

Lauer Alves Nunes
dos Santos

Bacharel em Pintura
pela Universidade

Federal de

Pelotas (UFPEL);

Mestre em Artes

Visuais – Poéticas

Visuais: Pintura,

pela Universidade

Federal do Rio

Grande do Sul

(UFRGS); Doutor

em Comunicação

e Semiótica

pela Pontifícia

Universidade

Católica de São

Paulo (PUCSP);

Professor

Associado 3 junto

ao Centro de Artes

da UFPEL, Diretor

Adjunto do Museu

de Arte Leopoldo

Gotuzzo (UFPEL),

líder do grupo de

pesquisa SeDA –

Semiótica, Design

e Arte (UFPEL),

pesquisador

colaborador junto

ao CPS (Centro

de Pesquisas

Sociossemióticas;

PUCSP-FFLCH-

CNRS).

Narrativas pictóricas: velar/desvelar

Pictorial narratives: veiling/unveiling

Resumo: Construção de narrativas pictóricas: velar / desvelar, foi um projeto de pesquisa desenvolvido entre agosto de 2013 e agosto de 2014 que consistiu na representação pictórica de alguns objetos oriundos do ambiente doméstico, especialmente do banheiro: antigos cabides e saboneteiras. A ideia inicial era explorar o brilho oferecido pela superfície desses objetos para retomar algumas noções e conceitos básicos na prática da pintura. Esse exercício levou-me a realizar a mesma pintura repetidas vezes. Inicialmente, essas pinturas dão a impressão de serem iguais, no entanto, uma observação mais atenta revela as diferenças sutis que existem entre cada pintura, o que requer um olhar mais lento e contemplativo, em oposição à imediaticidade da maioria das imagens no nosso entorno cotidiano.

Palavras-chave: Pintura; repetição; poética; objetos; banheiros

Abstract: *Constructing pictorial narratives: veiling / unveiling was a research project developed between July 2013 and June 2014. It started as a pictorial representation of some domestic objects, especially objects from the bathroom: vintage hooks and soap dishes. The idea was to use the shining plain surfaces found in these objects to return to some basic painting notions and concepts. This exercise guided me into painting the same painting repeatedly. At first, the paintings seemed all the same, however the subtle differences among them unveiled the direction to the next one, which required a different quality in the act of looking at the painting, being it slow and contemplative, instead of the immediacy of the act of looking required by the images that surround us daily.*

Key words: *Painting; repetition; poetics; objects; bathrooms*

Narrativas pictóricas: velar/desvelar foi um projeto de pesquisa desenvolvido entre julho de 2013 e junho de 2014 dentro da definição apontada por Sogabe (2012), no campo de pesquisa em Artes Visuais, como uma pesquisa de caráter prático-teórico na qual “o pesquisador pode ter como objeto de estudo sua própria obra” e “o objetivo torna-se uma contextualização da sua produção dentro do contexto contemporâneo” (SOGABE, 2012).

Assim, a partir dessa perspectiva inicial, o projeto proposto previu o desenvolvimento de um conjunto de pinturas figurativas, consideradas estudos preliminares¹, voltadas a representação de objetos encontrados no espaço doméstico, particularmente em uma dependência da casa: cabides e saboneteiras presentes em banheiros. Ao final de um ano, e decorrido o tempo necessário para a construção desses objetos, algumas considerações podem ser feitas no sentido de me auxiliar a rever retrospectivamente o processo no momento em que me defronto com seu desenvolvimento posterior, que consiste na continuação da produção através de um novo projeto ainda em fase inicial.

A seguir apresento alguns tópicos que contemplam pontos considerados relevantes ao longo desse processo na intenção de elucidar as perspectivas de retomada da pesquisa.

TEMÁTICA

Os objetos pintados foram escolhidos inicialmente de maneira aleatória: tratava-se de encontrar superfícies dotadas de brilho e com poucas cores que servissem de modelo para um exercício de execução meramente técnica – pequenas peças de porcelana branca. No entanto, tal escolha aos poucos foi se revelando dotada de sentidos mais específicos evidenciados gradativamente por um olhar mais aguçado: de pequenas peças de porcelana branca, a cabides e saboneteiras presentes em nosso entorno no universo particular dos banheiros, essa dependência reservada à intimidade absoluta, à total privacidade e a coisas

[1] São considerados estudos tendo em vista se tratar de minha retomada na produção de pinturas. Após o mestrado em Artes Visuais – Pintura, na UFRGS (SANTOS, 1997), continuei produzindo múltiplos com adesivos sobre acrílico, mas a prática em pintura havia permanecido suspensa por um período de pouco mais de dez anos.

que beiram até mesmo o escondido e o segredo. Assim, detalhes de banheiros – e, posteriormente, de saunas – substituíram gradativamente os pequenos objetos de porcelana e passaram a se revelar detentores de analogias possíveis para além de suas formas, usos e aparências. Evidentemente o espaço íntimo do banheiro é capaz de aludir à esfera da intimidade e da sexualidade, assumindo inclusive a função de uma espécie de “repositório social inconsciente” (CAVANAGH, 2010), uma vez que se trata de um lugar fértil para associações feitas, inicialmente, através da atribuição de sentidos denotativos às formas – sejam as formas convexas dos cabides, sejam as formas côncavas das saboneteiras – como projeções das anatomias sexuais masculinas e/ou femininas, ou mesmo como dispositivos determinantes das noções de gênero – no caso dos banheiros públicos.

Essa guinada de uma classe de objetos para outra – do universo genérico das peças de porcelana para os objetos específicos de banheiros – foi facilitada tendo em vista os procedimentos e o processo de busca de referências visuais para as pinturas, sempre a partir de registros fotográficos feitos através de dispositivos móveis, como tablet e celular. Tal procedimento permitiu a captura de possíveis “modelos” nas mais inusitadas e atípicas situações – seja nos banheiros de diversas casas (uma espécie de “invasão” da privacidade alheia), seja em banheiros públicos ou para usos compartilhados (que podem trazer consigo até mesmo as marcas de uma sexualidade transgressora, reprimida ou indefinida).

Além disso, há uma peculiaridade que também deve ser considerada e diz respeito à materialidade desses objetos. Tratam-se de superfícies lisas e refletivas, assépticas em certa medida, e que apontam uma direção oposta àquela que seria de se esperar de uma sexualidade carnal, visceral e orgânica. Ao contrário, parecem tratar de uma sexualidade de autômatos, destituída de qualquer alma ou resquício de humanismo. Uma sexualidade estéril e de tonalidades quase hospitalares – os brancos, esverdeados e rosados presentes em peças de porcelana datadas, em sua

maioria, das décadas de 1950-70.

Por outro lado, além dessas imagens que podem ser consideradas como pertencentes a um espaço “além da intimidade”², também foram realizados estudos voltados à representação de outra classe de objetos, relacionados justamente ao estabelecimento dos limites entre o espaço privado e o espaço público: detalhes de portas e maçanetas. Ou seja, esta segunda classe de objetos corresponde precisamente aos dispositivos que, em geral, estabelecem a fronteira entre o espaço público – a área social da casa, a rua etc. – e aquele “além da intimidade”.

Outra consideração pertinente no que diz respeito ao tema escolhido refere-se a uma analogia possível entre a temática adotada e um gênero tradicional da história da pintura, a natureza morta, entendida neste caso como “a representação de objetos inanimados” (SCHNEIDER, 1999). Ao longo da história da pintura, o desenvolvimento desse gênero aponta para uma gama considerável de objetos representados e, inclusive, muitas naturezas mortas buscam efeitos *tromp l’oeil* que também estão presentes nestas pinturas. Dessa maneira é possível se entrever que os temas tratados no conjunto das quatorze pinturas feitas durante o período da pesquisa transitaram entre a representação dos “limites” e os “espaços além da intimidade”, figurativizados na representação das portas e maçanetas ou cabides e saboneteiras, respectivamente. Além disso, tais temas transitam entre representações que podem ser consideradas muito tradicionais – a natureza morta e a pintura à óleo – e outras menos convencionais – os objetos de banheiro³ e o uso de imagens digitais – e é justamente no cerne dessas relações e diálogos que vem sendo tecida a busca contínua por uma poética particular.

PROCEDIMENTOS

Conforme foi afirmado no tópico anterior, a definição dos temas se deu de maneira relativamente aleatória e à medida em que escolhia alguns objetos para exercícios técnicos de pintura. Ora, de fato houve inicialmente

[2] Todas as alusões de Bachelard (1993) relativas à intimidade em “A poética do espaço”, referem-se ao espaço do quarto ou aos diversos “cantos” que possam ser ocupados e corresponder a espaços simbólicos nos quais o indivíduo possa se projetar e sentir-se pertencente e seguro, mas sem quaisquer alusões ao espaço do banheiro. Daí a consideração deste como um espaço “além da intimidade”.

[3] A esse propósito, acontece no Musée Marmottan Monet, de 12 de fevereiro a 5 de julho de 2015 a exposição *La toilette: naissance de l'intime* que, segundo os organizadores “é a primeira vez que um objeto, único e essencial, é apresentado sob a forma de exposição”.

uma intenção explícita de trabalhar a pintura em função de sua tradição e do resgate das qualidades oferecidas por esse meio lento de produção da visualidade em oposição a um contexto caracterizado pelo acúmulo cada vez mais rápido e instantâneo de novas imagens.

De qualquer maneira, a indicação dessas diferenças não anula as relações possíveis entre a produção frenética de imagens tecnológicas e a produção lenta da imagem pictórica. Pelo contrário, o diálogo tecido por essa relação auxiliou justamente à criação de condições para a produção numa relação de “cooperação” possível entre ambas (GIANNOTTI, 2009: 74). O uso de fotos é constante e não se restringe à apreensão de modelos, a partir dos quais são realizadas as pinturas. Serve também de apoio para a execução e acompanhamento do desenvolvimento de cada pintura, passo a passo, quase como uma extensão do olho para comparação das sutis diferenças entre as distintas pinturas em seus distintos momentos, uma vez que, de fato, “as novas tecnologias interferem na nossa maneira de ver e interpretar o mundo” (GIANNOTTI, 2009: 78), conforme se observa na figura 1.

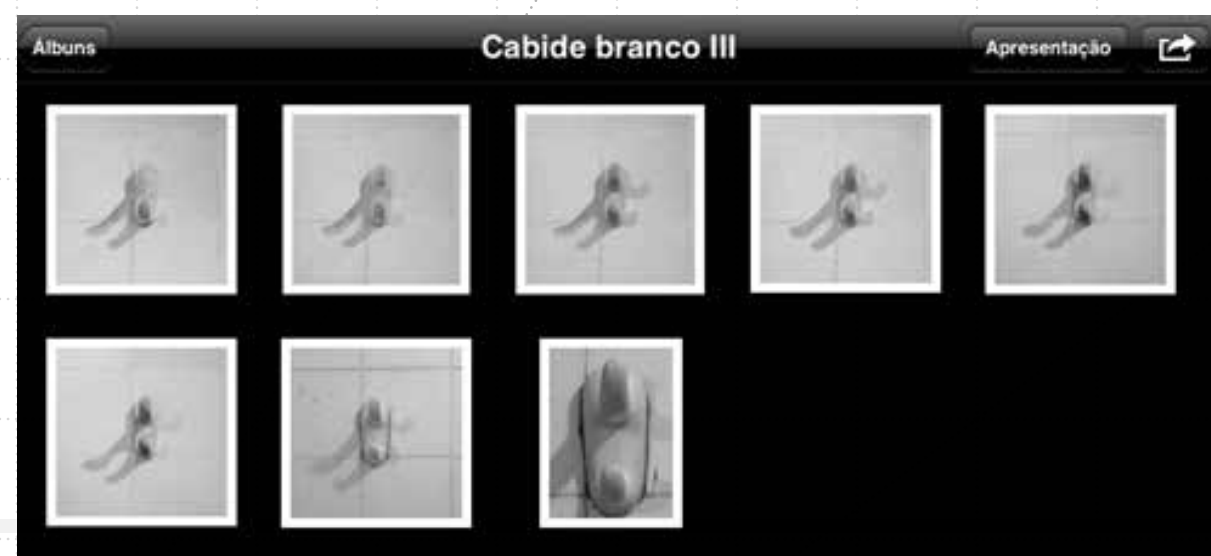


Figura 1 Registros das etapas da pintura para acompanhamento do processo com fotografias de celular (iPhone 4S) e tablet (iPad).

A primeira etapa na execução das pinturas caracterizou-se pela busca dos recursos técnicos mais adequados aos resultados pretendidos: a representação figurativa e realista de objetos inusitados. Realizei exercícios utilizando guache e tinta acrílica, que não apresentaram resultados satisfatórios, o que me levou a optar pela técnica de sucessivas camadas (veladuras) com tinta à óleo (inicialmente alguns estudos sobre papel, seguidos por tela de algodão e linho), uma técnica mais demorada e tradicional, mas que oferece uma vasta gama de sutilezas cromáticas decorrentes da sobreposição das diversas camadas de cor. Pouco a pouco também foram sendo estabelecidos formato e tamanho padrão: telas de 40 x 40cm que permitiram, gradativamente, a representação dos objetos em verdadeira grandeza e, dessa forma, instauraram uma relação nestas pinturas com o efeito *tromp l'oeil*.

Do total das quatorze telas pintadas, nove referem-se a objetos de banheiro: três saboneteiras e seis cabides, todos de porcelana em cores variadas – branca (quatro cabides), preta (três, duas saboneteiras e um cabide) e rosa (duas, uma saboneteira e um cabide); outras quatro referem-se à portas e maçanetas; e uma, híbrida, que consiste num cabide de madeira numa porta. Do conjunto das pinturas dos cabides, um em especial merece destaque, pois foi a partir dele que se entreviram as perspectivas de continuidade para a produção. Trata-se de um cabide de porcelana branco, sobre uma parede de azulejos brancos, com marcas de sujeira e desgaste do tempo, que foi pintado mais de uma vez – três pinturas coloridas e uma em gradações de cinza – com a intenção clara e explícita de copiar a própria pintura (Figuras 1, 2 e 3).



Figura 2 Cabide branco, fotografia feita com celular (iPhone 4S).



Figura 3 Cabide branco PB, óleo sobre tela em graduações de cinza, 40 x 40 cm, 2014.



Figura 4 Cabide branco I, óleo sobre tela em graduações coloridas, 40 x 40cm, 2013.

A ideia da repetição dessas pinturas surgiu como decorrência natural do próprio exercício que me propus e os desafios impostos pela situação instaurada. Ao testar diferentes procedimentos técnicos e com uso de distintos meios, acabei por me deparar com algo que parecia confrontar essas diferenças – as cópias e repetições, fossem elas oriundas das fotografias, fossem oriundas da própria pintura na testagem dos diferentes materiais e técnicas que, em última instância, acabavam por apontar e confirmar sua condição de única. Ficou claro que, mesmo no ato de repetir uma mesma pintura, estava sempre e a cada vez diante de uma única pintura que, em sua gênese, é radicalmente diferente da cópia

de uma fotografia, muito embora, por seu turno, ambas sejam sempre a mesma imagem.

Ora, na fotografia, por sua própria natureza, cada cópia é apenas mais uma impressão da mesma imagem, com variações limitadas ao formato e/ou material, quando for o caso – mas trata-se sempre de um “mesmo” objeto. Assim, pode-se ter sempre um conjunto idêntico de cópias, caso se opte por uma mesma dimensão e tipo de impressão. Na pintura, ao contrário, mesmo que se busque repetir fielmente determinada imagem, cada pintura será sempre única e apresentará variações mínimas que permitirão que se distinga uma da outra. Alguns artistas já têm trabalhado nessa perspectiva e será nessa direção, e a partir da expectativa de um diálogo e do reconhecimento de relações sintagmáticas, que pretendo trazer algumas reflexões sobre seus trabalhos, na intenção de encontrar conceitos e definições capazes de me auxiliar a tomar decisões pertinentes a minha própria produção.

BUSCA POR DIÁLOGOS.

Sem querer enveredar por uma história da cópia e da repetição, apontarei alguns artistas que escolhi, num espectro temporal relativamente curto, e que têm lançado mão desses componentes nas suas produções.

Inicialmente gostaria de mencionar um artista que utilizou a repetição de uma mesma imagem ainda que com finalidades distintas. Claude Monet fez uso desse procedimento – uma série com mais de trinta pinturas da catedral de Rouen – justamente para apontar as diferenças do próprio objeto, decorrentes da luminosidade em distintos horários e momentos do dia. Trata-se da repetição de um mesmo modelo, com pequenas variações de enquadramento e uma gradual e significativa alteração cromática, responsável pela indicação dos distintos graus de luminosidade. Tal repetição acaba por marcar, inclusive, uma dada temporalidade que é figurativizada pela diferença da intensidade luminosa reveladora dos distintos

momentos. A temporalidade, como se verá, tem sido uma característica presente na obra de outros artistas que trabalham com a repetição – mesmo que essa relação não seja, em princípio, algo almejado ou intencional.

Outro caso emblemático de repetição da imagem está presente na Pop Art, principalmente através das serigrafias de Andy Warhol que, neste caso, apontam para o desgaste que a imagem submetida aos *mass media* sofre. Embora Warhol utilize a técnica serigráfica, sua ambição pela pintura como uma “arte maior” está presente em muitas obras na medida em que o artista inclui elementos pictóricos a partir de uma perspectiva irônica ao expressionismo abstrato, que antecede a Pop nos Estados Unidos e exerce influência na obra de artistas precursores deste movimento, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns. No entanto, a repetição em Warhol está relacionada a serialidade da produção massiva e seus procedimentos vão ao encontro e mimetizam, algumas vezes, as técnicas industriais empregadas na fabricação dos próprios objetos. As caixas de *Brillo Box* de Warhol são praticamente idênticas às caixas do produto *Brillo Box* (DANTO, 2006). Em oposição ao Expressionismo Abstrato, a atuação dos artistas da Pop, como Warhol, não hesita mesmo em copiar imagens lançando mão dos mesmos meios, para produzir uma arte intencionalmente alinhada aos processos de comunicação.

Mesmo dentro de um contexto em que as imagens são muitas vezes transpostas diretamente do real para “parecerem” reais a partir de recursos mecânicos – fotografia, serigrafia, colagem – Robert Rauschenberg colocou em cheque a noção de originalidade e unicidade da obra de arte aludindo justamente ao oposto, ou seja, ao cerne do Expressionismo Abstrato. *Factum I* e *Factum II* são duas pinturas praticamente idênticas, ambas com traços característicos dos procedimentos do artista – assemblagem e gestualidade – e que possuem a mesma estruturação, os mesmos elementos tipográficos e colagens e pretendem a mesma gestualidade, obviamente impossível. Um olhar desatento é capaz de confundir as duas pinturas, mas

o olhar mais acurado revela as sutis diferenças e particularidades. Robert Hughes, ao afirmar a importância de Rauschenberg como um dos maiores artistas americanos, afirma que estas pinturas se tratam de “uma grande obra de arte conceitual, cuja precisão nunca foi igualada e muito menos ultrapassada” (HUGHES, 2006). Trata-se de um artista que, ao executar duas obras iguais, coloca em cheque a noção de originalidade, mas não necessariamente a de autenticidade e, para tanto, propõe um olhar mais demorado sobre obras que ainda repousam, de certa maneira, sobre o Expressionismo Abstrato e sua noção de subjetividade e espontaneidade.

Peter Dreher (DREHER, 2014) é um artista da Alemanha que talvez tenha levado essa proposição – da repetição e execução de obras iguais – ao extremo. Também oriundo de um contexto fortemente marcado pelo Expressionismo (foi aluno de Heckel e colega de Baselitz e Lüpertz), iniciou em 1974 uma série hoje composta por milhares de pinturas que, ao longo do tempo, parecem absolutamente idênticas: *Tag um Tag guten Tag*. De acordo com Dreher, a série teve início como uma forma de resistência pessoal ao Expressionismo: “nada de símbolos, expressões ou coisas semelhantes” (DREHER, 2014: 146). Dessa negação inicial Dreher partiu em direção a representação do que efetivamente estava diante de seus olhos, de maneira análoga a um cientista que observa certos fenômenos ópticos e “cria certas condições sem saber que curso suas experiências tomarão” (DREHER, 2014: 146). Sua série consiste na representação de um copo vazio, transparente, em tamanho real, simetricamente situado no centro da tela, sobre um fundo branco e com uso muito reduzido de cores (Figura 5). Para o artista, muitos dos problemas e revelações de seu trabalho foram se processando ao longo do tempo, e estão relacionados principalmente aos problemas da percepção e da construção da imagem e seu entorno na pintura.

Bauermeister (2014: 148) compara o trabalho de Dreher a uma espécie de diário que acompanha o artista há quarenta anos e corresponde a uma parte de sua vida. Mesmo na “uníssona calma” (BAUERMEISTER,

2014: 148) das imagens de um copo de vidro repetido, nenhuma repetição é sempre a mesma e cada imagem tampouco possui a mesma solidez. Sua aparente redução – de cores e elementos – atrai a atenção assim como seu título, que incita uma atitude contemplativa que evoca o budismo chinês – todos os dias são um bom dia.

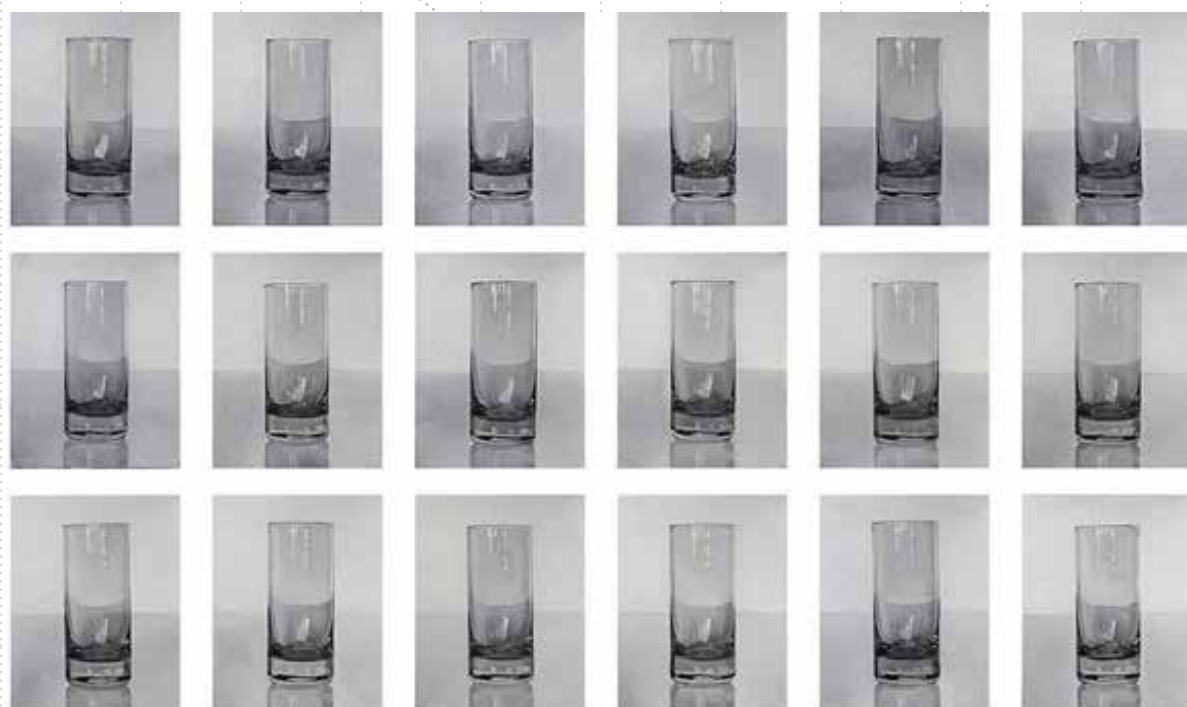


Figura 3 Cabide branco PB, óleo sobre tela em gradações de cinza, 40 x 40 cm, 2014.

A repetição na obra de Dreher se impõe com uma força e determinação capaz de ofuscar a busca desenfreada pela originalidade e novidade tão presentes na produção artística do ocidente, sendo passível mesmo de propor a quebra de alguns paradigmas que têm norteado a produção e o reconhecimento da arte. Muito embora alguns movimentos e autores já tenham acenado nessa direção, sua posição radical me parece abrir perspectivas para, a partir desse ponto, passar a pensar a produção e fruição de arte – ou, pelo menos, identificar uma posição a partir da qual consigo situar minhas escolhas.

DESDOBRAMENTOS

Como pôde ser percebido, a retomada de minha produção em pintura teve início de uma forma bastante descompromissada e, ao longo desse percurso inicial, algumas questões foram ganhando destaque e passaram a delinear os contornos para uma pesquisa mais focada. Nesse sentido, há elementos que começam a se sobrepor a outros, de maneira que é possível definir alguns “problemas” de pesquisa com um pouco mais de precisão.

A busca por diálogos com artistas que já tenham trilhado uma trajetória mais completa foi um dos componentes que se mostrou eficaz ao revelar como a ideia de cópia e repetição na produção artística poderá ser alavancada, definindo dessa maneira um rumo para uma nova etapa. O novo projeto que está sendo iniciado e sucede o já desenvolvido denomina-se, precisamente, *Construção de narrativas pictóricas: cópia e repetição*. Evidentemente outros artistas e autores que trabalham nesse viés serão aproximados como, por exemplo, Roman Opalka, On Kawara e, inclusive, os artistas chineses copistas de Dafen (BELOTTI, 2013) além, evidentemente, de uma prática mais focada na repetição de pinturas “idênticas”.

Finalmente, cabe uma consideração final sobre o sentido mais geral e institucional da pesquisa. Apesar das tentativas acadêmicas, os projetos em poéticas visuais talvez ainda sejam percebidos de maneira “tímida” no ambiente da Universidade, provavelmente por sua natureza, de orientação predominantemente individual – uma vez que a própria produção, em muitos casos, parte dessa prerrogativa. Os diálogos e problematizações talvez se deem num momento subsequente ao processo criativo, ao invés de concomitante. Por outro lado, trata-se de uma formalização necessária para legitimar uma atividade produtivo-criativa no âmbito da pesquisa institucional e que tem em vista, além da garantia do tempo necessário dispendido para a criação artística, o reconhecimento desta forma de produção do conhecimento frente outras áreas do saber.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª edição, 5ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELOTTI, Jacqueline. Os pintores de Dafen: a ilusão de autenticidade como fantasia compartilhada entre oriente e ocidente. In ANPAP, 22º Encontro Nacional, 2013, Belém, Ecossistemas Estéticos, p. 3822-3837, disponível em: < <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/10/Jacqueline%20Belotti.pdf>>

CAVANAGH, Sheila L. **Queering bathrooms: gender, sexuality, and the hygienic imagination**. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DREHER, Peter; BAUERMEISTER, Volker; HÜBL, Michael; NEUENDORFF, Irene von. Peter Dreher. D-Freiburg: Verlag Galerie Albert Baumgarten, 2014.

DREHER, Peter. **Tag um Tag guter Tag**. Freiburg i.Br: Ausgabe modo Verlag, 2008.

HUGHES, Robert. Spirit of the age. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jan/26/art1>>

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

SCHNEIDER, Norbert. **Naturezas mortas** – a pintura de naturezas mortas nos primórdios da idade moderna. Lisboa: Tashen, 1999.

SANTOS, Lauer Alves Nunes dos. Enunciados verbais no espaço da representação pictórica. Porto Alegre, 1997: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em < <http://hdl.handle.net/10183/36748>>

SOGABE, Milton. Arte e pesquisa na academia, in **Revista da UFCeará** (no prelo). Artigo fornecido pelo autor por ocasião de sua visita ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado em Artes Visuais – do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas em 19 de setembro de 2012.

VIGARELLO, Georges. LANEYRIE-DAGAN, Nadeije. La toilette – naissance de l'intime. Paris: Musée Marmottan Monet – Dossier de Presse. Disponível em < http://www.marmottan.fr/upload/files/DP_La-toilette-naissance-de-l-intime.pdf>

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 4ª ed. revista. Campinas/SP: Autores Associados, 2012.