide com o ambiente urbano que seja

¹ Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (Escola Guignard). E-mail: aicitel.w@gmail.com

² RAYMOND, Yasmil. In: NEUENSCHWANDER, Rivane; HERKENHOFF, Paulo; NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART. *Um dia como qualquer outro*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 22.

³ BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? In: *Revista Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003, vol. 10.

incompatível com as dimensões físicas do atelier ou porque o artista contrata outras pessoas para construir seus trabalhos. Essa independência se alia com a desmaterialização que reverbera na perda de limites do que seria o ateliê na contemporaneidade. Enquanto para Arthur Bairro, por exemplo, o ateliê seria um espaço próximo a seus livros, diários de bordo, para Tunga ele se tornou um espaço mental, um lugar de alquimia que não é ligado somente ao trabalho físico, mas onde a intelectualidade e a reflexão reverberam concomitantemente com o fazer artístico.

O processo de criação é frequentemente velado, ora pelo artista, ora pela obra. Este momento vivenciado pelos artistas é uma trama sem início datado que vai minuciosamente sendo construída por detalhes, incorporando afetos, percepções, ampliando-se nas escolhas dos materiais, suportes, cores, formas, temas, técnicas e tantas outras particularidades definidas por cada sujeito em cada criação. Etimologicamente, criar deriva do latim *creare* e significa dar origem, formar, produzir, imaginar, inventar, gerar. Criar é dar surgimento a alguma coisa, é um processo de “vir a ser”. Este encadeamento pode ser compreendido como um exercício não acabado, nem definitivo, submetido ao impacto de acasos externos às decisões e ao controle do artista, e que pode ser abordado como uma necessidade.

Direcionando-se aos processos de arte contemporânea, Nicolas Bourriaud salienta que eles seriam, antes de tudo, contemporâneos da economia que os cerca. Para destrinchar esta questão, o autor retoma o gesto antiartístico de Marcel Duchamp e, com este deslocamento do objeto da indústria à arte afirma que:

A organização da arte em torno da assinatura do artista, caução do conteúdo e da autenticidade de seu discurso, só se impõe plenamente no final do século XVIII, no momento em que se firma o sistema capitalista manufatureiro: o próprio artista se tornava o valor amoldável central no mundo de troca, e seu papel se aproximava daquele do negociante, cujo trabalho consiste em deslocar um produto de um local de fabricação para um local de venda.⁴

Desta forma, considera-se que o artista neste início de século XXI traz marcas dessa transformação, passando a desterritorializar sua produção, a materialidade de seus trabalhos e até mesmo culturas que não são suas. Considerando essas facetas, Bourriaud afirma que “a obra de arte contemporânea não se define mais como a conclusão do processo criativo, e sim como uma interface, um gerador de atividades”.⁵

2 - Calendário como um dispositivo da montagem da obra ou as “As Mil e uma noites possíveis”

Diante da distinta conceituação dos procedimentos de colagem e de montagem, retomamos primeiramente a colagem como a sua mais simples ação. Esse recorte ou o rasgo do papel juntamente com o ato de colar com cola pode ser compreendido como a lógica primordial da compreensão do conceito: colar algo sobre alguma superfície. Esse procedimento é observado literalmente na série “As mil e uma noites possíveis” (Figuras 1-4), que começou a ser realizada pela artista em 2009, e foi construída a partir da materialidade e da compreensão do clássico da literatura árabe que é homônimo a esta obra.

Este livro é um compilado de contos fantásticos do médio Oriente e do sul da Ásia, traduzido pela primeira vez para a língua francesa por Antoine Galland em 1704. A construção dessa narrativa é conduzida pelas conversas entre Sherazade e seu esposo, o rei Xariar. O soberano tinha um hábito de executar suas esposas na noite de núpcias, por ter sido traído por sua primeira esposa. Desde então, havia casado diversas vezes e todas as mulheres apareciam mortas na manhã posterior ao casamento. Esta rotina é quebrada quando ele se casa com Sherazade. Na noite do casamento, por saber qual seria seu fim, a personagem solicita ao rei que sua irmã possa visitá-la. Essa, Duniazade, pede para ouvir uma história e Sherazade passa a noite contando peripécias. O rei – que acaba gostando muito da história – solicita à esposa que continuasse a contá-la no dia seguinte; assim, os contos de Sherazade viram uma constante durante mil e uma noites. Depois destes três anos, Sherazade, que tinha três filhos de Xariar, acaba convencendo-o a continuar vivendo com o rei e com a família.

⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 175.

⁵ BOURRIAUD, Nicolas, *Ibidem*, p. 177.



Figura 1: *As mil e uma noite possíveis*. Colagem sobre papel.
Fonte: Neuenschwander (2009)

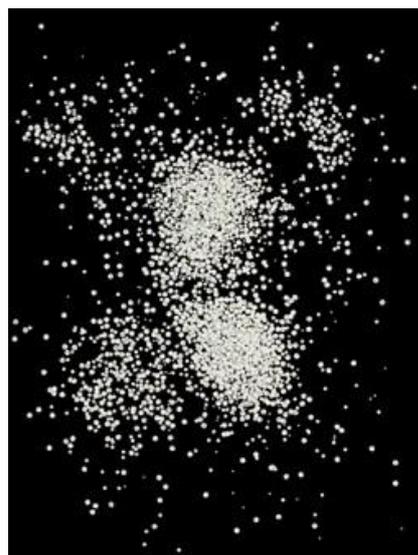


Figura 2: Rivane Neuenschwander. *As mil e uma noite possíveis*. (detalhe)
Fonte: Neuenschwander (2009)

A partir disso, Rivane, com o auxílio de um furador de papel de tamanhos variados, corta cada página do livro frente e verso. Para realizar esse processo utiliza dois livros de uma mesma edição. Esses confetes de tamanhos diversos são pequenos e, muitas vezes, mostram somente letras das histórias que Sherazade contou. Através do procedimento da colagem, eles são reorganizados sobre um papel preto com uma composição no formato de constelação. Evidencia-se metaforicamente inúmeras histórias possíveis a serem contadas pelos espectadores das colagens da artista. Não conseguimos visualizar a nova narrativa criada através das letras coladas, mas cada constelação percorre nossas noites e a possibilidade de que cada espectador possa construir as suas histórias do possível. Essas letras do alfabeto se misturam numa constelação que cria um jogo com a leitura visual. Combinando letras ou imaginando histórias a partir das constelações, essas noites de Neuenschwander, “*As mil e uma noite possíveis*”⁶, são “histórias do possível”. Apresentam a fragmentação da desconstrução da narrativa do livro para, através de suas próprias regras, retomar a brincadeira. Permite-nos, portanto, construir histórias constelares do possível e do visível.

Para a americana Marjorie Perloff, no texto “A invenção da colagem”⁷, a colagem vincula-se a uma realidade externa, surgindo do choque e do contraste entre os elementos. “A palavra *collage* vem do verbo francês *coller* e significa literalmente: “afixar”, “pregar”, “colar”, como na aplicação do papel de parede”⁸. Neste sentido, para Perloff, a materialidade e o sentido do texto perdem sua hierarquia:

No nível visual, a colagem traz consigo a perda de uma imagem pictórica coerente; no verbal, a perda do que David Antin chama de ‘as relações lógicas mais fortes’ entre grupos de palavras em favor de relações de similaridade, equivalência e identidade. Na colagem, a hierarquia sede lugar à parataxe – ‘um ângulo é tão importante quanto qualquer outro’. O que significa que não existe um sistema de ordenação central; aquela presença como, coloca Rosalind Krauss, é substituída pelo discurso, um ‘discurso fundado numa origem soterrada’.⁹

Esse soterramento que a pesquisadora retoma de Krauss é visualizado não somente em parataxe, mas em um desmembramento ainda maior que resulta em fragmentos de letras. Há, na composição de Rivane Neuenschwander, escolhas que atravessam o discurso, corroendo a autoria do autor livro, sua assinatura, seu

⁶ Título da série de colagens referida no texto.

⁷ PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: 1993.

⁸ *Ibidem*, p. 99.

⁹ *Ibidem*, p. 144.

eu individual.¹⁰ Enquanto para o processo de criação da artista é fundamental que os confetes sejam feitos com a página do livro que é citada no título da série, em sua visualidade permanece insignificante – já que não conseguimos compreender nenhuma palavra completamente. Interessa-nos observar que o procedimento da colagem neste trabalho passa a se constituir como uma regra de seu jogo poético: um procedimento artístico contemporâneo. Neuenschwander fura, remonta e cola sobre a superfície negra do papel e, neste processo, o discurso do livro oculta-se para se afirmar no título da obra.



Figura 3: *As mil e uma noite possíveis*. (detalhe)
Fonte: Neuenschwander (2009)

Enquanto, por vezes, a colagem trazia uma confusão entre figura e fundo, nesta série o fundo serve como um destaque para a visualidade dos fragmentos, que se combinam em um novo sentido visual e de discursividade. O texto figura sua própria ausência através do imaginário dos contos traduzidos por Antoine Galland. Novas analogias das letras justapostas criam novas realidades a partir do olhar do espectador, que é conduzido a decodificar seus sentidos.

Esse jogo infantil de furar-colar constrói a constelação de papel, define as regras impostas pela artista para a construção de seu trabalho¹¹. No entanto, Neuenschwander é minuciosa na composição de suas colagens, trazendo uma grande precisão na escolha do formato e da forma de suas constelações. Assim, outro procedimento artístico alia-se à colagem: nomeamos de montagem.

Antes de esboçarmos esse procedimento, distinguiremos suas noções conceituais. *Grosso modo*, enquanto a colagem se aproxima do choque e do estranhamento trazido pelos dadaístas, surrealistas e cubistas, a montagem se relaciona com o agrupamento, a justaposição e construção de arquivos¹². Esses conceitos podem se desdobrar sob diversas nuances nos procedimentos artísticos nas artes visuais, mas nos atemos a analisar apenas as obras apresentadas no presente texto para a partir delas trazer definições possíveis de acordo com especificidade.

¹⁰ *Ibidem*, p. 145.

¹¹ Neste sentido, Antoine Compagnon relata que “Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil e, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel”. In: COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 11.

¹² BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico*. 2002.

Como observamos nesta série, a colagem determina a organização e a sobreposição de fragmentos de texto, direcionando-se para o sentido mais tradicional do termo: recortar e colar com cola sobre uma superfície bidimensional; já a montagem se aproxima de um dispositivo de organização espaço-temporal das colagens na exposição das obras.



Figura 4: *As mil e uma noite possíveis.*
Fonte: Neuenschwander (2009)

Neste caso, a noção de montagem se vincula à mais superficial leitura de colocar um quadro na parede. No entanto, a expografia (Figura 4) da série de Neuenschwander está vinculada à composição de um calendário composto exatamente pelos dias em que a obra fica exposta em um determinado lugar. Desta forma, cada constelação (colagem) corresponde a um dia em que o trabalho é exposto e o número de obras de cada exposição é exatamente o número de dias em que a obra permanece nesse espaço. Quando a série é exposta em outro lugar, as obras nunca são as mesmas. Temos, portanto, uma montagem vinculada ao espaço expositivo e ao tempo de exposição da série em cada lugar que ela é exposta¹³.

Há, na montagem utilizada por Rivane, um procedimento que se dirige ao tempo de exposição da obra, permitindo que a montagem deste trabalho passe de uma simples organização expográfica¹⁴ para uma organização espaço-temporal. É através dela que se constitui o formato de um calendário que faz com que a artista evidencie o caráter temporal da obra que é definidor para a construção de seu sentido: a obra como construtora da reflexão sobre temporalidade. As constelações de mil e uma noites que atravessam o imaginário de cada espectador evocam histórias do possível e do visível.

Há no processo de criação deste trabalho uma determinação na concepção da obra que exige a exposição, já que o trabalho se estrutura nesta lógica. Jean-Marc Poinot, em seu livro *Quand l'oeuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*¹⁵, defende uma relação morfológica entre a exposição e o perfil da obra contemporânea. Essa relação tem sido uma constante nas produções contemporâneas, configurando uma exigência da exposição e se afirmando com a existência dos cubos brancos e dos espaços institucionais que legitimam o objeto artístico. Esse pensamento crítico configura uma nova estética para as exposições como lugares ideais e que argumentam uma autonomia da obra sobre o contexto que a circunda¹⁶. Esse trabalho de Rivane exige o

¹³ A obra em si, iniciada em 2009, será concluída quando for apresentada durante mil e um dias.

¹⁴ Organização das obras, também conhecida como montagem de exposição nas artes visuais.

¹⁵ POINOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève, Institut d'art contemporain, 1999. Em português, o título seria algo como: "Quando a obra tem lugar. A arte exposta e seus relatos autorizados" (tradução nossa).

¹⁶ *Ibidem*.

espaço institucional e toda a lógica a ele atrelado. Um lugar isolado, neutro e que, na contemporaneidade, é amplamente explorado em relação aos aspectos físicos e à reflexão sobre a noção de lugar¹⁷.

Por fim, considerando nuances espaço-temporais, indagamo-nos se o uso do termo montagem seria um procedimento artístico ou apenas um dispositivo de organização da obra em uma exposição. Em um primeiro momento, podemos pensar que toda obra de arte pode ser influenciada pelo espaço físico e pelo simbólico que está ao seu redor. Entretanto, para além de generalismos, não nos interessa discutir os aspectos ideológicos¹⁸ do local expositivo no presente texto, mas objetivamos analisar se a montagem foi utilizada como um procedimento artístico.

Para destrinchar esta questão é importante diferenciar as abordagens da noção de montagem no âmbito das artes visuais. A montagem é tradicionalmente abordada pelo ato de organizar espacialmente obras em um espaço. “Montar uma exposição” significa organizar espacialmente os trabalhos. Considerando o trabalho de Neuenschwander temos uma segunda faceta que se direciona ao tempo. Observamos que o procedimento da montagem se desdobra no aspecto físico em relação ao formato do calendário e o aspecto simbólico se desdobra com a evidência do livro *As mil e uma noites*, ou seja, na escolha de salientar o tempo da série.¹⁹

Assim, é possível atribuir a este trabalho nuances que auxiliam à noção de montagem como um procedimento artístico que se direciona ao tempo e ao espaço da obra. O uso do calendário nos auxilia nesta compreensão de que o tempo é imprescindível na construção deste imaginário. O procedimento da montagem não é somente o ato de organizar espacialmente, mas de atribuir um valor temporal no campo de significado e de sentido da obra. Por isso, a montagem de uma exposição não constitui um procedimento criativo de montagem, uma vez que somente o ato de montar se atrela à organização espacial. No caso desta série, o ato de montar se alia ao tempo e ao espaço de exposições em diferentes espaços expositivos, fazendo com que a ideia da montagem do trabalho percorra o tempo: tempo de exposição em um determinado lugar, tempo de ausência da exposição e, a partir disso, estabelece um círculo vicioso de uma continuidade.

3- Calendário como calendário, ou a Prosa Numerosa

Neuenschwander, em 2011, foi convidada a participar da publicação para a Revista do SESC Videobrasil. Nesta edição, a curadoria dividiu em dois eixos a publicação: a primeira parte com trabalhos já publicados nos cadernos do SESC Videobrasil que objetivava fazer uma curadoria entre os anos de 1920 até 1990; e a segunda com projetos conceituais e artísticos, elaborados especificamente para as páginas da revista como espaço para arte. Para esta segunda parte, Rodrigo Moura²⁰ convidou Ana Martins Marques, Arnaldo Antunes, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Eduardo Costa, Erika Versutti, Fabio Morais, Jorge Macchi e Rivane Neuenschwander. Segundo o curador:

Minha motivação ao lançar estes convites foi estabelecer relações entre os trabalhos destes artistas e escritores, e a mídia da revista. Convidei Marilá Dardot a ser editora de arte e a pensar comigo o design da publicação, uma vez que seu trabalho me inspirou pelo uso que faz da reprodução de páginas existentes, sobretudo livros. Ela criou a Capa, a partir da sobreposição de capas das várias revistas aqui produzidas.²¹

Moura nomeou a publicação como “A Revista”, justamente por homenagear um grupo de modernistas belo-horizontinos que influenciaram o imaginário da literatura e das artes em 1925. Para a revista, como artista-

¹⁷ Podemos citar aqui o minimalismo, arte conceitual, a *land art*, especialmente em suas instalações e intervenções.

¹⁸ Brian O’Doherty recupera enfaticamente esta abordagem da idealização dos espaços institucionais ditos ideais. Os paradigmas deste espaço são evidenciados através das contradições entre produzir e inserir a obra dentro do espaço expositivo. Como espectadores, mudamos nossa lógica em relação às obras dentro deste espaço, e o mesmo ocorre com a obra. Para o autor, a obra também se adequa de alguma forma dentro deste espaço, uma vez que se condiciona para pertencer ao espaço que a cerca. In: O’DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁹ Lembramos que o tempo da série é de mil e um dias, ou seja, mil e um dias de exposição de diferentes colagens em diferentes exposições.

²⁰ Curador desta edição do *Cadernos SESC Videobrasil*.

²¹ MOURA, Rodrigo (org.). *Cadernos SESC Videobrasil*, São Paulo: Edições SESC SP, 2011, p. 9.

convidada, Neuenschwander elaborou o trabalho conhecido como *Proza Numeroza*. Organizou um calendário construído através da coleção e da adaptação de notícias veiculadas em jornais brasileiros de 1925. As notícias coletadas possuíam a escrita de números que foram o alvo da seleção de frases para compor o calendário de julho de 1925. Esta organização brinca com a fragmentação da notícia isolando-a de seu contexto e estabelecendo uma citação entre esta época e a época da revista.

Conforme podemos observar nas imagens da publicação (Figuras 5-7), o número foi um procedimento estabelecido para seleção dos fragmentos de notícias do cotidiano, já que cada uma é organizada pelo numeral que corresponde a um dia do mês. Rivane está mais interessada na “medição do tempo”²² do que no significado de cada notícia.

Em suma, cada fragmento foi escolhido por conter um numeral específico para então compor esse calendário de julho de 1925. Notamos que a seleção se aproxima de um procedimento de colagem compreendido enquanto citação. Compagnon, no texto *O trabalho da citação*, afirma que:

A reescrita é uma realização, não somente no sentido musical de uma tradução. O trabalho da citação, apesar de sua ambivalência ou por causa dela, é uma produção de texto, *working paper*. A leitura e a escrita, porque dependem da citação e a fazem trabalhar, produzem texto, no seu sentido mais material: volumes. A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda, se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto.²³

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ COMPAGON, Antoine, op. cit., p. 46.

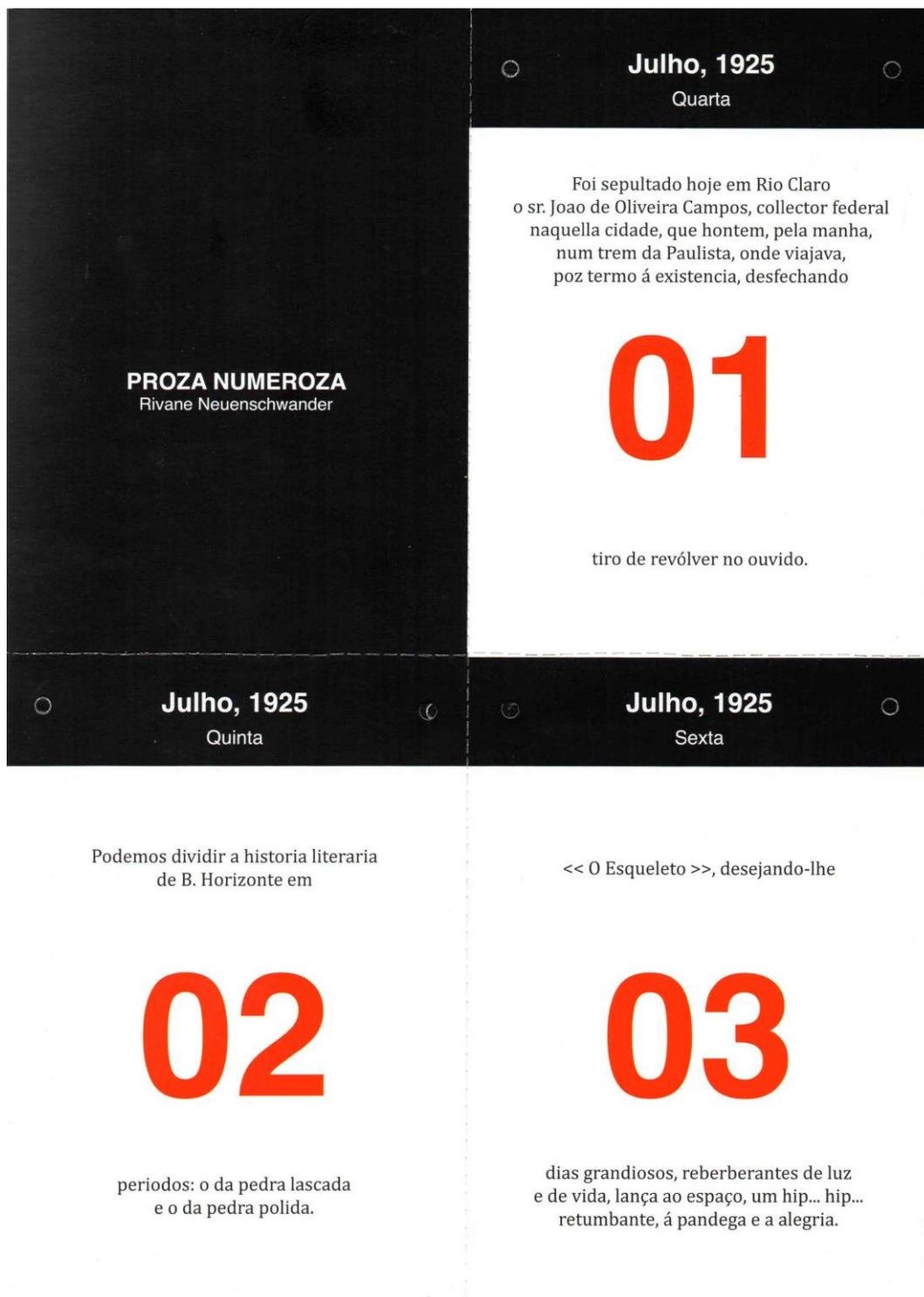


Figura 5: *Prosa Numeroza*
Fonte: Neuenschwander (2011)

Para o autor, há um vínculo entre texto e citação na medida em que um trabalha o outro e, a partir dessa relação é que surge o sentido. A colagem é compreendida como uma citação, algo que recupera algo de um texto e o realoca em outro lugar. No caso do trabalho *Prosa Numeroza*, a artista recupera os textos de jornais de 1925 para recriar evidências simbólicas da época. Há, por fim, através das notícias deste cotidiano a construção de um imaginário de um o dia-a-dia do mês de julho de 1925, ou como Moura afirma no editorial da revista, “um desarquivamento parcial, feito de contradições”.

Para Compagnon, “o leitor não deve perceber o trabalho: a paixão, o desejo e o prazer”²⁴. Na construção da obra, Rivane criou um imaginário através da busca de números nas notícias, construindo uma seleção de frases com fragmentos de acontecimentos de 1925.

Além disso, para o autor, “(...) a forma que impulsiona a coisa, que a cita, remete sempre, de alguma maneira, a um sujeito”²⁵. Esse sujeito da citação é um personagem, um delator, alguém que anuncia e sinaliza outros discursos e outros sujeitos. Essas denúncias aparecem na obra de Neuenschwander não de maneira intencional, já que seu procedimento criativo pode evidenciar através das citações das referências a voz do outro, a fala da época, o discurso proveniente de outros autores que experimentaram o dia do calendário. Foram notícias ou relatos de acontecimentos da ordem da experiência vivida e não do futuro. Neste sentido, o trabalho elucida a experiência e a vivência diária de acontecimentos corriqueiros do ano. Evoca a memória de uma época, dirigindo-se para certa catalogação do vivido em uma organização que atribui sentido através da potência da citação do outro e sobre ele.

Incidindo sobre esse procedimento de montagem como citação, observamos que a composição e a diagramação do trabalho é imprescindível para a organização e a construção de sentido da obra. Nesse sentido, a composição poderia ser visualizada como uma montagem que se alia à colagem enquanto procedimento artístico?

Para destrinchar esta indagação, retomamos a definição de Donis Dondis acerca da composição, em que afirma:

O processo de composição é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais. Os resultados nas decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e têm fortes implicações com relação ao que é percebido pelo espectador. É nessa etapa vital do processo criativo que o comunicador visual exerce o mais forte controle sobre seu trabalho e tem a maior oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra destina transmitir.²⁶

O ato de configurar e organizar as formas e os elementos espacialmente, seja numa folha ou em qualquer outro suporte, é uma ação de escolha imprescindível no resultado de um trabalho de artes visuais. Neste sentido, “o significado final é a verdadeira manifestação do artista”²⁷. Entendemos que essa composição, o ato de organizar, pode ser compreendido próximo ao ato de montar. Em *Prosa Numeroza*, essa montagem se alia à ideia de diagramar, de organizar espacialmente frente e verso cada uma das imagens e dos textos. Neste caso, não podemos compreender essa ação de organizar espacialmente como um procedimento artístico, uma vez que seria redundante atrelar essa nuance ao procedimento criativo. Compor é realizar escolhas e isso está presente em todas as obras de artes.

²⁴ *Ibidem*, p. 46.

²⁵ *Ibidem*, p. 49.

²⁶ DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 29.

²⁷ *Ibidem*, p. 31.



Figura 6: *Prosa Numeroza*
Fonte: Neuenschwander (2011)



Figura 7: Prosa Numeroza
Fonte: Neuenschwander (2011)

A- Leitura com a tesoura nas mãos

Nas artes visuais, a materialidade é fundamental para a construção das obras e de toda a relação destas no campo de sentido e da sua constituição enquanto obra de arte. Em ambos os trabalhos de Neuenschwander, a artista parte de maneiras distintas para a construção do objeto artístico. Conforme percebemos até aqui, seus procedimentos artísticos se sobrepõem, mas tanto a colagem quanto a montagem se distinguem em suas relações conceituais.

No primeiro trabalho, observamos um procedimento de colagem e de montagem sobrepostos na construção de um *Calendário do possível, daquele que nos fala dos dias, do tempo, do imaginável*. Neste caso, o procedimento artístico da colagem se alia à uma montagem que considera o espaço e o tempo. Observamos que a montagem ultrapassa um simples ato de organizar o lugar da obra, desdobrando-se na abordagem simbólica que constituiu um novo sentido na obra, já que neste procedimento existe uma especificidade ao longo do tempo, a cada exposição que a obra participa.

Já em *Prosa Numeroza*, temos um *Calendário de memórias, arquivo do que foi*; a colagem, aqui, foi abordada como citação e é o único procedimento, onde haveria, portanto, a necessidade substituir o conceito de montagem pelo de composição.

Por fim, considerando essa miríade processual, salientamos que não é possível definir limites rígidos aos procedimentos artísticos dos artistas contemporâneos, uma vez que nesses processos criativos há uma sobreposição e recombinação dos mesmos.

Referências bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (hoje)?* In: Revista Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2003, vol 10.
- _____. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo*. 2002.
- COMPAGON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MOURA, Rodrigo (org.). *Cadernos SESC Videobrasil*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.
- NEUENSCHWANDER, Rivane. *Ici lá-bas aqui acolá*. Belo Horizonte: [s. n.], 2005.
- _____. *Mal-entendidos*. São Paulo: MAM, 2014.
- NEUENSCHWANDER, Rivane; MALMO KONSTHALL. *At a certain distance*. Malmö: Malmö Konsthall, 2010.
- NEUENSCHWANDER, Rivane; HERKENHOFF, Paulo; NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART. *Um dia como qualquer outro*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Institut d'art contemporain, 1999.
- RAYMOND, Yasmin. In: NEUENSCHWANDER, Rivane; HERKENHOFF, Paulo; NEW MUSEUM; IRISH MUSEUM OF MODERN ART. *Um dia como qualquer outro*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Recebido em: 28 de fevereiro de 2018

Aceito em: 19 de julho de 2018