
bruno dunley
clouds [nuvens]

new york
12 jan – 25 fev, 2023

Na ocasião da exposição *Clouds*, individual de Bruno Dunley na Nara Roesler New York, Pollyana Quintella visitou o ateliê do artista em São Paulo, para uma conversa sobre pintura.

A seguir, trechos dessa conversa:

Pollyana Quintella Bruno, estamos aqui no seu ateliê, diante de um conjunto de obras recentes. Como foi esse processo de produção?

Bruno Dunley Esses trabalhos são o resultado dos últimos dois anos de produção e vêm justamente de desdobramentos que carregam a experiência conflituosa de figurar e estruturar as pinturas. Ao mesmo tempo em que eles criam um espaço de percepção e reflexão para o espectador, tentam encontrar um sentido público, um lugar que reverbere no imaginário das pessoas e construa significados acerca da complexa realidade que nos cerca.

Um dos aspectos que considero mais relevantes desse desdobramento é o desenvolvimento de uma relação mais radical com a cor. Quando realizei minha última exposição individual em 2020, intitulada *Virá*, a cor já tinha esse protagonismo, mas a sua presença se deu como algo expansivo. A estruturação dos trabalhos tinham uma movimentação interna mais extrovertida e a relação entre as pinturas também buscava disseminar a cor no espaço expositivo de uma maneira entusiasmada e eufórica. Vivíamos um momento difícil, de isolamento e medo, causado pela pandemia de COVID 19, havia também muita turbulência política e social no Brasil, um sentimento de impotência e descrença, então essa exposição era uma tentativa de movimentação para um lugar mais expansivo, para uma vontade de futuro possível.

Agora, em 2022, percebo que os trabalhos recentes assumiram uma outra posição. Vejo que o conflito permanece, mas as pinturas apresentam um espaço mais retraído e intimista em relação àquela alegria. Outro fator importante dessa produção atual é a Joles & Joles. Em 2020, logo após a exposição, eu e o artista Rafael Carneiro montamos uma fabriqueta de tinta. Nós começamos a produzir tinta a óleo de qualidade e enviar para artistas de todo o Brasil. Todas as pinturas que apresento nessa exposição foram feitas com as nossas tintas e o fato de hoje eu fazer esse material, pesquisar sobre pigmentos, história e usos das cores ao longo dos séculos, deu outra dimensão para o trabalho dentro do ateliê. Essa experiência mais aprofundada do meu ofício me trouxe aspectos químicos, físicos e históricos sobre a cor que eu não possuía anteriormente.

PQ Você usou uma palavra importante para falar do trabalho: conflito. Nesse caso, penso que é um conflito propositivo. Suas pinturas recusam a atribuição de sentidos unívocos ou afirmações totalitárias, seja a partir da relação que estabelecem com as imagens, seja a partir do tipo de experiência ou de atmosfera que o campo pictórico produz. As de grande formato, vistas à distância, são uma coisa, vistas um pouco mais de perto, são muitas outras, pois negociam gestos e repertórios muito diferentes dentro de uma mesma tela. Há um convite para que a pintura seja experimentada em sua estratificação

escaneie o código para acessar
a exposição em nosso site



visual. A visão desloca-se num ir e vir – movimento próprio de uma obra dedicada a dar a ver o espaço entre nós e aquilo que vemos. O mesmo parece ocorrer com a cor – agora menos afirmativa, o que ela vem reivindicar é uma ambiguidade.

BD Esse lugar do conflito, da ambiguidade e da suspensão foi o que deu contorno para a minha produção mais recente. É na negociação de gestos, repertórios, procedimentos pictóricos e na relação entre os trabalhos que a unidade das pinturas é questionada. Com isso, a expectativa de uma pintura se apresentar em uma experiência contemplativa e harmoniosa é frustrada e se configura aí uma outra percepção e temporalidade. Pinceladas são interrompidas por uma raspada; momentos de acúmulo de tinta são seguidos por áreas sem tinta nenhuma ou gotejamentos, tudo isso materializa o conflito na unidade da imagem, ao mesmo tempo em que estabelece um deleite visual que também pode acarretar em outras questões.

No início, eu me questionava sobre o lugar da pintura e temia que meu trabalho pudesse se render a um hedonismo decorativo e sedutor. Hoje, lido com isso de uma maneira mais leve e por vezes mais bem humorada. Essa exposição que apresento em Nova York é um momento evidente desta conquista em relação à cor, da construção de um espaço atmosférico e de uma luz desterritorializada. É como se eu pintasse uma noite sem noite ou uma paisagem sem paisagem. Os ambientes não possuem um contorno definido, mas trazem uma experiência sensível, reflexiva e psíquica. O que está em curso é a construção de um lugar que, na mesma medida que se afirma, afirma também os seus contrários.

PQ Falamos de uma visualidade dialética, não é?

BD É dialético no sentido de sempre precisar da dúvida para ter a afirmação. Isso já foi mais forte em outros momentos. Em outras exposições eu tinha a necessidade de apresentar pinturas radicalmente diferentes em temas ou estilos. Se eu mostrava uma pintura abstrata, francamente gestual e colorida, eu também precisava apresentar uma metapintura que questionasse a si mesma, ou uma pintura de ordem mais figurativa, para que assim eu compreendesse melhor os limites da minha construção poética. Havia afirmação, dúvida e possibilidade ao mesmo tempo.

PQ Dada a grande escala, essas pinturas são capazes de nos proporcionar uma experiência visual rápida e arrebatadora, de apelo periférico. No entanto, na medida em que nos aproximamos, a visão vai sendo mais matizada e medida, mais “aguda”, na promessa de que ocorra um envolvimento mais ativo entre sujeito e pintura. Mas há também distâncias mais metafóricas ou mais subjetivas, que se constroem a partir dos motivos

que você está pintando. Numa mesma pintura, há algo de paisagem e cidade, mas também fragmentos que sugerem corpos celestes ou, ao contrário, corpos microscópicos. A paleta vibrante nos leva ainda a considerá-los parte de uma experiência lisérgica, ou uma experiência de pós-imagem, como quando fechamos os olhos e a retina segue produzindo atividades fotoquímicas luminosas. Tudo isso torna a espacialidade da pintura uma experiência absurda. É impossível localizá-la, pois, nesse repertório de sugestões, as distorções são inúmeras; ora agigantadas, ora mínimas.

BD Mas importante dizer que essa suspensão ambígua não é um desejo de fuga para um lugar idealista ou atemporal. A suspensão que procuro no meu trabalho não é espiritual ou religiosa. Ela está associada em nomear, dar contorno aos sentidos da experiência que a pintura te oferece. Quando você fala sobre um espaço cósmico ou microscópico que as pinturas evocam eu me pergunto: será que essa ideia de corpo celeste, fora do mundo, é uma ideia de espiritualidade?. Acho que não. Essa imagem macro, de um corpo celeste, é apenas um corpo no espaço sideral. É engraçado que a imagem macro evocada é um corpo celeste e a micro seja algo como o olho fechado num dia de sol. Essa imagem que fica quando você esfrega os olhos fechados, e o sol bate e tudo fica mais laranja, pontinhos de cores vão aparecendo.

Sobre as distâncias, uma coisa é a imagem que você vê quando está longe da pintura e outra são as marcas do fazer que você vê quando está perto. De longe eu tento estruturar uma imagem que se sustente. Pode até ser uma estrutura frágil, uma imagem em conflito, sem tanto equilíbrio, mas ela precisa permanecer de pé. Já de perto é possível perceber a multiplicidade de pequenos gestos, detalhes, um excesso de experiência visual que foi importante para o desenvolvimento do trabalho. Comecei a fazer pinturas grandes justamente para poder me colocar dentro de uma situação onde o espaço da pintura é maior do que o espaço que meu corpo pode ocupar e alcançar. Todo o meu horizonte fica tomado pela tela e talvez seja essa imersão no detalhe que intensifique esse aspecto lisérgico ou onírico do trabalho.

PQ Sim, sua pintura não quer produzir uma espécie de redenção espiritualizada diante do mundo, não quer ser metafísica. Não à toa ora ou outra a gente reconhece, a partir da pintura, alguns códigos visuais que estão presentes no mundo, pois você não cessa de negociar entre o simbólico e o imaginário. Não há um abandono total da imagem ou dos signos, embora eles possam se manifestar apenas como ecos, sussurros ou murmúrios; restos sobreviventes na superfície da pintura. Mas é curioso o fato de que, nessa produção recente, tudo o que sugere microorganismo, experiência lisérgica ou efeito de “pós-imagem” parece também funcionar como um desejo de colocar um pé fora dos signos

culturais, em busca de uma experiência mais bioquímica, mais sinestésica. É algo que me leva a pensar nos seus referentes de pesquisa, porque, muitas vezes, para começar uma pintura, você está olhando outras imagens, inclusive de outros contextos sócio-históricos, como as iluminuras e as pinturas egípcias.

BD Eu comecei a olhar para iluminuras em 2014, por conta de uma crise que tive com a minha pintura um ano antes, em 2013. Na época eu fazia um trabalho que utilizava diagramas, imagens enciclopédicas e de manuais científicos como referência. Eram imagens técnicas que buscavam nomear e organizar as coisas do mundo, e as cores que eu utilizava vinham de uma paleta rebaixada e monocromática. A fantasia do trabalho era contrapor essas imagens pragmáticas e assépticas com um tratamento pictórico que conferissem corpo, materialidade e gestualidade para aquele universo. Eu queria utilizar a manualidade da pintura e seus significados para conferir uma pulsão de vida para aquelas imagens mortas. Acontece que o trabalho começou a ficar muito racional e codificado, e tudo que eu fazia se tornava uma metapintura. Foi nesse momento que tive a necessidade de complicar esse universo com a cor e intensificar outros modos de pintar. Me perguntava como a cor poderia ampliar a linguagem e daí fui estudar os pintores coloristas que já gostava. Me concentrei na obra de Volpi, Matisse, Bonnard, Rothko e busquei entender a genealogia da cor no trabalho desses artistas. Eu queria saber que pintura eles tinham visto. O Volpi, que tinha olhado bastante para os pré-renascentistas,

eu conhecia melhor. Eu já tinha ido à Itália estudar Giotto, Fra Angelico, Masaccio e Piero Della Francesca. Nessa pesquisa, descobri que o Matisse se impactou com uma exposição de iluminuras persas na Alemanha em 1910 e, ao estudar o Rothko, cheguei nas iluminuras criadas nos anos 1000 como as do Beato de Saint Sever e do Beato de Liébana. Esses Beatos são manuscritos dos séculos X e XI que contam toda uma história apocalíptica bíblica, e a minha relação com esse repertório foi toda conflituosa. A narrativa dessas imagens não me interessava, mas sim o modo fascinante como elas eram estruturadas. São espaços muito planos com relações cromáticas muito sofisticadas e diretas. Em 2016, cheguei a ver diversas vezes uma exposição sobre iluminuras indianas que estava em cartaz no Met Museum, em Nova York. Fiquei totalmente fascinado por esse universo e, desde então, é a coisa que mais vejo. Elas me ajudam a entender o que gostaria de fazer.

Além das iluminuras, existem outras duas situações de referência que me estimulam a pintar ultimamente: uma é o momento antes de dormir, já de olhos fechados. Me interessa esse espaço de sonolência, essa espécie de circuito do sono e as imagens que ele me proporciona; o outro é o convívio radical com as cores dentro da Joles & Joles. Muitas vezes, a história de uma cor e a produção dela na fábrica me desperta a vontade de experimentar a pintura. Essa relação direta com outras pinturas, com o estado de imaginação e sonolência, com a materialidade de uma cor e a experimentação, é o que move a minha pintura atualmente.

No universo pictórico de **Bruno Dunley**, promessas são constantemente feitas e quebradas, distendendo os limites da visualidade. Seu trabalho explora a pintura apenas como técnica de figuração expressiva, mas busca refletir sobre a própria especificidade do meio, principalmente no que diz respeito à sua materialidade e função representativa na tradição artística. Dunley é um dos expoentes da nova e proeminente geração de pintores brasileiros e um dos fundadores do Grupo 2000e8. O coletivo de jovens artistas foi criado em São Paulo devido ao interesse compartilhado pela pintura e pela vontade de desenvolver um pensamento crítico sobre a técnica na contemporaneidade.

O processo de Dunley parte de composições rigorosamente construídas que passam por correções e alterações graduais e cuja função é revelar as lacunas e lapsos da percepção visual. Frequentemente, uma única cor predomina na superfície, o que pode sugerir um estilo minimalista, capaz de gerar uma postura meditativa diante do trabalho.

Contudo, há a busca crescente por configurações mais agressivas, expressivas e contrastadas por cores vibrantes. Em sua prática, a temática é sempre dúplice: o artista pinta influenciado pelo encontro com imagens cotidianas, assim como pelo estudo aprofundado do campo pictórico. Ambas convergem, porém, no uso pronunciado dos códigos dessa linguagem. Gestos, planos e cores fazem a representação emergir mais como um alfabeto, um território comum, em que o processo de feitura sempre está presente. De fato, essa é a busca de Dunley: a de uma sensibilidade comum, disseminada.

Bruno Dunley nasceu em Petrópolis, Brasil, em 1984. Atualmente, vive e trabalha em São Paulo, Brasil. Exposições individuais recentes incluem: *Virá*, na Nara Roesler (2020), em São Paulo, Brasil; *The Mirror*, na Nara Roesler (2018), em Nova York, Estados Unidos; *Dilúvio*, na SIM Galeria (2018), em Curitiba, Brasil; *Ruído*, na Nara Roesler (2015), no Rio de Janeiro, Brasil; e, no Centro Universitário Maria Antonia (2013), em São Paulo, Brasil. Participou da 33ª Bienal de São Paulo, Brasil

(2018). Outras mostras coletivas recentes incluem: *Entre tanto*, na Casa de Cultura do Parque (CCP) (2020), em São Paulo, Brasil; *Triangular: Arte deste século*, na Casa Niemeyer (2019), em Brasília, Brasil; *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar*, no Instituto Tomie Ohtake (ITO) (2018), em São Paulo, Brasil; *139 X Nothing but Good*, no Park – Platform for Visual Arts (2018), em Tilburg, Países Baixos; *Visões da arte no acervo do MAC USP 1900-2000*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) (2016), em São Paulo, Brasil; *Deserto-modelo*, no 713 Arte Contemporâneo (2010), em Buenos Aires, Argentina. Seus trabalhos fazem parte de importantes coleções institucionais, tais como: Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), São Paulo, Brasil; Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brasil, e Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.