

Em um mesmo Nino

Tadeu Chiarelli, 2014

Faz algum tempo me inquietam dois segmentos da produção de Nino Cais: as colagens e os autorretratos. Eles efetuam operações a meu ver contraditórias e, como em um sonho, parecem travar monólogos concomitantes num mesmo palco por um ator e seu duplo. Qual o verdadeiro entre eles, seria possível distingui-los? A pergunta não se coloca porque, de maneira irremediável, ambos são apenas um. Tal dissociação de procedimentos e propósitos em uma mesma poética parece ser o elemento constituinte da produção de Nino e, no limite, uma espécie de alegoria da nossa contemporaneidade.

A chance de realizar esta mostra (e este ensaio), pontuando os grupos de colagens de Nino com alguns de seus autorretratos, permitiu-me aprofundar minimamente aquela inquietação, porém não aplaca-la de todo. O processo de concepção da exposição e a escritura deste texto, neste sentido, não me trouxeram a compreensão total do processo de Nino, mas permitiram compartilhar com o público a possibilidade de refletir sobre a complexidade de sua obra, uma espécie de retrato da situação em que se encontra o indivíduo contemporâneo frente ao (e mergulhado no) universo de imagens que caracteriza nosso cotidiano.

As imagens fotográficas e pós-fotográficas que nos rodeiam tendem, em sua maioria, a replicar alguns dos gêneros tradicionais da pintura: são retratos, nus, paisagens, naturezas-mortas e, dentro desse universo que compartilham, existem alguns pequenos subgrupos fotográficos, como por exemplo, as fotos de cunho “antropológico”, “humanista” etc. Se repararmos na produção de Nino é nítido como tanto seus autorretratos fotográficos quanto suas colagens - que se dividem em retratos individuais e coletivos, nus, paisagens e naturezas-mortas - também obedecem às normativas dos gêneros de origem pictórica.

Se pinturas são visualizadas em exposições e suas imagens divulgadas via internet, catálogos e livros, as fotografias também. No entanto, como sugeriu a estudiosa norte-americana Susan Sontag, por existir como que uma mesma natureza entre o suporte da imagem numa fotografia “autônoma” e a reprodução dessa mesma imagem numa revista ou catálogo, a fotografia perde pouco, ou perde menos, quando se torna reprodução de si mesma. A situação com a pintura seria diferente¹.

Outra característica que a fotografia supostamente não divide com a pintura é a sua capacidade de se manifestar por meio de “ensaios fotográficos”, uma série de imagens com um único tema (e eventuais variações), sobre a qual o fotógrafo se dedica durante um determinado período. Por sua vez, ao invés de produzir ensaios, o pintor tende a apresentar sua produção por fases, o que é muito diferente do conceito de série.

É comum, quando examinamos uma fotografia, quisermos visualizar a próxima, quase com a certeza de que ela faz parte de um ensaio ou série, e isso porque parece que a significação da primeira imagem apenas se completará na seguinte, e na seguinte, e assim por diante. Apreciar apenas uma fotografia pode fazer brotar no espectador uma certa frustração por não conseguir alcançar o sentido geral do que o fotógrafo quis comunicar². Isso é diferente no caso da pintura porque o sentido de cada obra está nela mesma e não na fase inteira que ela integra.

Livros sobre a obra de um pintor e de um fotógrafo tendem a ser diferentes: embora os dois tipos quase sempre se apresentem sob a aura de serem livros sobre a obra de “artistas” (independentes do fato dos contemplados com a publicação o serem ou não), os livros do primeiro se distinguem por serem mais fieis aos desdobramentos das diversas fases do pintor homenageado, independente das liberdades tomadas pelo editor da publicação (que pode ser tanto um especialista quanto o próprio artista, ou ambos). Já livros sobre fotógrafos tendem a sofrer com maior impacto as consequências da mão forte de quem os edita. Neles é comum pressentirmos a obediência ao caráter sequencial das imagens, subordinado mais ao desejo de reforçar o sentido geral do ensaio do que propriamente à possibilidade de sentido de cada fotografia em particular. E isto ocorre, parece pelo fato de que a produção de um livro de fotografias está sujeita a duas autorias: a primeira, aquela do fotógrafo, no período em que produziu as fotos; a segunda, aquela do editor (que pode até ser o próprio fotógrafo, mas em outro estágio de sua trajetória). Esta situação, a meu ver, está conectada à dependência que a fotografia carrega em relação ao conjunto de imagens do qual faz parte (o “ensaio fotográfico” original), ou do conjunto em que ela é colocada posteriormente, por decisão do fotógrafo ou do editor.

Tal característica aponta, por sua vez, para o fato de como uma imagem fotográfica é, ou pode ser encarada como um significante, segmento de um discurso que sempre a transcende e que pode lhe conferir novos significados, ao sabor dos interesses de quem o formula.

I

Estabelecidas essas características sugeridas pela observação do universo das imagens fotográficas (sobretudo aquelas veiculadas por meio de livros e/ou catálogos e revistas) seria oportuno agora iniciar a aproximação com a produção de Nino descrevendo as ações que ele exerce sobre as fotografias que encontra, publicadas em livros, catálogos etc. São, na verdade, alguns tipos de ações, que dão início ao seu processo:

A1) O artista recolhe livros, catálogos e revistas em que estão reproduzidas fotografias que repetem os tradicionais gêneros artísticos: retratos individuais ou de grupos, paisagens e naturezas-mortas;

A2) O artista arranca as páginas dessas publicações;

A3) O artista recorta imagens fotográficas dessas páginas;

Desenvolvendo o segundo ou o terceiro tipo de ação, é importante sublinhar que Nino, ao exercê-lo, retira a imagem escolhida do contexto original em que ela foi colocada, ou pelo autor da imagem e/ou pelo editor da publicação. Assim, o artista se apropria da imagem escolhida e, ao fazê-lo, transforma-a em fragmento, resto, sobra, espécies de remanescentes ou ruínas do que teria sido o sentido original da publicação de onde ela foi retirada.

Terminada uma dessas duas operações, o artista inicia uma segunda etapa em seu processo, que pode se manifestar por meio de três tipos de procedimentos:

B1) Ele sobrepõe à imagem/fragmento algum objeto que altera sua configuração: uma tira de tecido, uma pedra (verdadeira ou falsa), tinta etc.;

B2) Ele retira, de forma meticulosa, parte da primeira camada do papel em que a foto foi impressa;

B3) Ele justapõe ao primeiro, outro fragmento de imagem;

Com efeito, essas três ações visam a reconfiguração daqueles resíduos de imagens que, com a recepção de uma ou mais dessas ações, decididamente deixam de corresponder à significação anterior.

Um dado importante: quando Nino retira uma página do contexto de um livro, a página em si é o fragmento do todo (a publicação), assim como a foto ali impressa também não deixa de ser um fragmento da concepção editorial original. No entanto, é importante frisar que essa imagem, agora apartada do contexto que integrava, recupera sua condição de significante (“puro” ou “impuro”, não importa³). Ao despregar a página com a imagem, Nino, portanto, faz ressuscitar ou emergir em sua plenitude a dimensão de significante da imagem, liberta, por assim dizer, da mão pesada do editor original.

É nessa imagem recuperada que se dá o segundo tipo de ação de Nino. É nesse estágio que, liberada da edição em que o artista a encontrou que a imagem será investida de novas possibilidades de sentido.

Em tese, Nino poderia agir de dois modos sobre as imagens liberadas da edição: por realce ou por sua destruição, mas ele atua apenas dentro da segunda possibilidade. O que é notável nessas colagens de Nino é que ele tenta a todo momento, e por vários procedimentos (já levantados aqui), destruir aquelas imagens enquanto tal. Parece que seu intuito é, de fato, recrutar aquela série de procedimentos para fazer emergir ao olhar do espectador a dimensão matérica que sustenta aquelas formas; chama a atenção para o fato de que, antes de serem mulheres ou homens, frutas ou paisagens, são, isso sim, um suporte material impregnado de pigmentos.

Sobre a dimensão material do suporte da reprodução da imagem, talvez valha lembrar o que escreveu a estudiosa norte-americana Rosalind Krauss:

“[...] com a fotografia, não temos a sensação de que as imagens, ou os componentes da imagem estejam sobre o suporte, enquanto que esta sensação existe – ou pode existir – com a

pintura. A imagem fotográfica está no interior de seu suporte: faz parte integrante do mesmo. Tudo o que caracteriza a fotografia, por exemplo o fato de poder ser ampliada em distintos formatos, reafirma que a relação física da imagem com seu suporte específico é distinto da pintura”⁴

Justamente por Nino Cais trabalhar com reproduções de fotos em livros, catálogos etc., ele enxerga a imagem fotográfica o tempo todo como estando sobre o suporte do papel. E, ao agir sobre ele, retirando-lhe a película superior, ou então aplicando-lhe tinta, ou pigmento, ou uma pedra, ou um tecido etc., o artista denuncia o tempo todo a dimensão de artifício que ali reside. Ao resgatar, por assim dizer, a realidade do suporte que contém a imagem por meio de todas aquelas estratégias que costuma usar, o artista parece querer nos tirar (tirar de nós, espectadores, ou nos tirar, de fato) da alienação de nossa capacidade crítica em que costumeiramente nos jogamos quando diante de uma imagem.

E seu trabalho de desalienação é tão completo que, ao fazê-lo – e justamente pelos procedimentos que utiliza –, confere a esse processo dimensões poéticas que as imagens antes não possuíam ou que estavam nelas recalcadas pela precessão de sua condição de signifiante à mercê de um único significado imposto.

Daí o interesse que causa ao público aqueles retratos, paisagens, naturezas-mortas revelados cada um em sua dimensão de matéria, matéria que, como tal, interagem conosco (sujeitos) em sua dimensão de objeto no mundo.

Outro dado interessante nesses processos utilizados por Nino é que, apesar do seu ímpeto destrutivo, ele jamais o radicaliza a ponto de suprimir o indicativo básico de cada uma das imagens sobre a qual age; ele permite que percebamos cada imagem ainda como “retrato” ou “paisagem” ou “natureza-morta”. Resguardando esse indício básico ele reforça o caráter tradicional, tanto da pintura quanto da própria fotografia. Por outro lado, sublinha ainda mais seu objetivo (consciente ou não) de nos deixar atentos ao fato de que estamos frente a construções conduzidas por uma inteligência (a dele) que articula um discurso a partir de signos prévios: a história da arte, a história da fotografia (incluindo em ambas o dada e o surrealismo), as reproduções fotográficas, a materialidade do papel e também a pedra, o tecido e, entre outros, os pigmentos agregados).

Com suas colagens, Nino desvela para nós a realidade dos signos enquanto elementos de sintaxes possíveis e, assim procedendo, cria brechas para desvendar os mecanismos da realidade que nos engolfa e produz.

II

Se em suas colagens Nino traz à tona o que ainda é possível revelar sobre os mecanismos dos discursos institucionalizados da arte – direcionados e assimilados pelos meios de comunicação de massa –, seus autorretratos parecem apontar para outra direção.

O que me encantou de imediato em seus autorretratos foi a dimensão popular que a maioria deles guarda: a frontalidade decidida, a exuberância das cores e das estampas, o deliberado amadorismo e improvisação dos cenários, das vestimentas, dos adereços e das próprias tomadas. E em vários deles me deixei levar pela proposta de Nino em querer ser

compreendido como um viajante transcultural por entre ressonâncias materiais e imagéticas do mundo (o leque japonês, a toalha da 25, o talismã indiano, o bule do interior de Minas), ou como encarnações de santos e deuses pagãos.

Não restam dúvidas de que seus autorretratos podem ser entendidos também a partir dessas proposições do artista. Evidentemente essas fotos são registros de ações em que performance e representação se unem para encenações surgidas a partir do franco desejo de Nino em incorporar essas entidades que se manifestam durante o processo de produção das foto-performances. Porém, ao examinar com mais cuidado alguns desses autorretratos comecei a agregar a uma de suas características mais presentes – a frontalidade das poses –, dados que começaram a revelar outras possibilidades de interpretação. Em primeiro lugar, e sempre associado à frontalidade, começou a me despertar interesse o fato de que, em vários deles, Nino – além das vestimentas sempre ressoando a um amálgama de distintas tradições –, conservava seu rosto coberto. E para servirem como espécies de máscaras para a constituição de cada persona podiam ser convocadas toalhinhas de crochê, vegetais, cartões postais e abanos de qualquer parte do mundo.

No entanto, mais do que máscaras, mais do que o uso desses objetos para supostamente preservar sua identidade, outra evidência (de início não percebida) começou a me preocupar: em muitos dos autorretratos o objeto a servir de cobertura para o rosto do artista não estava a ele agregado propriamente como uma máscara⁵; em vários, o rosto de Nino se apresenta entre um objeto que impede sua identificação (a fotografia de uma paisagem, por exemplo) e o plano posterior, que pode ser tanto monocromático como estampado.

Nesses casos em que o artista usa um objeto para ocultar seu rosto, são detectados, então, pelo menos três planos: aquele em que se situa o objeto, atrás desse, aquele do rosto de Nino e, ao fundo, o terceiro. Três planos que chegam aos nossos olhos como que achatados, justamente pela própria frontalidade da imagem. Tal estratégia causa a forte impressão de que aquilo que está à nossa frente não é propriamente um retrato e muito menos um autorretrato: é uma imagem em que estão amalgamadas diversas formas e planos.

Esta percepção não significa pouco, pois atenta para o fato de que o artista, ao reclamar para si, ou para essa parte de sua produção, o conceito de autorretrato – em que a afirmação do “eu” do artista é tradicionalmente referendado como uma espécie de marca de sua individualidade no mundo –, detona esse mesmo conceito, enfatizando a dispersão da singularidade individual, devido à opção pelo desmanche da possibilidade de identificação plena de sua imagem.

Naquelas fotografias não fica evidenciado o desejo (previsível em qualquer autorretrato) de se distinguir em meio às formas que constituem o entorno do corpo do artista. Pelo contrário: nelas, Nino se esforça para misturar-se, tornando-se mais um elemento, entre outros, da imagem que produz.

Essa vontade de confundir-se aos objetos e planos que compõem as fotografias ganha vigor ainda maior nos “autorretratos” em que ele cria estratégias mais contundentes para alcançar seus objetivos. Refiro-me àquelas obras em que Nino se une aos objetos (no caso, frutas) com

meias femininas, tornando-se mais um dos elementos que compõem as naturezas-mortas e as fotos em que busca plasmar-se à louça e à toalha brancas de outras naturezas-mortas.

III

Como mencionei no início do texto, a base do desconforto que me causa a produção de colagens e autorretratos de Nino Cais é a diferença de propósitos e procedimentos que percebo nos dois tipos de produção: se em suas colagens Nino realiza, por assim dizer, uma operação de desnudamento do caráter artificial da imagem, salientando a materialidade do suporte que a sustenta e constitui, em seus autorretratos a impressão é a de que ele luta para fundir-se à realidade planar da imagem, como se o seu desejo fosse mesclar-se e desaparecer por entre os elementos que a compõem.

Se fossem dois artistas que trabalhassem em conjunto, aliviados poderíamos concluir que o trabalho de um, ao proceder de maneira tão distinta da do outro, configurariam dois caminhos da produção atual que, em oposição sempre conflitante, sintetizariam os entraves que regem nossas relações com o universo de imagens que nos rodeiam: o primeiro revelando a dimensão de artifício, de ilusão, que emana desse universo, o segundo entregando-se sem reservas ao fascínio que ele exerce sobre nós, buscando nele fundir-se de forma inexorável.

O problema é que as duas vertentes habitam a mesma subjetividade: moram em um mesmo Nino tese e antítese, sem nenhuma perspectiva aparente de síntese. Tal situação – cuja dimensão paradoxal ainda pode assustar aqueles que se sentem a salvo pela suposta coerência emanada pela produção de determinados artistas – salta como desvio da norma instituída; daí a inquietação que nos causa. E justamente por vir se constituindo como um corpus poético que traz em si contradições impensáveis na obra de qualquer artista até há bem pouco tempo, é que a produção de Nino Cais pode ser considerada hoje uma das mais instigantes produções da cena artística. E isto porque ela se comporta como uma grande alegoria construída a partir de inúmeras alegorias (sua produção é enorme), parábola da conflituosa relação que nós, seus contemporâneos, mantemos com o universo de imagens em que vivemos mergulhados.

1- A materialidade plena da pintura é um requisito fundamental para que ela seja percebida em toda a sua integridade. Segundo Susan Sontag: “... A fotografia publicada em livro é, obviamente, a imagem da imagem. Mas como ela é, para começo de conversa, um objeto impresso e plano, perde muito menos de sua qualidade essencial, ao ser reproduzida em livro, do que a pintura”. SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, pág.5.

2- É claro que aqui não estou me referindo a todas as fotografias. Eu posso ter à minha frente apenas uma das imagens que compõem a série Yanomamis, de Claudia Andujar, e não preciso necessariamente conhecer todo o ensaio realizado por ela para entender seu significado mais profundo. E existiriam outras imagens que aqui poderiam ser elencadas com a mesma capacidade da obra de Andujar. No entanto, para este texto, interessa salientar essa espécie de lacuna de sentido existente na fotografia única, sugerida pelo filósofo alemão Walter

Benjamin, quando escreve sobre a perda da aura (pelo menos em dois de seus textos: “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 6ª. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993). Para o autor, parece que é justamente por causa da falta da dimensão aurática da imagem fotográfica, que essa necessitará estruturar o seu sentido por meio do uso de legendas e séries de fotografias em sequência (publicadas em periódicos de grande circulação) Ainda a partir do ponto de vista de Benjamin tal estratégia de investir sentido em séries fotográficas encontraria seu espaço de realização plena no cinema.

3- Uso os termos “puro” e “impuro”, e remeto o leitor para as fotos dos Yanomami, de Claudia Andujar, referidos na nota anterior. As fotos daquele ensaio guardam uma dimensão “impura” porque possuem características precisas que lhe conferem um sentido pleno, independente do papel que cumprem naquele famoso ensaio fotográfico. Mas, uma mesma foto daquela série, apesar de seu sentido “intrínseco” (de signo pleno, formado por um significante que é seu próprio significado) não impede que possa ser utilizada em outro discurso (acoplada a uma legenda ou integrando uma outra série de imagens). Em tese, uma daquelas fotos de Andujar pode ser utilizada como manifesto contra a excessiva liberdade dos indígenas ou como parte de uma série sobre a necessidade de se exterminar o paganismo entre os indígenas brasileiros (estes são apenas exemplos que, espero, jamais se concretizem). No entanto, mesmo se utilizados dessa forma, a potência daquelas imagens, o amálgama entre significante e significado que existe em cada um daqueles signos impedirão que a mensagem se torne absolutamente clara. Por outro lado, a foto de uma mulher de biquíni na sacada de um apartamento tende a ser um significante “puro”, ou seja, pode ser tanto a foto de uma famosa artista norte-americana, ou um exemplo da falta de pudor da mulher ocidental, ou assumir qualquer outro sentido, dependendo do discurso em que estiver inserida.

4- KRAUSS, Rosalind. La fotografia. Por una teoria de los desplazamientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 2002, pág. 102.

5- Excetuando talvez as toalhas de crochê que, pela própria estrutura das mesmas, permitem que o artista, pelo buracos das tramas, veja, respire e fale.