



Toda a análise sobre a diversidade que marca a arte do século 20 precisa tomar um fio condutor para não se perder num labirinto. Um dos caminhos mais trilhados é aquele que, a partir da pintura, segue a passagem gradual do espaço perspectivo clássico para a superfície bidimensional da tela, culminando em ações no espaço concreto: instalações, performances, e outras linguagens. Até os anos 1960 e 70, ainda se podia distinguir algum sentido dentro desta diversidade. Hoje, no entanto, todas aquelas linhas de desenvolvimento parecem se entrecruzar num emaranhado onde tudo se equivale. Uma nulidade gerada pela “regra da diversidade”.

Neste ponto, o retorno à pintura a partir dos anos 1980, para além da preferência momentânea por um meio, teve na idéia de pintura um conceito que passou a funcionar como um instrumento a orientar o pensar e o fazer artísticos. Hoje, este conceito perpassa diferentes formas de produção - do óleo sobre tela às instalações e tecnologias eletrônicas. Enquanto a desintegração do plano pictórico na década de 1960 era vista como a morte da pintura, hoje parece necessário recorrer à pintura para reintegrar fragmentos que permitam construir um caminho capaz de encontrar sentido na arte contemporânea.

Introdução

Este ensaio consiste em uma síntese do texto “Matéria e Imagem - uma pesquisa pictórica sob o ponto de vista material”, que foi escrito a partir de um estudo sobre as transformações ocorridas no plano da pintura desde meados do século 20 até o momento atual, e que terminava por dedicar atenção especial à arte contemporânea brasileira.

Mas diferentemente do estudo original, onde o discurso procurou costurar relações sobre o levantamento de diversos casos, tomando a forma de um apanhado geral, aqui a síntese proposta conduziu o texto para o desenvolvimento de idéias mais assertivas, mas que nem por isto se pretendem mais conclusivas.

Este cuidado especial com o desfecho crítico parte de uma postura que pretende distinguir o papel do texto do artista, daquele texto produzido pelo historiador ou teórico da arte. É claro que todo artista, ao pensar sua obra, também teoriza sobre a arte. No entanto, enquanto o crítico pode manter um distanciamento para pensar a obra, o pensamento do artista nasce enrolado a ela. A teoria do artista surge antes, concretiza-se durante, e por fim acaba se modificando com a resposta que a obra lhe retorna.

Além disto, a própria pluralidade que caracteriza o momento atual

torna difícil uma tomada de posição, o que propicia uma situação de circularidade que é refletida na própria estrutura temática deste texto.

Assim, procurei apresentar apenas uma breve opinião sobre as questões ligadas às transformações da linguagem pictórica num período recente da arte, concentrando-me em algumas análises e no estabelecimento de relações entre algumas obras.

A tomada de posição, a meu ver, no caso do artista já ocorre inevitavelmente e de maneira muito nítida por meio da sua obra. A crítica pode ser mais bem elaborada por quem se encontra “fora” deste processo.

Estas pesquisas têm sido realizadas com o apoio da FAPESP.

Da pintura à instalação à pintura

A idéia de crise que perpassa a história da pintura nos anos 1960 se caracteriza por uma ramificação de possibilidades que, se por um lado tende a enfraquecer os alicerces desta prática à medida que coloca em questão sua adequação para lidar com as novas questões do século 20, paradoxalmente, por outro lado, aponta para o nascimento de um vasto campo de possibilidades e de renovações.

Ao reconsiderar sua lógica interna, a pintura passa a se expandir para o espaço, num movimento de consideração do quadro como objeto. Em contrapartida, outros objetos passam a invadir o plano pictórico, devolvendo a concretude do mundo para o funcionamento imagético da pintura.

Com o processo de migração de questões da linguagem pictórica para diversos outros meios ou gêneros, o plano e a materialidade permaneceram como constituintes de um liame referencial para o entendimento da pintura como uma categoria de objeto.

Se o plano permanece fixo, e o uso dos materiais muda completamente, então talvez não tenha sido a linguagem da pintura que mudou, mas, sim, teriam mudado os seus materiais. Mas seria possível falar em mudança dos materiais sem que tivesse mudado também a linguagem?

Não seria preciso buscar tão longe a constatação de Yves-Alain Bois de que toda forma é ideológica¹. Basta tomar a teoria do significante de Jacques Lacan, que a precede, para concluir que, sendo o significante a única superfície de contato possível entre o significado e o sujeito, a linguagem não poderia ser separada de seu conteúdo, pois ela se confunde com o próprio encadeamento dos “elementos” significantes. A linguagem é o próprio núcleo operacional que dá forma ao significado. Ou seja, tudo depende do que esteja compreendido no termo “linguagem da pintura”.

O que pode ser considerado como tendo permanecido inalterado frente às transformações de seus elementos constitutivos é a linguagem entendida mais genericamente, como um conjunto de características pautado pela relação do sujeito-espectador com o objeto-pintura. Uma postura caracterizada por fatores como a frontalidade, a relação visual, o eixo vertical, a materialidade da imagem.

1. BOIS, Yves-Alain.
Painting as Model.
Cambridge -
Massachusetts:
The MIT Press, 1990.

Quando o paradigma adotado for o da pintura como gênero, então pode-se dizer que nada foi alterado. Um quadro será sempre um quadro, enquanto a relação da sociedade com este objeto permanecer dentro de certas premissas.

Quando falamos sobre quadros entendemos uma categoria de objetos que se oferecem como imagem plana. Uma interface que comunica a intenção de seu autor. Neste sentido, todos os tipos de planos estão ligados por uma mesma raiz.

Os planos do cinema, da TV e do computador passaram a ocupar o centro das atenções da vida moderna. Mas estes planos funcionam mais como canais de comunicação cujas imagens em movimento estão baseadas na fotografia. E sendo a fotografia o tipo de imagem estática mais presente no cotidiano, ela cumpre um papel que é o que mais se assemelha ao que fora da pintura em outros tempos.

Mas, dada a natureza extremamente ágil da produção e reprodução das imagens fotográficas, elas também acabam por representar, por outro lado, uma banalização da relação humana com o mundo das imagens. A raridade da imagem produzida pela mão humana perde sua função original com a chegada dessa tecnologia. A despeito dos aspectos positivos ou negativos destas mudanças, o fato é que a pintura perde muito de sua posição tradicional junto à sociedade. E embora tenha perdido importância neste aspecto, por outro lado ela passa a oferecer uma abertura para muitas possibilidades. Neste sentido, é verdade também que ela se “hermetiza”, se compartimentaliza.

No século 20, os pintores abstratos, ao se eximirem do dever da representação essencialmente descritiva, começaram a ter na forma de representar o próprio campo de atuação do discurso da arte. E mesmo quando, mais recentemente, muitos pintores voltam a abordar a representação figurativa, ou retomam o discurso narrativo, a sua essência permanece intimamente ligada ao modo operacional de seus instrumentos. Principalmente neste período mais recente, onde muito da produção pictórica carrega uma preocupação em manter um diálogo com imagens oriundas de outros meios. Hoje, basicamente toda a pintura que possa ser considerada relevante representa, antes de mais nada, uma idéia do que seja pintura².

O quadro pendurado na parede é uma imagem que sempre carrega um valor simbólico ligado à tradição. No entanto, a partir de um momento, em certo sentido, é para lá que retorna boa parte das experiências das vanguardas. Especialmente depois que estas experiências se tornam tão recorrentes que o caráter de vanguarda (que em muitos casos é a única razão de ser destas manifestações) se dilui, fundando apenas novas modalidades de arte. A partir dos anos 1980, ninguém mais é visto como conservador por atuar no espaço do quadro ou como transgressor por investir em outros campos espaciotemporais como a instalação, ou a performance, ou ainda por lançar mão de outras mídias como o vídeo, ou a fotografia. Ao contrário, a improbabilidade de se fundar “novas” linguagens, sobretudo quando guiadas pelo desejo de burlar os

2. SCHWABSKY, Barry. *Painting in the interrogative mode*. In: *Vitamin P. - New perspectives in painting*. Londres: Phaidon Press, 2002.

tentáculos do mercado, torna o momento atual mais propenso ao aprofundamento dos investimentos em caminhos já apontados, mas que ainda não foram devidamente explorados. Uma alternativa ao dilema que oprime toda iniciativa - como não se resignar a esta situação nem se entregar a uma luta ingênua?

Dentro deste cenário as fronteiras entre os gêneros tendem a ser diluídas. As experiências da pintura migram para o espaço, as do espaço voltam para o plano. Fica difícil apreender estas manifestações segundo os códigos com os quais já se estava familiarizado.

Ao longo do século 20, embora isto ocorra constantemente, podemos notar três momentos na história da arte moderna onde a linguagem da pintura é modificada pela incorporação de outros procedimentos. O primeiro é durante as vanguardas, com a introdução da colagem pelos cubistas e sua intensificação pelos dadaístas e surrealistas.

O segundo é durante os anos 1950 e 60, quando a arte *pop* torna a colagem um procedimento rotineiro entre os artistas que, no início, foram chamados de neodadá. É também quando as *assemblage* ressurgem com Robert Rauschenberg nos EUA e os novos realistas na França.

O terceiro momento é quando, nos anos 1980, a pintura retorna ao cenário internacional. As operações de *assemblage* e colagem ressurgem então, em muitos casos, como procedimentos que operam dentro dos fundamentos da linguagem pictórica. E meios tecnológicos de produção de imagens, como a fotografia, são definitivamente incorporados como procedimentos básicos de diálogo com a pintura.

Podemos dizer que a colagem, introduzida pelos cubistas, foi o início de todo o processo de experimentação material na pintura. Ao incorporar um objeto ao campo estético do quadro, um objeto que não estava ali para representar nada além de si mesmo, os cubistas, além de reiterarem a descontinuidade do plano, trouxeram novas questões a respeito do caráter mimético da pintura. Justapondo um pedaço de tecido à representação deste mesmo tecido, estes artistas começavam a problematizar a natureza da pintura. Ao invés de uma técnica como o óleo sobre tela para representar o mundo, um fragmento do mundo tomava o lugar da representação para representar uma idéia de arte. Este episódio está na base das práticas heterodoxas, por assim dizer, que vão marcar a produção de vários artistas, especialmente a partir de meados do século 20.

Penetrando o espaço do quadro, os mais diversos materiais estabelecem um intercâmbio entre o mundo e o universo imagético da pintura. Principalmente nos casos dos objetos tridimensionais fixados sobre o plano.

Os procedimentos que muitos destes pintores passam a adotar têm em comum a convergência para a superfície. Pois à medida que a fotografia se desenvolve, ela vai tomando para si a tarefa de lidar com as imagens que antes eram da alçada da pintura. Então, as imagens pintadas passam cada vez mais a constituir um mundo próprio. É neste período, em meados do século 20, que o interesse de muitos pintores se volta para a materialidade das obras. Muitos

materiais passam a ser usados juntamente ou em analogia à tinta e à tela.

Nos anos 1950 e 60, o uso da colagem está mais associado aos processos desconstrutivos da tradição. As experiências tendiam à dissolução dos gêneros, à ampliação dos horizontes. Estas experiências começam a surgir ainda na década de 50, onde a abstração, como cânone de uma grande arte, é colocada em cheque pelos artistas *pop*, que voltam suas atenções para o modo de vida de uma sociedade impregnada dos sintomas da era industrial.

As idéias do crítico norte-americano Clement Greenberg pareciam resumir o desfecho natural de um processo que caminhava da representação para a autonomia do meio pictórico. Segundo o crítico, a pintura, assim como as demais modalidades de arte, deveria se recolher dentro das especificidades do seu meio. Ela deveria declarar o plano sobre o qual ela se constitui. Seus elementos de atuação seriam exclusivamente intrínsecos a sua natureza - cor, forma, textura, fatura. Uma pintura, segundo Greenberg, deveria ser avaliada exclusivamente pelo modo como era feita³. Toda a obra de arte deveria ter sua autonomia. Assim como sempre fora com a música instrumental, abstrata por excelência, a pintura não deveria se ocupar com fatores externos. Ela seria um objeto no mundo, como outro qualquer, sem ter que se ater a qualquer conteúdo narrativo, além de sua própria constituição.

As pinturas pretas de Ad Reinhardt, assim como o suprematismo de Kasimir Malevich já apontava, são emblemáticas desta situação limite. Reinhardt dizia, nos anos 1950, que estava fazendo as últimas pinturas ainda possíveis. Como reação à relação supostamente promíscua da arte com a sociedade de consumo (os artistas *pop*), Reinhardt apregooou o isolamento do artista em uma espécie de “torre de marfim”, onde, livre de tudo o que é acessório (e quase tudo era), a arte seria uma linguagem pura.

Ao encontrar o plano literal do quadro, a pintura não tinha mais como se expandir, exceto pressionando em direção às suas bordas. Este movimento de transbordamento encontrava uma alternativa ao caminhar em direção ao espaço. Neste sentido parecia ocorrer um movimento natural de abandono do quadro, assim como o expressionismo abstrato parecia ser um movimento natural de abandono da pintura de cavalete.

Outra alternativa era trabalhar a espessura da pintura, evitando qualquer possibilidade do olhar penetrar a opacidade de sua superfície. Muitas obras que seguiram nesta direção se parecem com muros, com pedaços de chão ou outras superfícies quaisquer.

Jean Dubuffet, na década de 1950, com suas *Matériologies*, procurava lidar com a “pura estruturalidade do tecido da matéria-linguagem”⁴. Seria a matéria, a princípio amorfa, que na imaginação humana se faria linguagem.

Embora o resultado final destas obras seja parecido com certos fragmentos da natureza, como mencionado acima, quando analisadas a fundo, revelam-se portadoras de uma matéria que não poderia ser encontrada ao acaso. E neste sentido Dubuffet estava abrindo uma nova dimensão estética, onde, na falta de um referencial, toma-se enganosamente a natureza como

3. GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

4. *Idem*.

parâmetro. Mas até que ponto esta diferença entre uma superfície construída e uma encontrada é relevante?

O artista chegou com estas obras a um ponto onde a pintura está prestes a perder sua transcendência; relegada a um objeto plano, não se diferencia mais de uma superfície qualquer do mundo. Uma atitude que, por outro lado, pode ter uma reverberação para fora do objeto de arte. Uma situação onde se aprenderia a olhar as superfícies do mundo a partir das superfícies das pinturas, como se as primeiras fossem *readymades* às avessas, eleitas por suas qualidades estéticas.

Nos anos 1960 Mira Schendel trabalhou neste limite pensando a pintura como um objeto material e presente, uma superfície a refletir o sentido de vazio. Mas como a pura materialidade problematiza a condição da pintura, uma tênue ligação com a dimensão simbólica garante, a alguns trabalhos dessa época, a manutenção de sua relação precedente com o “olhar cultural”. Como um fio de Ariadne, a forma circular central recorrente nestes trabalhos permite à artista penetrar no domínio mundano da “porosidade anônima de um muro”⁵, sem que sua pintura corra o risco de confundir-se com este muro.

5. SALZSTEIN, *Sônia*.
Mira Schendel/ No
Vazio do Mundo.
São Paulo: Marca d'água,
1996.

Na arte brasileira contemporânea, a idéia de uma pintura *readymade* tem aparecido em várias obras de Carlos Fajardo. Mas ao contrário do gesto de Duchamp, não se trata de uma opção pela indiferença estética, mas sim de escolhas guiadas por uma espécie de “olhar pictorializante” sobre o mundo. Daí a eleição de objetos para ocupar o lugar da pintura ser feita pelas suas cores, texturas, brilhos... Sempre sem modificá-los, apenas recontextualizando-os.

Esta idéia da pintura *readymade* já havia sido pensada também por Robert Rauschenberg nos anos 50. Em *Dirt Painting (for John Cage)*, de 1953, uma espécie de “materiologia” é apontada. Expondo um pedaço de madeira a determinadas condições, uma camada de mofo surgiu recobrimdo toda sua superfície. A constituição desta matéria foi desencadeada pelo artista, mas a sua execução foi deixada a cargo do acaso.

Neste sentido, ao contrário das *Matériologies* de Dubuffet, a obra é informe, não há uma intenção a determinar a construção da superfície.

Apesar dos muitos caminhos que a arte encontrou em meados do século 20, muitas questões provenientes da pintura ainda mantêm sua atualidade.

O que ocorreu nas décadas de 1960 e 70 pode ser visto como um fenômeno de desenvolvimento de experiências que, durante a primeira metade do século, tinham permanecido em estado latente, ou então permaneceram restritas à iniciativa de alguns poucos artistas ou grupos de vanguarda. É nesse período que surgem manifestações como os *happenings*, a *body art*, a *land art* e uma série de outras manifestações que, na década de 70, vai culminar num cenário de predomínio de criações que privilegiam a reflexão em detrimento da experiência estética. Como consequência, muitas obras desse período se caracterizam pela supressão da dimensão material em prol do discurso conceitual. O que todas elas, em sua diversidade, tinham em comum é a crítica do juízo estético como premissa única para a criação artística. Baseadas no exemplo do

uso da faculdade cognitiva em um gesto dirigido ao campo artístico, implícito no *readymade* de Duchamp, aquelas manifestações propunham uma ruptura com o pensamento kantiano de Clement Greenberg, denunciando a impossibilidade da compartimentalização das faculdades críticas do juízo, como propunha o filósofo alemão.

Embora muito do que foi feito nessa década de 1970 seja fundamental para a arte de hoje, o que poderia ter levado ao fracasso de sua imposição como uma mudança definitiva e geral nos rumos da arte parece ter sido o problema intrínseco a sua natureza - ao abrir mão de sua dimensão material, muito desta produção se tornava essencialmente texto, ainda que no âmbito do discurso visual. Mas como texto, seu interesse tende a deslizar para um outro campo, criando uma nova categoria a habitar um local ao lado das demais dentro do sistema da arte, ao invés de simplesmente substituir a forma de arte que ela critica.

E talvez isto ocorra porque a própria permeabilidade das faculdades que a ruptura do modelo kantiano propiciou tenha permitido entender que não pode haver juízos puros. Toda movimentação que a linguagem pretenda realizar estritamente nos domínios da inteligência passa por escolhas estéticas. Assim, o que se pretendia neutro, indiferente, antiestético, revelou-se, ao ser reiterado, uma escolha também estética. Onde a arte conceitual se pretendia livre do fazer autoral, tornou-se uma forma de arte, uma estética conceitual, a estética da antiestética.

O mesmo pode-se dizer dos *happenings* e das performances que surgiram como formas de rompimento, introduzindo um componente temporal nas artes plásticas. São mudanças tão radicais que extrapolam a dimensão crítica que traziam em sua origem, ainda que apenas para acabar criando outras modalidades de arte.

No final dos anos 1970, a julgar pelos artistas da geração seguinte, a impressão que fica é de que a arte conceitual e o minimalismo podem ter acabado por ter sido sentidos como uma espécie de camisa-de-força. É sempre difícil seguir produzindo obras que devam se enquadrar numa série de exigências depurativas, especialmente quando não se é o criador destas premissas.

Os anos 1980, a despeito das razões mercadológicas envolvidas no processo artístico que marcou esse período, representaram um momento de revigoração de práticas que estavam fora da pertinência estético-filosófica apregoada durante as décadas anteriores.

Embora muito da configuração deste cenário se deva ao surgimento de uma demanda mercadológica e tenha ocorrido um processo inflacionário, com a supervalorização de obras um tanto quanto duvidosas, de um modo geral, o fenômeno contribuiu para que, em meio à variação que passou a caracterizar o mundo das artes plásticas desde então, muitos artistas seguissem expandindo o conceito de pintura.

A diversificação da produção, que se estende até os dias de hoje, não pode ser atribuída apenas ao mercado. O fenômeno significa também o fim do

idealismo que os movimentos modernos traziam. É uma situação onde não há mais razões para se seguir um tal ou qual caminho. Uma maior liberdade sem dúvida, mas também uma crise.

Como numa espécie de equivalência mútua, qualquer posicionamento passa a ser só mais uma opção. A idéia de evolução, como se costuma crer que o modernismo acreditava, parece não fazer mais sentido. Por isto não há mais na arte projetos claramente definidos, conduzidos por grupos internacionais, como ao longo do século 20. Em lugar disto, as pesquisas assumem um caráter mais individual e as rivalidades grupais se arrefecem. É também uma situação política onde nada mais escapa ao sistema capitalista. Com o fim da guerra fria, tudo passa a ser medido, em última instância, pelo mercado.

Mas, à parte estes instrumentos de poder que dominam os meios de institucionalização da arte, as pesquisas prosseguiram nas mais diversas direções, gerando uma situação onde a existência de experiências no espaço, como as instalações por exemplo, não anulava a validade de obras que dispunham de meios mais diretamente ligados à tradição, como as esculturas ou as gravuras. Este parece ser o único modo de ver a produção artística atual: como uma pluralidade, onde uma posição não anula a outra. Uma situação bem diferente da que ocorria nos anos 1960.

Quando as primeiras manifestações de ruptura com a tradição surgiram, como no caso da obra de Hélio Oiticica, a pintura deixava de ser domínio exclusivo da visão e passava a ser experimentada com o corpo todo. Os *Penetráveis*, assim como as experiências sensoriais de Lygia Clark, respondiam a um momento histórico que buscava romper limites.

Ao desdobrar o plano pictórico, Lygia Clark e Hélio Oiticica, com os *Bichos* e os *Relevos Espaciais*, deram início, no Brasil, aos processos de discussão de questões da pintura para além do quadro. Oiticica mostrou, com os *Contra-relevos Espaciais*, que a cor poderia ser discutida além do campo da pintura.

A peculiaridade com que essa época viu a pintura parece estar reiterada, sobretudo, na idéia de que a pintura estava morrendo. Uma artista contemporânea como Jessica Stockholder, por exemplo, trata de questões muito similares àquelas com as quais Oiticica lidava nos seus *Núcleos* - a cor expandida no espaço, a pintura como uma experiência não apenas para os olhos, mas para ser vivida com o corpo todo, o papel do tempo nesta experiência etc. No entanto, longe de mostrar a morte da pintura, suas obras mostram a sua continuidade num campo expandido. A partir de obras como as de Stockholder e dos rumos tomados pela arte contemporânea, pode-se, aliás, fazer uma leitura diferente do que muitas obras-limite que tratavam da pintura nos anos 60 representaram naquele período.

O que ocorre nos anos 1980 com relação à pintura parece ser não apenas um movimento de retorno, mas em boa parte um movimento de convergência de algumas experiências iniciadas 30 anos antes, que então voltam para dentro do plano pictórico, em muitos casos já não tão plano assim.

Enquanto na Itália e na Alemanha a chamada transvanguarda e o neo-expressionismo resgatavam a pintura em seus meios mais tradicionais, artistas como Anselm Kiefer e Julian Schnabel inseriam novos materiais nas técnicas de produção de imagens pictóricas.

Schnabel refreava a energia do gesto expressivo pintando sobre uma superfície feita de cacos de porcelana, situação que gera uma tensão entre a figura que tenta se formar e a superfície que insiste em fragmentá-la. Assim como em Kiefer, a imagem também se forma para além da superfície. E esta descontinuidade é realçada por Schnabel ao escolher pedaços grandes de cacos, causando uma situação onde nunca é possível fundir totalmente a imagem na matéria de que ela é feita.

Os materiais utilizados podiam remeter tanto a um conteúdo externo à obra, como no caso do chumbo e da palha que, na obra de Kiefer, são também símbolos da cultura alemã, como poderiam estar ali em uma situação puramente imanente, como no caso do brasileiro Nuno Ramos.

No início do processo de adensamento material das suas pinturas, no final dos anos 1980, Nuno passou por um período de esvaziamento do tema que ainda restava dos primeiros trabalhos com esmalte sintético do início de sua carreira e passou a focar a constituição física da pintura. Adotando o sentido totalizante (*all-over*), abstraiu a composição e passou a trabalhar a espessura da pintura. Mas ao invés de usar o óleo, Nuno buscou incorporar outros materiais para construir sua matéria pictórica, lançando mão de elementos tridimensionais e entrando num processo que caminhou para operações mais ligadas aos procedimentos de *assemblage*.

Paralelamente, o artista inglês Tony Cragg “retomava” a representação através de uma espécie de catalogação dos materiais pela cor. Pouco importava, para Cragg, a forma que os objetos cotidianos traziam (brinquedos, eletrodomésticos etc.), eles estavam ali para construir uma imagem sobre a parede. Mas, ao contrário de Nuno, os seus objetos podiam ser facilmente separados do contexto pictórico pelo olhar.

Em Nuno, a diversidade dos materiais usados é tanta que a identidade dos objetos se perde dentro do amálgama que tende a surgir. São objetos que preservam muito de sua forma tridimensional, mas que, apesar disto, não oferecem muita resistência em serem submetidos à imagem geral que o contexto produz. Quanto mais o olhar penetra a espessura do quadro à procura de um fundo sólido onde se fixar, mais ele se vê submerso numa massa instável. Se no primeiro plano as formas são mais definidas, à medida que o olhar adentra as camadas mais interiores, onde pedaços menores são aglutinados, tudo vai se fragmentando, amolecendo, dissolvendo.

Os objetos são sempre modificados para ser inseridos no quadro - amarrados, torcidos, revestidos, pintados. Um pedaço de alumínio é revestido em pelúcia, amarrado com arame e então embebido em cera líquida.

Procedimentos como este “dessemantizam” o objeto, retiram dele sua face que nos é familiar. Assim, estes objetos dificilmente são reconhecidos

dentro de seus contextos originais. Percebem-se vidros, não vasos de vidro; formas tubulares, não canos d'água; tecidos, não roupas. São estratégias que facilitam a conversão dos materiais em linguagem e a percepção dos volumes a partir dos parâmetros da linguagem bidimensional.

O acúmulo na obra de Nuno Ramos não teria a condição de um fim em si, mas seria o resultado de um processo. Este processo que, embora surgido nos anos 1980, “compartilha da utopia moderna de fundar as unidades cognitivas da obra na própria operação lingüística, e não anterior a ela”⁶.

Neste sentido, ao contrário da *assemblage* como era usada pelos artistas *pop* como Rauschenberg, o procedimento da colagem não gera um resultado de colagem, ou seja, não há descontinuidade. Enquanto, nas *assemblage* de Rauschenberg, o pneu se mantém um pneu, o animal empalhado se mantém um animal empalhado e a pintura não se mistura totalmente a eles, em Nuno Ramos os objetos “assemblados” viram linguagem; em Kiefer o chumbo é chumbo, a palha é palha, mas também são pintura, são linguagem.

Neste sentido, aquelas experiências que anteriormente tiveram um caráter de ruptura com a tradição servem agora como matéria-prima para a reconstrução da materialidade das obras.

Quando nos anos 1960 alguns artistas começaram a usar o espaço expositivo como parte integrante da obra, havia uma sensação de que se tratava de um movimento evolutivo, onde a arte estaria deixando de acontecer dentro dos limites do plano e passando a ser feita no espaço físico de exposição. Neste sentido é compreensível que um meio fosse visto como estando morrendo, pois outro meio estava nascendo, e se esperava que o último ocupasse o lugar do primeiro. Mas na arte as coisas não acontecem exatamente como na vida. A produção atual se caracteriza por uma complexidade tão grande que uma leitura dos fatos sob estas perspectivas parece, hoje, de uma simplicidade quase ingênua.

Na arte de hoje, a pintura aparece tanto dentro do quadro, feita com tinta ou aludida por meio de outras construções materiais, como pode ser feita diretamente no espaço expositivo, pintada sobre as paredes ou discutida por meio de outros materiais.

Ela pode ser usada apenas como um meio, mas sua importância não reside mais aí. Há muitos outros meios que podem ser usados sobretudo no âmbito da representação.

A transformação mais significativa que a pintura parece ter sofrido não diz respeito tanto às diversas formas que ela toma em seus inúmeros procedimentos - figurativa ou abstrata, densa ou rala, feita com tinta ou por meio de colagens, *assemblage*, desenhada ou baseada em fotografias. A maior mudança parece ter sido que a pintura deixou de ser entendida apenas como um meio para se tornar sobretudo um conceito, um ponto de apoio para pensar a produção contemporânea. Como uma ferramenta a ser usada nessas operações de dissecação desta produção, capaz de ser aplicável sobre as mais diversas manifestações, desde a tinta sobre tela às tecnologias mais avançadas, passando por objetos tridimensionais, instalações, ambientes e até performances.

A pintura, depois de designar estritamente um meio, parece ter se ampliado em um conceito portador de um sentido próprio, alicerçado na história da arte, e que ajuda a nortear parte da produção que compõe a falta de parâmetros da cena da arte de hoje.

Bibliografia complementar

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas/ Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOIS, Yves-Alain e KRAUSS, Rosalind E. *Formless, A user's guide*. Nova Iorque: Zone Books; Cambridge - Mass.: MIT Press, 1997.
- CHIPP, Herschel Browning; SELZ, Peter e TAYLOR, Joshua Charles. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge - Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da Matéria*. Porto Alegre: MAC-RS, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MAMMÌ, Lorenzo; TASSINARI, Alberto e NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- MICHELLI, Mário de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SALZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo*. São Paulo: Petrobrás, 2003.
- SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna, Séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Henrique de Souza Oliveira formou-se em artes plásticas pela USP em 2004, onde atualmente desenvolve projeto de mestrado na área de poéticas visuais. Vem desenvolvendo pesquisas ligadas à pintura com auxílio de bolsas da FAPESP e participa do projeto de estúdio-residência Ateliê Amarelo em São Paulo. Realizou exposições individuais na FUNARTE São Paulo em 2000 e na Casa de Cultura da América Latina em Brasília, em 2005. Tem participado de diversas exposições coletivas.