

SOBREVIVÊNCIAS NO TEMPO: LABIRINTOS E DESVIOS

SURVIVAL IN TIME: MAZES AND DETOURS

Letícia Weiduschadt

Doutoranda em Artes | EBA/UFMG
leticiaweidu@gmail.com

RESUMO

Sabe-se que a profissionalização do artista nas artes visuais trouxe mudanças nos processos de criação, refletindo consequentemente na produção de obras de arte contemporânea. Destarte, interessa-nos analisar o processo de profissionalização de Nuno Ramos levando em conta sua discursividade. Através das margens, das escritas sobre as bordas, entre rasuras e reconstruções, o artista tem construído ao longo de sua trajetória um lugar de fala que, para ele, teria se iniciado como carreira profissional em 1988. Considerando seus textos literários e sua escrita sobre seu processo criativo, revisitaremos a sistematização do termo “artista-escritor” de Lawrence Alloway a fim de analisar as intenções de seu trabalho individual e do grupo Casa 7. Para Nuno Ramos, os encontros com o grupo foram um marco de amadurecimento inicial em sua carreira artística e um paradoxo com o rótulo “Geração 80”, já que na década de 90, novas formas de compreender as mudanças poéticas individuais se desdobraram para além da chave pictórica rotulada na década anterior. Neste sentido, o presente artigo analisa como a materialidade dos trabalhos de Nuno Ramos operam em direção a uma crítica ao papel do museu e/ou à uma certa submissão do artista diante da mercantilização de suas obras.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Grupo Casa 7. Processo de criação. Escritos de artista. Crítica de arte.

ABSTRACT

It is known that the professionalization of the artist in the visual arts has brought about changes in the processes of creation, consequently reflecting on the production of contemporary works of art. Thus, we are interested in analyzing the process of professionalization of Nuno Ramos taking into account his discursivity. Through the margins, the writings on the edges, between erasures and reconstructions, the artist has built along his career a place of speech that, for him, would have started as a professional career in 1988. Considering his literary texts and his writing about In his creative process, we will revisit the systematization of the term “artist-writer” by Lawrence Alloway in order to analyze the intentions of his individual work and the Casa 7 group. For Nuno Ramos, the meetings with the group were a milestone in his early maturation artistic career and a paradox with the label “Generation 80”, as in the 1990s new ways of understanding individual poetic changes unfolded beyond the pictorial key labeled in the previous decade. In this sense, the present article analyzes how the materiality of Nuno Ramos' works operate towards a criticism of the museum's role and/or a certain submission of the artist to the commercialization of his works.

Keywords/Palabras clave: Nuno Ramos. Casa 7 Group. Creative Process. Artist's Writings. Art Critic.

O trabalho do artista serve a que? Qual é o trabalho do artista visual?

Essas perguntas são o ponto de partida para a reflexão sobre a maneira como o artista executa suas obras. Entendemos que essas indagações pertencem ao processo de criação, embora muitas vezes não sejam abordadas nem pelos artistas, nem pelos teóricos.

A produção se refere às escolhas e às ações feitas pelos artistas para realizarem suas obras. Para delimitar a construção da obra de arte percebemos particularidades de cada artista e de suas obras. A disputa entre a essência do trabalho artístico com o mercado de arte resulta em um embate com a relevância do sentido e do que as obras nos provocam enquanto questionamento/reflexão. O termo “produção” parte de uma relação com um aspecto ideológico da obra, tal como o crítico T.J. Clark afirma que:

Embora o trabalho em si – os meios e os materiais da produção artística – seja condicionado, fixado dentro dos limites ideológicos, permeado por pressupostos ideológicos, ainda assim o fato de ele ser realizado é decisivo. Isso porque o trabalho toma um conjunto de procedimentos técnicos e formas tradicionais e o transforma em ferramentas para modificar a ideologia – para transcrevê-la, representá-la (CLARK, 2017, p. 337).

Considerando a história social da arte o autor considera que tanto a identidade do artista enquanto um trabalhador, bem como as escolhas que ele realiza para construção de suas obras deixam marcas que permitem a compreensão do modo como a obra teria adquirido sua forma pública. Apesar de que o acesso à ideologia seria sempre incompleto, “é justamente a falta de completude que importa em nossa explicação da produção de um artista” (CLARK, 2017, p. 338). Mas quais seriam as condições para que a obra efetivamente fosse produzida? Quais são os recursos e os agenciamentos do trabalho do artista que se encadeariam nessa construção?

Por vezes o que os biógrafos tentaram expor teria sido mais bem descrito pelas próprias palavras dos artistas, no entanto, essa não foi uma prática adotada pelos artistas durante muito tempo. Além de não ser uma exigência ao artista hoje, Poinot já nos lembrava que os relatos autorizados pelo artista emanam e impõem as verdadeiras intenções de seus processos criativos e de sua fala perante a arte e ao mundo. Esses relatos transmitem suas intenções e legitimam as interpretações que eles reconhecem para suas obras.

Percebemos que na arte contemporânea este posicionamento se dirige à busca pelo rompimento com o silêncio instituído, com as hierarquias impostas e com o modo conservador e retrógrado de lidar com a voz do artista. Há para Kristine Stiles:

(...) uma forma dominante de discurso que foi consolidada ao longo de dois milênios de teoria, como a vemos se apresentar na filosofia e nas ciências diversas, assegura alguns princípios basilares dentro dos quais é preciso sempre permanecer, quando se pretende que o conteúdo proferido alcance alguma legitimidade entrapares (STILES, 1996, p. 56).

Neste sentido, Lawrence Alloway salienta que nos anos 60 surgiram as primeiras entrevistas com artistas e com isso começaram a proliferar os registros orais. Nessa construção da escrita como um momento em que surgem faíscas entre a fricção de uma palavra contra a outra, diversos artistas se aproximam de um “artista-escriptor” - termo este que foi sistematizado por Lawrence Alloway em 1974. Alloway pontua que apesar de existirem dois sistemas de signos distintos - a dizer literário e visual, seria possível assumir um princípio de expressão compartilhada, na qual as formas verbais e visuais poderiam ser traduzidas umas para as outras com um ajuste parcial. Para o autor, “a menos que isso seja feito, não estamos em posição de compreender a relação entre arte e teoria desde o final do século XIX, porque a partir desse momento a literatura de arte tem sido dominada por artistas, embora o fato não tenha sido suficientemente reconhecido” (ALLOWAY, 1974, p. 33).

Remontando o percurso da construção desta voz do artista, Nuno Álvares Pessoa de Almeida Ramos, mais conhecido como Nuno Ramos, desde a década de 80 tem atravessado as diversas linguagens no campo das artes visuais. Entre a matéria e a forma, sua formação em filosofia influenciou seu interesse pela escrita crítica e pela ficção. Além disso, por esta influência Ramos coabitou entre as artes e a literatura perfazendo um caminho constante entre linguagens.

Tendo como eixo central a materialidade, retomaremos neste texto alguns de seus trabalhos emblemáticos a fim de observar como essas obras operam em direção à uma crítica às instituições e à uma submissão do artista perante a mercantilização de suas obras.

Ao observar a reconfiguração da pintura pela dita “geração 80” Frederico Morais (1991, p. 13) nos lembra que “no Brasil, foram marcados por uma forte e envolvente revitalização da pintura, que significou um reencontro do artista com a emoção e o prazer, após quase duas décadas de predomínio de uma arte fria e hermética.” Discidente da “geração 80”, Ramos não esteve presente na exposição “*Como vai você, geração 80*”. Esta exposição construiu um panorama nacional ao apresentar obras de 123 jovens artistas. Além disso, o próprio termo

“geração 80” foi construído historicamente, sendo influenciado pela necessidade do mercado em absorver inúmeros jovens artistas que produziam seus trabalhos inspirados no neo-expressionismo. Outras exposições também reafirmaram o eixo central da “geração 80”, tal como podemos citar a curadoria de Aracy Amaral em 1983 na mostra “Pintura como meio realizada no MAC/USP, a crítica de Sheila Leirner na “Grande Tela” da XVII Bienal Internacional de São Paulo em 1985 e, em 1987, a exposição “Imagens da Segunda Geração” curada por Tadeu Chiarelli.

Para compreender o trânsito de Nuno Ramos neste contexto é importante lembrar que pertencer à geração 80 não significava possuir o mesmo paradigma ideológico e estético, fato que contribuiu para falta de estudos sobre o período, tal como aponta Basbaum:

De fato, as idéias que acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como *slogans*, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral, etc. (...) Torna-se necessário reconhecer que esta adjetivação apresenta alto grau de eficiência, ao destacar de imediato a nova produção da produção anterior – e ‘Geração 80’ é um *slogan* eficiente – mas, na falta de outra dimensão crítica mais consistente, transforma-se em frágeis conceitos, sujeitos ao consumo desgastante da mídia (BASBAUM, 2001, p. 313).

Contudo, observa-se ao longo do tempo um movimento de afastamento dos artistas do *slogan geração 80*. Diante desse processo, a crítica de arte se direcionou à análise de obras *per se*, afastando-se, em certa medida, desse paradigma. Percebemos, por fim, que esse fator auxiliou no desprendimento do rótulo da geração, contribuindo para que outros aspectos do simbólico das obras fosse evocado.

Neste momento emergiu o Grupo Casa 7, do qual fizeram parte Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Esses artistas se reuniram em um espaço de ateliê em São Paulo, cujo número da casa deu nome ao grupo.

A experiência da Casa 7 foi significativa nas trajetórias desses artistas. O grupo compartilhava ideias e trabalhava diante da produção heterogênea dos anos 80. Suas obras, por vezes, contradizem a perspectiva até então apresentada ao mesmo tempo que não enunciam as proposições da arte do período.

Aracy Amaral destaca que a condição do trabalho em grupo proveniente do compartilhamento especial foi um laboratório para os artistas. No catálogo da exposição da Casa 7 realizada no MAC/USP em 1985 a crítica descreve que o contato daqueles artistas com

as manifestações mais atuais que aconteciam no mundo da arte nos anos 80, como, por exemplo, o neo-expressionismo. Para Amaral, essa tendência ainda não abordada nas instituições de ensino da arte no Brasil revela o interesse dos artistas em desvendar outros caminhos que versavam por um pensamento ainda não questionado pela produção da época.

Amaral salienta que o Grupo não se uniu por manifesto, mas para pagar o aluguel do ateliê. Para ela, essa postura percorria um sentimento binário entre o fascínio e a preocupação. Relutante com a rapidez da projeção da geração 80, Amaral (1985, p. 7-8) também se preocupava como o “consumismo de nossa sociedade, que torna a arte também descartável”. Relata também “um reconhecimento que nunca, ao nível do mercado e da crítica, os artistas brasileiros já gozaram antes”. Em contrapartida, observava o risco do “festejamento” em torno dos jovens artistas, já que essa *modus operandi* preservava-os da qualidade da fatura e da reflexão pertinentes aos seus trabalhos. Em suas palavras, esse incômodo percorria “o dado que aqueles jovens artistas estariam lidando com o “dado ‘espetáculo’”, o “dado ‘festa’”, o “dado ‘musical’”, o “dado ‘show’” que foi “resultante do contágio do meio de artes plásticas [...] com a cultura musical popular contemporânea” (1985, p. 5).

A experimentação constante dos artistas do Grupo Casa 7 e a competitividade imposta entre eles fez com que todos os participantes produzissem com ampla dedicação. Esse fator auxiliou na inserção e na circulação de suas obras no mercado de arte brasileira. No entanto, a participação do grupo, em 1985, na Bienal de São Paulo e nas retrospectivas que abordaram a geração 80 foi, sem dúvida, determinante para a notoriedade do Grupo.

No caso específico de Nuno Ramos, o pertencimento ao Grupo determinou sua carreira já que para ele foi a partir de então que sua carreira artística recebeu notoriedade. Nota-se aqui algumas questões pontuais: Nuno Ramos considera o grupo como um laboratório onde suas produções durante o vínculo com o grupo são processos para suas criações. Até mesmo em seu site o início de suas obras é datado de 87, dois anos após a disseminação do grupo. No entanto, Ramos revela que este convívio com os outros participantes foi crucial para sua profissionalização.

Desperdício, fragilidade e crítica a sociedade de consumo são alguns dos temas que podemos vislumbrar no trabalho “Vaso Ruim” (Figura 1 e 2), criado em 1998. Dialogando com o ditado popular “vaso ruim não quebra”, Ramos provoca um tensionamento entre o vaso e seu

líquido interior. Enquanto o vaso é partido, a vaselina se mantém. Há conforme Régis Bonvicino (2000, s.p.) aponta um “progresso sem progresso. Um paradoxo que não se resolve”.

Ao observar o nosso cotidiano, Ramos aspira uma cisão. Quebra e assume o risco. Questionando o mais íntimo de nossas convenções, “Vaso Ruim” nos propõe a pensar sobre o descarte e o que permanece e como nós atuamos diante disso.

Indo de encontro a este pensamento, o crítico de arte Alberto Tassinari (1997, p. 196) descreve que “o artista ampliou o problema da criação, inicialmente posto nas pinturas, para um diálogo difícil e contraditório entre diferentes artes”.



Figura 1: Nuno Ramos. Vaso Ruim (1998).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flag_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=42



Figura 2: Nuno Ramos. Vaso Ruim (1998).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flag_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=42

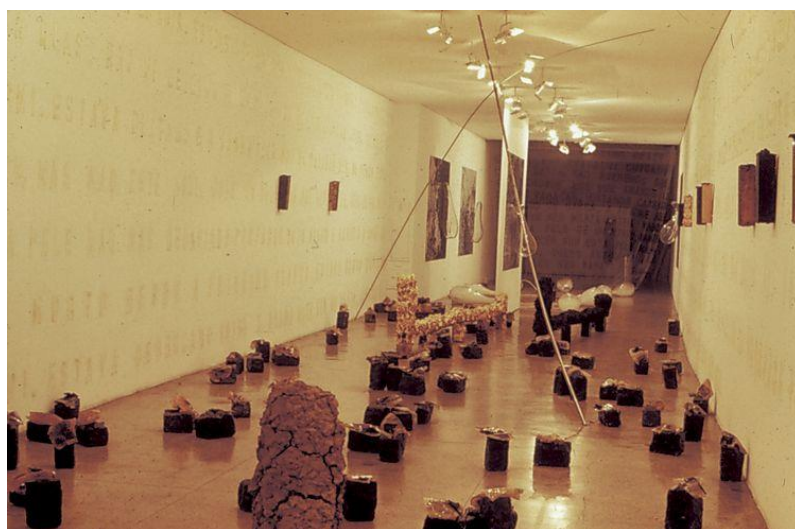


Figura 3: Nuno Ramos. 111 (1992).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flag_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=17

Este caráter crítico da obra de Ramos recebe notoriedade nacional em 1992 com a instalação “111” (Figura 3). 111 foi o número de detentos assassinados pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, em 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo. Indo de encontro à homenagem que esta instalação se direciona, Lorenzo Mammì (1995) traça um paralelo com fatura pictórica, já que a matéria estaria “cada vez mais rebelde: uma mistura densa de parafina, cera e óleo, mais tarde madeiras, vidros, metais, pelúcia, grandes folhas de palmeiras” (p. 16). Para Mammì, há nessa obra “um retorno a uma arte de engajamento, mas sem nenhuma das simplificações da arte militante”, ou de vanguarda (MAMMÌ, 1995, p. 17).

Cada um dos paralelepípedos que são usados nos calçamentos de diversas ruas brasileiras representam um detento assassinado. Esses cubos foram recobertos com pedaços de jornais do dia do ocorrido e para fixar esse papel à pedra o artista acrescentou asfalto e mergulhou no breu. Ademais, as paredes laterais do espaço expositivo foram recobertas com textos escritos pelo artista com vaselina e pó que descreviam o processo de criação da obra entremeado por seus pensamentos.

Neste sentido, para o crítico de arte Alberto Tassinari, “a obra impressiona pelo seu aspecto grosseiro. Se o clima geral do ambiente é límpido, esta forma logo à entrada tem a intenção nítida de incomodar e causar impacto (...). Traduz mesmo, esteticamente, o que há de horror e de esperança na sociedade brasileira” (1997, p. 193-194).

No início dos anos 90 os trabalhos de Ramos foram entremeados com seu interesse pela escrita e por seus textos críticos, ficcionais e literários. Ó, Cujo, O mau vidraceiro e Ensaio Geral, são exemplos que livros publicados nesta época. O atravessamento entre a materialidade pertinente aos seus trabalhos visuais, em contrapartida sua pesquisa com a escrita se somaram desde então de modo que Mammì observa que a escrita é na trajetória de Ramos um elo entre a matéria e a linguagem.

A obra “Balada” (Figura 4 e 5) publicada em 1995 é um dos trabalhos que reverberam o que observamos acima. O livro reúne 900 páginas em branco e é atravessado por uma bala de revólver que se aloja por volta da página 650. A obra é composta de uma tigarem de 30 exemplares confeccionados com revólver no calibre 22 e 70 com calibre 38. Sobre o trabalho Ramos descreve no livro “O mau vidraceiro”:

Abram os jornais. Mergulhem nas notícias. Afoguem-se com o vendaval no Oriente. Explodam com o homem-bomba no deserto do Sinai. Lugares, nomes de lugares. Gente, nome de gente. Notícias, cheiro de tinta. Tudo é tão confortável. Mas quem poderia compreender o que está escrito a ponto de padecer fisicamente, ferindo seu



Figura 4: Nuno Ramos. Balada (1995).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=26
http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=26



Figura 5: Nuno Ramos. Balada (1995).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=26
http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=26

corpo e sangrando com aquilo que lê, durante o ato mesmo de ler? Um novo deus leitor. Este mostraria quanto vale uma palavra. (RAMOS, 2010, p. 48).

É nesta busca por outras formas de trabalhar a linguagem que Ramos nos convida a atravessar este livro. Conforme Tassinari define: trata-se de “um livro que não se lê, só se vê, escrito ou desenhado à bala e como que ainda segurando o tiro que o engendrou faz lembrar, da pintura de 88, o desejo de coincidir o gesto com seu resultado” (1997, p. 26). Contudo, somos atravessados pelo conhecimento e provocamos atravessamentos ao criar.

Nessa perspectiva é o aspecto crítico em suas distintas formas que selecionamos estas obras de Ramos. Ao longo do processo histórico e sob diferentes condições, o artista “está sempre à margem ou no horizonte das tendências artísticas contemporâneas” (MAMMÍ, 1997, 34). Entre persistências e apagamentos, entre deslocamentos e permanências lembramos uma fala recente do artista: “Suspeito que o tema primordial e decisivo da sociedade brasileira sempre tenha sido, e seja ainda, a violência” (RAMOS, 2017).

Desta forma, retomando as perguntas iniciais do nosso texto no que tange o trabalho do artista visual, percebemos que a relação entre forma e a matéria materializa os sentidos propostos por Ramos. Pensando algo semelhante ao que ele constrói plasticamente, percebemos uma aproximação na maneira como o filósofo italiano Emanuele Coccia observa que as imagens são formas fora de lugar.

Tomemos como exemplo específico o trabalho “Maremobília” (Figura 6-9). O artista seleciona móveis do cotidiano, a dizer: armários, cadeiras, mesas, cama. Nove móveis são



Figura 6: Nuno Ramos. Marémobília (2000).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=100&cod_Serie=48



Figura 7: Nuno Ramos. Marémobília (2000).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=100&cod_Serie=48



Figura 8: Nuno Ramos. Marémobília (2000).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=100&cod_Serie=48



Figura 9: Nuno Ramos. Marémobília (2000).
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=100&cod_Serie=48

colocados dentro de buracos cavados na areia. Abandonados às intempéries são soterrados e destinados à ruína e ao desaparecimento.

Para Coccia, o sensível é a vida da imagem, um modo em que compreendemos um mundo que se afasta da racionalidade. É o sensível que gera potencialidades e legitima como a imagem permanece em nossa percepção. Através dele nos conectamos e recodificamos, mesmo com imagens de fora de nosso contexto. Percebemos, por fim, que o trabalho do artista amplia a noção de imagem fora de lugar. Entre descontinuidade, evidências e enigmas nos convida a perceber que a imagem transmite o sensível: a vida sensível em que as coisas não se reduzem a si.

Ramos opera em direção à uma crítica à sociedade do espetáculo, ao uso de imagens e a forma como nos relacionamos com os acontecimentos. Confronta o nosso cotidiano e seu fazer se potencializa no sensível. O artista, sem dúvida, atravessa a aquilo que muitas vezes é deixado invisível e sem nome.

REFERÊNCIAS

Livros

ALLOWAY, Lawrence. **Artists as Writers**, Part One: Inside Information. In: ArtForum, V. XII, no7, março 1974a, p. 30-35.

AMARAL, Aracy. **Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005): bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. Volume 3. São Paulo: Editora 34, 2008.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Marca D'Água: Contra Capa, 2001.

CLARK, Timothy. **As condições da criação artística**. In: Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pgs 331-339

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, itens 21 a 29.

MORAIS, Frederico. **Anos 80: a pintura resiste**. In: *BR 80: Pintura Brasil Década 80*. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral**. Rio Grande do Sul: Globo, 2007.

_____. **Nuno Ramos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

_____. **O mau vidraceiro**. Rio Grande do Sul: Globo, 2010.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997

Revistas ou Periódicos

CARVALHAES, Maria Helena. A Nova Velha Pintura: uma problematização do grupo Casa 7 no âmbito da Geração 80. **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**, 2008, Santa Catarina. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/045.pdf>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2019.

RAMOS, Nuno. Escritos de Artista. **ARS**, n. 31, ano 15, p. 225-249, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/10331/ARS-31>>. Acesso em 1 de novembro de 2018.

Sites

Nuno Ramos. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/depo.asp?flg_Lingua=1>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

Entrevistas concedidas

BONVICINO, Régis. Obra desfaz signo usual. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1801200024.htm>>. Acesso em 5 de março de 2019.

RAMOS, Nuno. Fooquedeu. Piauí diário. Edição 118. Julho de 2016.