

SOBRE OS ESPELHOS DE BRUNO DUNLEY OU EM BUSCA DA LANTERNA DOS AFOGADOS

Tadeu Chiarelli – abril/maio 2018

Início este texto com o seguinte dado: Bruno Dunley, 34 anos, tem onze anos de carreira como pintor profissional (sua primeira individual foi em 2007). Assim, pode-se dizer que o artista surge no mesmo período em que já estão implantados a internet e seus dispositivos na vida da maioria das pessoas, ampliando e mudando por completo nossa percepção da arte e da realidade¹. Essa nova situação eleva de forma exponencial a presença das imagens de segunda geração em nosso cotidiano, condição que parte considerável da sociedade global já vivia desde, pelo menos, o final da II Grande Guerra. Durante os anos 1980, tal cenário ganharia o seu primeiro período de apogeu, sobretudo no campo da produção artística.

Naquela década – há mais ou menos 30 anos, portanto –, alguns artistas e críticos chamavam a atenção para um fenômeno que caracterizava parte considerável da arte de então: a “volta ao museu”. Eles sublinhavam que a produção artística daquela década (mais conhecida como os anos da “volta à pintura”), vivia uma situação peculiar: muitos artistas retornavam ao museu. Tal regresso, no entanto, não significava uma volta ao museu físico, às instituições museais mais antigas ou então recém-inauguradas. Era, de fato, um tornar ao museu, mas àquele de caráter virtual, ao museu constituído pelas imagens vindas da história da arte, da arqueologia, da antropologia e de outras áreas do conhecimento, todas devidamente homogêneas e desierarquizadas em publicações produzidas pela indústria cultural (livros, revistas, catálogos etc.).

Naquela situação, já parecia notório que vários artistas encontravam suas motivações a partir do exame desse banco de imagens, em que era possível encontrar lado a lado reproduções de obras daquele famoso artista cubista e de um artefato pré-colombiano, ou a imagem de uma pintura neoclássica ao lado da reprodução de uma garrafa de refrigerante, e assim por diante.

A partir desses estímulos, cujos originais comumente estavam a milhares de quilômetros de distância entre si, o artista produzia então sua nova tela, e nela, aquelas referências ressurgiam por meio de citações pontuais (uma pintura que parecia ter sido recém-pintada por Derain, por exemplo), ou então aludindo aqui e ali a certos estilemas pinçados em obras cubistas, ou barrocas, ou futuristas etc.

Tal fenômeno manifestava-se como uma ampliação de certas formulações nascidas com a *pop art* na Inglaterra e nos Estados Unidos na passagem dos anos 1950/1960 e que, na sequência, acabaram ganhando o mundo, absorvendo certos localismos num país ou outro. A *pop* tinha como característica operar sobretudo com a apropriação de

¹ - Algumas datas significativas: a internet começa a se popularizar a partir dos anos 1990; a primeira imagem enviada via celular ocorreu em 1997; o Google foi criado em 1998.

imagens vindas da indústria cultural, embora não deixasse totalmente de lado outras oriundas da história da arte (Lichtenstein e, pouco mais tarde, Warhol). Nos anos 1970, em parte significativa da produção da época, muitos artistas igualmente lidavam com aquele banco de imagens, estabelecendo conexões entre o presente e o passado da arte a partir de obras resolvidas fora da tradição da pintura (na cena brasileira, caberia lembrar as produções de Marcelo Nitsche, Anna Bella Geiger e Regina Silveira, entre outros).

No final dos anos 1980 e no início da década seguinte, passada a explosão da “volta à pintura” – tão cara ao mercado de arte como um todo –, a manipulação dos dados presentes naquele referido banco de imagens pareceu arrefecer, dando lugar a produções e propostas que levavam adiante possibilidades para romper os limites entre arte e vida. Esse arrefecimento, no entanto, parece ter sido ilusório, e ainda precisa ser devidamente estudada a permanência das estratégias de apropriação e citação na produção artística da década de 1990, quando o mundo encontrava-se no limiar da situação em que hoje estamos definitivamente mergulhados².

Contrariando aqueles que acreditavam ser o “apropriacionismo” apenas uma moda fugaz, muitos artistas continuaram a praticá-lo (no âmbito da instalação, da fotografia, do vídeo e também da pintura), artistas esses surgidos ainda nos anos 1980 (no caso brasileiro, por exemplo: Paulo Pasta, Emanuel Nassar e Rosângela Rennó, entre outros), ou já na última década do século passado.

Para a alegria do mercado e desconsolo de parte da crítica que a considerava passageira, a “moda” da apropriação e da citação (e, dentro desse bojo, a continuidade da “volta à pintura”) revelou-se não propriamente o último dos “ismos”, mas uma condição que, a meu ver, parece definir parte da produção artística desses últimos 30, 40 anos, condição essa intensificada pela chegada da internet e suas plataformas de busca.

Mergulhados em um oceano de imagens, hoje em dia nota-se a existência de dois tipos de artistas: aqueles que se afogam com prazer nas águas turvas da internet, à caça de ícones passíveis de serem processados e tornados “obras”, e aqueles que, mesmo que também envoltos nessas mesmas águas e levados a nelas buscarem o alimento para suas produções, resistem a se deixar afogar pelas correntezas do inócuo que governam as profundezas desse oceano³.

² - Para uma síntese sobre as questões da apropriação e do citacionismo, com ênfase na situação brasileira dos anos 1980, ler: “Imagens de segunda geração” in CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

³ - Estou ciente de que a chegada da “era digital”, da internet e a popularização dos dispositivos que as definem (o computador pessoal, o telefone celular etc.) significam uma mudança importante no campo da cultura material deste início do século 21, o que torna delicada a afirmação de que essa nova condição teria tido como efeito, no campo da arte, apenas o crescimento exponencial do uso de imagens de segunda geração por parte dos artistas. No entanto, estou atento para o fato de que essas mudanças podem ter sido ainda maiores, estabelecendo, talvez, um verdadeiro colapso no que continuamos a entender por arte. No entanto, no estágio dos estudos que venho realizando sobre o problema, e para efeitos deste texto, preferi considerar o uso dessas novas tecnologias pelos artistas

No meio, uma pintura sobre tela de 2016, de Bruno Dunley, pode ser entendida como um emblema dessa situação. Ou melhor, essa obra pode ser entendida como o emblema da ação desses artistas que resistem a sucumbir à naturalização desse oceano imagético em que nos afogamos todos. *No meio* apresenta-se como um espelho que aparentemente nada reflete e no qual está escrita a expressão “no meio” (escrita, não refletida).

O conjunto de pinturas que o artista vem produzindo nos últimos anos está repleto desses tipos de espelhos que não refletem o mundo, mas que marcam um lugar preciso no centro de muitas de suas pinturas. Produzindo essas obras que se situam entre a afirmação do fazer pictórico e a presença de signos provenientes daquele mar de imagens tornado, em definitivo, a nossa nova primeira natureza, Dunley parece encontrar nesses espelhos cegos que produz a última fortaleza, ou a última lanterna, a servir-lhe de guia para não submergir em definitivo.

O espelho, quer como objeto físico, quer em sua carga metafórica, já foi utilizado por alguns artistas brasileiros no intuito de negar a noção da pintura como reflexo idealizado do mundo, como duplo ideal da realidade, como tática contra a alienação da arte e do espectador em uma sociedade que, sobretudo a partir do século passado, soube como nunca transformar arte em cultura de consumo.

Em *Você faz parte*, 1964, de Nelson Leirner, vê-se um objeto pendurado na parede como se fosse uma pintura. Seu espaço está dividido em dezesseis módulos, dos quais quinze simulam fechaduras com suas respectivas chaves. Apenas um deles não possui esse dispositivo. Estabelecendo similaridades entre o ato de observação de uma pintura tradicional (ver “através” da pintura) e aquele de observar através de um buraco de fechadura, o artista aposta na curiosidade do observador que aproximará o olhar do buraco em busca de uma revelação. Atrás do buraco de fechadura, no entanto, há um espelho que o joga de volta à realidade do espaço expositivo, frustrando-o em sua pulsão de *voyeur*. Frente a esse trabalho de Leirner, parece ficar claro que a arte e a instituição arte são uma coisa só, não havendo nenhuma escapatória⁴.

Sensação análoga ocorre com quem aciona o pequeno botão vermelho de *Espelho com luz*, 1974, de Waltercio Caldas, um espelho emoldurado como uma pintura. A ação de apertar o botão acoplado à peça e o fato de uma pequena lâmpada (ao lado do botão) se acender de imediato, não modifica em nada o espelho que, mantendo sua lógica – refletir o entorno –, também frustra o observador que flagra a si mesmo no espaço institucional onde se encontra, quando seu desejo seria, ao acionar o dispositivo elétrico contido na “pintura”, ser levado, através dela, a outro tipo de experiência.

visuais como uma intensificação do que se vivenciava nos anos 1980. O que significa afirmar que, neste momento, tenho para mim que essa prática apenas se tornou ainda mais presente no cotidiano dos artistas, devido à chegada dessa nova era.

⁴ - Isso se não levarmos em conta a data de *Você faz parte*, que a liga irremediavelmente ao abalo sofrido no país no ano de 1964 por conta do golpe civil-militar ocorrido então.

Mas é com *Espelho cego*, 1970, de Cildo Meireles, que os espelhos de Bruno Dunley dialogam de maneira mais intensa. Na peça de Meireles, no lugar em que, era de se esperar, estaria a imagem do entorno refletida, surge a massa do material usado para calefação, como uma paródia da pintura não-figurativa, especificamente aquela de caráter “expressivo”, presa à retórica da pintura entendida, não propriamente como duplo do real, mas como manifestação incontestada do “eu” do seu autor. Sem o registro fiel da “personalidade do artista” e privado do reflexo de si no *Espelho cego*, o espectador é obrigado a pensar sobre si mesmo dividindo com a peça o mesmo local em que ela se encontra.

Nos espelhos cegos de Dunley, causa estranheza aquelas enormes formas quase sempre ovais, situadas no centro da tela. Em algumas delas, essas áreas são monocromáticas e levam inscrições em seu interior. Outras, ainda, são povoadas pelo artista com formas que simulam retratos ou paisagens. De qualquer maneira, todas essas demarcações ovais (ou retangulares, em outros casos) como que empurram parte das pinturas para as bordas, simulando molduras. Frente a essas simulações de pinturas, e que, ao mesmo tempo, o são, o espectador também se vê colocado diante de uma espécie de espelho cego, ou de uma pintura que – ao repetir em chave irônica o esquema pintura/moldura – ao mesmo tempo em que reafirma a dimensão objetual da obra (a pintura é um objeto real onde o pintor atua), salienta sua condição ilusionista.

Essa dualidade irônica dos espelhos de Dunley é diferente daquela usada nos trabalhos dos artistas mais velhos, comentados acima. Dunley, mais jovem e envolvido pela avassaladora presença das imagens que nos afogam via internet e seus dispositivos, aponta para o fato de que a verdade da pintura hoje, ou a verdade de sua pintura, está justamente ali, no meio, entre o ato concreto de pintar e todo o repertório de imagens armazenada na internet⁵. No entanto, se os artistas citados antes – durante os anos 1960 e 70 –, conseguiram, de alguma maneira, distanciarem-se da crescente presença da imagem vinda da indústria cultural para criticá-la, o esforço de Dunley parece de outra ordem pelo fato de ter que criar o distanciamento apenas possível, numa situação em que não se consegue mais discernir com clareza o que é real e o que é virtual.

Se observamos sua produção até meados de 2015, 2016, percebe-se a predominância de um tipo de pintura que se constituía a partir de seu próprio fazer. Havia nelas como que um objetivo em se explicitar enquanto ação pictórica em si, uma afirmação do próprio ato de pintar em uma superfície plana com material dúctil e que se apresentava, muitas vezes, em apenas uma grande área monocromática. É claro que, mais do que nunca, essa ênfase na ação sobre a matéria estava contaminada pela história da arte, já era uma imagem em si mesma. No entanto, havia um esforço

⁵ - Não me parece arbitrária a opção de, no livro recentemente publicado sobre a produção de Dunley, a parte interior da capa e da contracapa, assim como as primeira e última páginas do livro, estejam repletas de imagens das mais diversas origens, enquanto ambas reproduzem a pintura *The mirror*, 2016. Ver: RICCIOPPO, Carlos Eduardo (org.). *Bruno Dunley*. São Paulo: APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2017.

sincero ali, motivado, é provável, pela juventude do artista. Sobre essa pintura rigorosa, Dunley acrescentava, no final, um signo de qualquer origem, um índice (fosse ele qual fosse) daquele grande mar de imagens tornado mais do que acessível via internet. A citação podia ser pontual (fazendo referência a uma imagem determinada), ou então ser um índice da realidade exterior reinventado pelo próprio artista (*Esquema óptico*, 2013, pertencente ao MAC USP, é um bom exemplo desse caso). Essas obras já eram em si mesmas a demonstração da luta do artista para não sucumbir ao líquido de imagens que o envolvia⁶.

É mais recente o momento em que o artista começa aos poucos a modificar esse sistema, circunscrevendo o espaço cego de suas pinturas anteriores para o centro da tela, transformando, como mencionado, os espaços laterais em espécies de molduras ornamentais ou então em áreas que encenam paisagens simplificadas com referências a artistas reconhecidos (Guston, Catunda), ou a procedimentos, estilemas, já devidamente repertoriados (“um drippingzinho aqui, outro ali...”).

Percebe-se nessa estratégia de emular quadro e moldura e, ao mesmo tempo, artistas e/ou procedimentos pictóricos institucionalizados, uma das respostas de Dunley à necessidade de posicionar-se frente ao seguinte dilema: como continuar a produzir pinturas, quando essa modalidade – e todo o restante da produção imagética do mundo – parece já totalmente cristalizada, retida e, de alguma maneira, classificada na internet?

Afirmar a condição da imagem nos dias de hoje como sendo cristalizada, retida e classificada, é reconhecê-la como elemento do grande arquivo virtual, cuja materialidade passa a não contar (ou a contar muito pouco) na hora de acessá-la. Como consequência, convertida em elemento de arquivo, o sentido que lhe deu origem tende a tornar-se apenas residual (se ainda existente), substituído a todo momento por outras possibilidades de sentido, devido aos mecanismos ora ao alcance de um dedo na internet, que permitem associar a imagem escolhida a outras vindas de universos completamente distintos. Ou seja, mais do que nunca, hoje em dia é perfeitamente possível associar a imagem de uma obra de um reconhecido artista erudito a uma garatuja infantil, reorientando, assim, seu significado original.

Claro que, para o mercado, essa nova situação vem a calhar. Para essa instância, parece pouco interessar a origem dessas imagens que pululam na pintura das últimas décadas. Para ele, o que realmente importa é que continuem infestando o ambiente porque mantêm as vendas aquecidas. No entanto, essa situação não retira a legitimidade do fato de que, para artistas como Bruno Dunley, o problema se coloque como drama. Como continuar pintando numa situação como essa, como produzir uma

⁶ - Essa sobreposição de pintura e signo não remete ao fator dicotômico tão presente na pintura tradicional, figura e fundo. Nessas obras, Dunley consegue articular aquela dualidade de tal modo que esses dois elementos encarnavam um no outro, enfatizando cada obra como um fato pictórico único.

pintura que consiga fazer a crítica de sua própria condição nos dias de hoje, sem sucumbir à sina fácil de tornar-se, desde o nascimento, mais um objeto de cultura, mais um objeto de consumo?

O que Dunley consegue com seus espelhos – ou suas lanternas – é problematizar esse procedimento às vezes muito fácil da citação pura e simples, a partir da demarcação, no espaço da pintura, da diferença simbólica entre quadro e moldura, território este que não anula o todo da obra enquanto ação premeditada do artista sobre o suporte bidimensional. Mas essa é apenas uma das estratégias do artista para responder à pergunta acima. Ainda nos primeiros anos de sua profissionalização, Dunley parece propenso a criar novos expedientes para continuar produzindo arte quando muitos apenas produzem objetos de cultura.