

# ENTRELAÇAMENTOS NA MARGEM: SOBRE A PINTURA E A FOTOGRAFIA NO LOCAL DA EXPERIÊNCIA

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil

clovismartinscosta@gmail.com

## RESUMO

O presente artigo aborda o cruzamento de procedimentos na construção do campo pictórico, através de processos que envolvem a experiência em um território específico e sua distensão através da fotografia e do contato entre superfícies. Aponta questionamentos sobre a natureza da pintura e da fotografia em operações nas quais a indeterminação de suas fronteiras é potencializada por experiências em margens de rios e oceanos.

Palavras-chave: distensão, pintura, fotografia, processos artísticos

O Guaíba é pântano encharcado, fundo primordial de todas as pinturas, afeto em desvão no leite, lugar onde o já vivido e o porvir habitam: sumidouro da experiência. Permito-me pensar neste fundo de rio como matéria pictórica, lodo decantado. A expressão “lodo”, no campo da pintura, significa um estágio de mistura de tintas, onde não é mais possível determinar a especificidade da cor. A margem, portanto, pode ser vista como limite entre o fundo indeterminado e a superfície (lâmina d’água). Espaço raso que aponta para uma profundidade submersa da qual pode escapar algo, tal qual a superfície pictórica. Paulo Pasta, ao pensar a pintura de Iberê Camargo como resultado em superfície, de uma imersão no rio imaterial da memória, indica que a forma, para o pintor, “(...) só conseguia de fato ser expressiva quando decantada e filtrada nestas ‘muitas águas’ (...)” (Pasta, 2012:3).

A pintura é considerada aqui como fluxo e refluxo de experiências, memórias e temporalidades retidas, condensadas e devolvidas ao mundo através da superfície pictórica. O embate que engendra a pintura se dá na zona fronteira da margem do Guaíba. Este rio (lago), que demora a ficar fundo, a faltar o pé, escamoteia um perigo iminente de afogamento. Lidar no campo aberto pelo local e filtrar a experiência no tecido é distendê-la através da inflexão deste espaço-tempo, pelas bordas da pintura, como espaço em devir neste lugar que incita a *entrada*. Local específico da instauração de uma obra, de uma existência.

O horizonte sobra. Vaporoso e distante, convoca o olhar distendido das margens. O horizonte espregueia e indica outras praias ao pensamento. A pintura aqui é zona de aporte. Por aguentar o peso da areia e da água, a superfície, contaminada pelo índice fotográfico, suporta e suspende os meios pelos quais se faz na sua própria ruptura. Contradições e ambiguidades criam zonas de opacidade entre margens distintas. Utilizo a reflexão de Eliane Chiron para complementar este pensamento que se dá no intervalo de sentidos: “(...) esses dois traços inclinados em sentido inverso, longe de serem incompatíveis e separados, se sobrepõem, se cruzam sem entretanto se tocar (...)” (Chiron, 1996: 9). A autora refere-se, portanto, ao X como sinal de um cruzamento no qual os componentes cruzam-se deixando um intervalo entre ambos.

No solo instável da margem coadunam-se vetores de força intensificados pelas vagas em movimentos inconstantes. O solo como “(...) lugar de atração de forças antagônicas (...)” (Chiron, 1996: 19). Calmaria e revolta animam o horizonte. Neste cruzamento de territórios moventes, dá-se a tensão entre os meios/campos da pintura e da fotografia, da ação e da espera. Cruzam-se tempos, atmosferas, dias secos e inundações. Sou atravessado pelo que a vista alcança ao longe e pela consciência do rasgo abissal da margem. As forças de trabalho que compõem as obras aqui referidas misturam-se em movimentos de captura e distensão, nos quais os procedimentos e estratégias desencadeados transpassam-se a ponto de se perder a origem do processo. Como se, por meio destes atravessamentos, um determinado grau zero se estabelecesse a cada recomeço. Ainda, segundo Eliane Chiron, “A obra em processo tem que ser entendida como *sylllepse*: obra processo, obra em processo com ela mesma, que se volta sobre si em círculos sobre os meios que ela emprega, artimanha com eles, os submete à questão, os faz ‘se anular’. Mais que polissemia, se trata de disseminação, abertura da obra no âmago do sensível, de irradiação dos sentidos pela inclinação de um para o outro dos contrários ou das diferenças. Piscar de olhos entre o visível e o invisível” (Chiron, 1996: 9).

Blocos de intensidades. Aportes fragmentários que compõem o campo pictórico em estado de latência. Afecções, percepções, cumulação, sobrecarga. Composteira, lugar de decantação, descanso da imagem e da matéria. Os blocos perfazem a imagem do campo, a área de contenção e armazenamento de muitas instâncias *em* processo, *entre* procedimentos. Espaço em potência, a *imagem/bloco* reivindica do olhar a constante negociação entre os meios. O bloco avança sobre territórios ainda não conquistados. Trata-se da junção mestiça e complexa como aparato, como embarcação. O campo vai do aberto do local ao terreno específico da pintura. Pintura pulsando por pressão de suas bordas; paisagem em fluxo.

Espaço de negociação com o real. A observação direta é ação, é exposição do corpo ao tempo: pedaço de litoral, campo de jogo e despojo. Descaminhos do olhar materializam-se em frações do mundo percorrido. Através do fragmento retido pelo

dispositivo fotográfico, deflagra-se o todo, a área plana, o *plano de imanência*<sup>1</sup> onde se dá o jogo e instaura-se a pintura. Para Deleuze e Guattari: “Pensar consiste em estender um plano de imanência que absorve a terra (ou antes a “adsorve”). A desterritorialização de um tal plano não exclui uma reterritorialização, mas afirma como a criação de uma nova terra por vir (Deleuze, Guattari, 1992: 117).

A consciência deste raciocínio fragmentado aciona uma constelação de possíveis entendimentos acerca desta poética nas suas dimensões metodológicas entrópicas (entropia como inevitabilidade de transformação e desordem no interior de um sistema). A consciência de me ver em processo e observar-me vendo faz pensar neste sujeito-fragmento que deseja avançar sobre o campo constelar aberto pelo trabalho em arte, consciente da natureza experimental dos gestos, escolhas e indeterminações que acionam a obra. Na esteira deste pensamento, faço uso das palavras de Jean Baudrillard: “Somos apenas fragmentos, mas, ao mesmo tempo, desempenhamos um papel essencial, o de estarmos aí, de nos determos na luz, no pensamento. Somos o pivô, o *punctum*, o que nos dá um papel determinante” (Baudrillard, 2003: 133). E o autor continua, pensando esta espécie de troca de lugar do sujeito com os objetos, com o mundo percebido: “(...) é o mundo que nos pensa, é o objeto que nos pensa (...)” (Baudrillard, 2003: 133).

Mas o que me arrebatava nestas imagens a ponto de insistir em torná-las evidentes fazê-las emergir nestes procedimentos? Acredito que a determinação de um centro de atenção nestas imagens (seja nas capturas fotográficas ou nas pinturas) possa estar justamente neste espaço de negociação e cruzamento entre as linguagens, espaços e territórios que perfazem esta poética. Para ser um pouco mais preciso, vejo este *punctum* (fazendo uma rápida menção ao pensamento de Roland Barthes) no próprio X (mencionado anteriormente por Chiron), ou seja, no contato trespassado do *movimento-rio* com a superfície em exposição (composta pela imagem fotográfica, por vezes tendo como referente a própria paisagem na qual se encontra disposta). A realidade daquele local, ao se infiltrar em sua reprodução, cria um lugar específico e é neste nascedouro que se dá a potência mestiça de um novo campo, onde realidades distintas flutuam sobre o devir abissal da margem<sup>2</sup>, gerando, através destes aportes, uma constelação de entendimentos possíveis.

Icleia Cattani identifica em obras engendradas pelo princípio da mestiçagem, o *punctum* residindo justamente neste espaço intermediário, no intervalo mínimo entre estruturas complexas e imprecisas: “O *entre* é próprio das obras realizadas sob o princípio das mestiçagens, das quais surge a diferença sem lugares fixos, alterando sem cessar seus limites internos e externos; são obras marcadas pelo signo da expansão e da novidade, fruto de duas ou mais origens diferenciadas. O *entre* também se torna o princípio pelo qual se pode identificar o *punctum* em cada obra marcada pela mestiçagem. Esse *punctum* não transparece num detalhe transformando-o num centro de atenção, como na relação proposta por Roland Barthes (1984. p.69) para a fotografia. Ele se constitui, pelo contrário, no vazio entre dois pontos, substituindo, como no barroco, o princípio de centralidade pela bipolaridade da elipse” (Cattani, 2007:27).

Observa-se aqui a latência do *movimento-rio* em suas polaridades: fluxo e refluxo. Atração para a margem-horizonte, batimento cardíaco do rio. Ao transladar imagens e suportes, verifica-se, através da observação direta, o surgimento de zonas de tensão que conferem ao campo pictórico notações cromáticas, espaços de espessura e transparência, cobrimento e descoberta de lugares adensados no suporte. Ao transferir a superfície encharcada, enterrada e incrustada ao espaço do atelier, verticalizando o seu corpo, sua área de trabalho, inicia o embate entre o pintor e a pintura. Opera-se em outro espaço de trabalho: incisão cirúrgica, marcação de bordas, seleção de enquadramentos, geometrização como agrimensura do espaço pictórico. É possível relacionar os procedimentos acima mencionados com a atividade do agrimensurador, uma vez que a análise dos efeitos causados pela ação sobre o plano o raciocínio gerador de delimitações geométricas, estratificações, subdivisões do território e medição do espaço.

Como se a geometrização do campo pudesse conter ou organizar o estado de entropia causado pelas reverberações topológicas que se infiltraram no tecido. A estrutura aqui é formada pelo intercâmbio de intensidades através da sobreposição das áreas de pintura e fotografia, transparências e opacidades, incrustações e dilatações do suporte-tecido sempre ativado no limite de suas bordas, tencionando fronteiras entre linguagens e materialidades. Trata-se de uma zona instável, em constante mutação espaço-temporal. “Quais são, então, os princípios que determinam a formação das paisagens? As estruturas geológicas são resultantes de um processo dinâmico que se auto-organiza através de eventos catastróficos. Formações de rochas sedimentares podem ser vistas como evidência de avalanches ocorridas numa escala de tempo geológica. As redes fluviais, bem como a linha dos litorais rochosos, são fractais, emergindo como resultado de pontuações intermitentes. As propriedades geométricas dos contornos das paisagens configuram um fractal invariante em todas as escalas. A morfologia das paisagens, das estruturas geológicas, resulta de um processo dinâmico indicativo de criticalidade auto-organizada.” (Peixoto, 2010: 347).

Ao promover distinções, potencializar contrastes ou esconder determinadas áreas do campo; elabora-se um processo de enfrentamento com as especificidades e distensões da pintura. Hugo Houayek, em *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*, reflete sobre a natureza e a função da pintura na sua dimensão corporal, no que toca à sua dissolução no mundo. Partindo de algumas concepções de *shape* e espaço em Donald Judd e Frank Stella, Houayek tenciona os limites do

1. Utilizo a ideia de plano de imanência como espaço possível para o acontecimento, relacionando-o, portanto, tanto com o espaço das ocorrências na margem do rio quanto com o campo pictórico. Segundo Deleuze e Guattari, os conceitos “(...) são os acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais (...)” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 52).

2. Venho utilizando o termo “devir abissal” desde a formulação da dissertação de mestrado, pensando a margem como zona de indeterminação. Espaço fértil, portanto, próprio para a criação de conceitos e aporte de considerações acerca do trabalho em arte.

campo pictórico, apontando a sua queda, sua desvinculação da estrutura vertical, sua frontalidade historicamente naturalizada que pressupõe determinações específicas na relação do sujeito com a pintura. Para Houayek: “A conquista deste território requer uma dinâmica de guerra na qual o artista, através de permanente negociação, expande os limites de sua prática e, com novas fronteiras ampliadas, passa a habitar outros territórios no mundo.” (Houayek, 2011:29).

A instância de depósito do tecido à margem é um momento de queda, um *ir ao chão* para se nutrir do contato com os elementos que incidem sobre aquele fragmento de paisagem: água, terra, vento, sol, chuva e todas as ocorrências ordinárias que ali se infiltram. O resultado é uma superfície extenuada pela cópula com o mundo, macerada, desgastada, mas plena de potencialidades para voltar a vibrar após o tratamento no atelier.

A imagem que migrou por entre espaços e tempos, submetida ao corpo em uso da pintura, também sobrevive ao embate para manifestar-se, transubstanciada em pintura, não mais fotografia, mas outra coisa, indeterminada, amalgamada num corpo estranho, experimentada, distendida, transfigurada. A imagem resta neste filtro opaco que se faz pintura, uma *imagem réstia*, não um *isto foi*, mas um *chegou até aqui*, ou *foi o quanto aguentou*. Houyaiek continua: “Quando a pintura passa a não ser confinada por estruturas limítrofes, ou melhor, não é mais o plano retangular do quadro, o ponto de referência da pintura, ela se torna uma ponte, uma passagem entre dois territórios – o campo pictórico e o mundo. Através dessa dinâmica, percebemos uma vontade constante do campo pictórico de extrapolar seu território, questionar seus limites. Para isso, a pintura vai de encontro ao mundo - parte para o confronto com o mundo. Um movimento que aqui chamamos de *a queda*” (Houayek, 2011:31).

1. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2011.



Clóvis Martins Costa

2. Registro de processo (tecido sobre a margem do rio). Fotografia. 2011.



Clóvis Martins Costa

Cabe elencar, portanto, alguns gestos que perfazem este campo de ação; expor; transpor; fixar; observar; reter; transportar; delimitar; enquadrar; tratar; pintar; subdividir; tensionar. No atelier, o tratamento do campo é deflagrado por secções planares, zonas delimitadas de cor. Nos primeiros movimentos, penso na lavagem de cor do tecido, para em seguida perceber os filtros que estas zonas geométricas produzem, conferindo profundidades e revelando propriedades antes não reconhecidas, tais como determinadas superfícies e marcas, cruzamentos de linhas e espaços entre as impressões fotográficas. Banho partes da pintura delimitando áreas que escondem e/ou evidenciam a imagem fotográfica.

Pode-se pensar aqui na distinção entre dois movimentos geradores da pintura. O primeiro, o de exposição do tecido ao fluxo, ao campo aberto, está relacionado ao que Deleuze e Guattari denominam *traços diagramáticos* do plano de imanência, vetores de força de natureza infinita, “direções infinitas de natureza fractal” (Deleuze, Guattari, 1992: 56). O segundo, constituído pelo momento de análise e tratamento em espaço fechado, no atelier, é observado como correspondente aos *traços intensivos*, como ordenações, cortes, justaposições que originam outros campos, “(...) superfícies ou volumes sempre fragmentários, definidos intensivamente (...)” (Deleuze, Guattari, 1992: 56).

Migrações entre a fotografia e a pintura; entre o rio e a terra; de outras margens para o território da margem demarcada. Nomadismo que se propaga desde a concepção dos primeiros movimentos de trabalho (prospecção inaugural, visita ao *site*), até a organização do campo pictórico no interior do atelier, que ocuparia aqui a função de *non-site*, uma vez que este campo guarda, em sua estrutura objectual, índices e materialidades que se constituem como vetores para o acesso à experiência no campo externo.

Refiro-me ao *revelar* como ato de enfatizar ou ressaltar a imagem de fundo, trazendo-a para a superfície. Não se trata, portanto, de um processo de revelação fotográfica. Entretanto, o encadeamento de processos aqui analisados pode guardar traços dos procedimentos fotográficos de revelação uma vez que, tanto o estágio de disposição das imagens impressas em tecidos na beira do rio, quanto os tratamentos com a tinta no espaço do atelier, promovem o aparecimento de imagens e notações visuais. Aparições que levam a pensar na constante relação com a fotografia.

Através desta sucessão de aportes, percebo os campos da pintura e da paisagem frequentada como locais de origem e disseminação. Vetores de força que estruturam uma poética calcada, de forma contraditória e ambígua, na determinação de territórios inespecíficos.

Seguindo pela margem do rio, é possível perceber a pintura enquanto *locus* do arrebatamento, lugar de suspensão dos sentidos. O próprio ato de elevar o tecido de sua condição horizontal já impõe a ação da retirada do plano encharcado para a alocação acima do nível do chão. Ao ser transladado ao espaço do atelier, o composto *tecido-fotografia-pintura* é elevado à condição vertical comumente atribuída à pintura. Percebe-se aqui a distensão do plano no contato com a lâmina d’água como a captura da imagem fotográfica: retirar intrínseco ao ato fotográfico. Nota-se então a relação entre a *retirada* da fotografia e a *adição* inerente à pintura.

Outro componente fotográfico materializado pela pintura ocorre na *lavagem de cor*, ou melhor, no ato de banhar a imagem fotográfica (já misturada ao plano pictórico) deflagrando uma espécie de ação reveladora da imagem. Neste movimento de subtração e adição, planificação e horizontalidade, nas passagens entre o pintar e o fotografar, instauram-se dicotomias que tencionam os limites e especificidades dos gêneros da pintura e da fotografia. Estes dois âmbitos da construção da imagem, o mecânico e o manual, enredam-se no tecido que reage sobre a margem do rio.

Pode-se atribuir ao rio a conotação de *bacia de revelação*, borda líquida onde a imagem revela-se. O espaço da margem é pensado aqui como laboratório (fotográfico) onde as ações de depósito, retirada e adição estruturam o composto pictórico que será realocado posteriormente no espaço do atelier. Cabe ressaltar o debate acerca destas especificidades da pintura e da fotografia identificadas, no senso comum, por Laura Flores: “Chegaremos à conclusão de que a diferença fundamental no âmbito específico entre os dois meios é a construtividade manual da pintura *versus* o caráter mecânico da fotografia. Em outras palavras, de forma mais elegante: a distinção primária do senso comum é que as imagens pictóricas são feitas por meio de *trabalho*, enquanto as fotografias são produzidas de forma *automática*.” (Flores, 2011:24).

Entrelaçadas agora no campo pictórico, ambas encontram-se em estado de inflexão. Curvaturas e dobras animam o tecido aportado na margem do rio. A atenção a este movimento do tecido/imagem balançando no leito promove novas capturas que posteriormente retornam à margem pela impressão sublimática no tecido.

### 3. Trazendo aqui pra marte I. Acrílica, areia e impressão fotográfica sobre algodão cru. 2011.



Clóvis Martins Costa

Este efeito *em abismo* reforça a natureza construtiva do campo pictórico, uma vez que os acúmulos sobrepõem-se potencializando tensões deste campo em constante reestruturação. A configuração composicional da fotografia sugere continuidades e “tapamentos” por meio da adição e raspagem da tinta depositada sobre a *fotografia-tecido* já impregnada de matéria restante do embate com o rio: areia, sujeira, incrustações de materialidades desconhecidas no plano estendido na margem. Tais ambiguidades relacionam-se ao espaço experimentado. A margem do rio propõe ao olhar uma atenção à sua ambivalência estrutural, sua condição de linha instável, mutante: ora água, ora terra.

As impressões que deram origem à série de pinturas *Trazendo aqui pra marte*, no momento em que estavam dispostas na margem do rio, foram alvo de capturas fotográficas que geraram uma sequência de imagens. A documentação do processo ativou a formulação de um grupo de trabalhos intitulado *Distensões*. Este conjunto de fotografias foi apresentado pela primeira vez impresso em papel fotográfico.

Não satisfeito com o resultado, experimentei imprimir as imagens sobre tecido, como um retorno ao corpo da pintura, resultado este que considerei mais apropriado para a sua apresentação<sup>3</sup>. Nestas imagens, a fotografia aparece invadida por elementos advindos do contato do tecido com a margem do rio, tais como água, galhos, areia, restos de papéis e outros despojos do rio. Imagens contaminadas que causam certo estranhamento ao serem observadas, pois não se identifica claramente que se trata da fotografia de uma fotografia e, ao mesmo tempo, as paisagens que se enunciam são cortadas por planos da própria divisão entre as áreas de impressão, bem como sofrem alterações devido ao tipo de corte fotográfico ao qual foram submetidas.

Uma espécie de espaço flutuante parece emergir destas superfícies em que a noção de paisagem existe, mas é, de certa forma, desestabilizada em função do contato e da contaminação que engendram a superfície composta por elementos heterogêneos.

#### 4. *Distensões. Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas, 2014.*



Clóvis Martins Costa

De fato, as relações imbricadas entre fotografia e pintura ocorrem de longa data. Ambas intencionam (ao menos quando percebidas como instrumentos de representação/apresentação do visível) capturar, no plano visual, imagens do mundo percebido, como se através de uma visão objetiva do real, por meio do quadro/retângulo (tela de projeção da imagem), fosse possível mensurar e apreender o espaço externo ao sujeito.

Um desejo de dominar e objetivar as forças que atuam no mundo exterior engendrou o desenvolvimento das técnicas de representação na pintura, observando-se na perspectiva o seu principal recurso na produção ilusionista do espaço tridimensional. Arelados à pintura, desenvolveram-se inúmeros dispositivos de reprodução projetiva da imagem, antecessores da câmera fotográfica, como, por exemplo, a câmera escura. A própria noção de “câmara” como elemento arquitetônico está diretamente ligada ao espaço pictórico, ao quadro, ao retângulo, à área de contenção onde se inscreve e busca-se fixar a imagem referente ao real.

É possível afirmar que a câmera fotográfica e o quadro pictórico sejam tributários de um mesmo movimento de apreensão da realidade. O que se busca aqui não é fazer uma genealogia da pintura ou da fotografia, mas sublinhar esse tronco comum às ferramentas culturalmente elaboradas por uma visão objetiva da realidade. “Em conclusão, a câmara é um modelo epistemológico e não apenas uma ferramenta para a reprodução do mundo. Seu princípio estrutural constitui o paradigma dominante que descreve a posição do observador diante do mundo em uma cultura, cujo sentido primordial de ordem e razão é a visão.” (Flores, 2011: 105).

Deste modo, a própria consolidação da perspectiva no Renascimento faz parte do encadeamento histórico que une a pintura e a fotografia. Segundo David Hockney, no livro *O conhecimento secreto*, ao lançarem mão de dispositivos de projeção, os pin-

3. A primeira apresentação ocorreu na exposição coletiva *Registros Contaminados*, no Plataforma Espaço de Criação, em novembro de 2012. A segunda experiência de amostragem do trabalho foi em julho de 2014 na Galeria Mamute, como parte da exposição individual intitulada *Entrevero-rio*.

tores neste período realizavam “imagens ópticas”, produzindo uma sensação de verossimilhança com o real inexistente nos períodos anteriores (fato que ocasionou uma súbita alteração nos modos de representação). Interessante frisar que a técnica da perspectiva linear renascentista em muitos casos sacrificou a hegemonia do ponto de fuga, ao ocorrerem projeções de objetos e figuras, bem como o ajuste de foco em determinadas áreas do quadro.

A imagem construída sobre a tela (tal como um anteparo de projeção) indicava, por sua constituição fragmentária, um raciocínio ligado à colagem, à montagem de uma cena. Paradoxalmente, a representação realista, objetiva, ligada aos meios de representação fidedigna do real, acabava por distorcer e alterar esta realidade justamente em virtude do uso de mecanismos que, *a priori*, estariam a serviço do aprimoramento da sua representação.

O uso de meios como a câmara escura e os espelhos fizeram parte do desenvolvimento tecnológico da pintura e, paralelamente, estiveram atrelados ao campo da fotografia. Neste sentido, percebe-se que pintura e fotografia estiveram ligadas por um mesmo objetivo: transpor para a superfície do quadro as imagens da realidade. No entanto, a fotografia ganha autonomia no momento em que seus avanços técnicos permitem a fixação da imagem sobre a superfície sensibilizada. “Há aqui uma questão histórica: as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia constituíram invariavelmente uma busca pela estabilização e fixação da imagem. A sensibilidade da prata à luz já havia sido comprovada no século XVIII, mas a fixação da imagem foi um dos maiores obstáculos nessa história, pois a imagem continuava a se alterar de maneira descontrolada ao longo do tempo, quando permanecia exposta à luz. A fotografia só pôde ser declarada “inventada”, e só se constituiu como linguagem, quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida.” (Entler, 2007: 29-46).

Talvez a fotografia seja uma distensão da pintura figurativa que tenta criar, na superfície plana, um princípio de verossimilhança em relação ao mundo visível. Mas afirmá-lo pode reduzir sua complexidade enquanto linguagem. Percebe-se, além disso, que existe um movimento de retroalimentação em seus códigos ao longo da história. Reciprocamente, pintura e fotografia distencionaram seus limites. Na produção que analiso aqui, a presença da fotografia e da pintura ocorre numa zona de distensão, auxiliada pelas possibilidades que a fotografia digital apresenta. A impressão em tecido de algodão cru, por meio do processo de sublimação, exemplifica um procedimento no qual o uso da tecnologia computacional se faz presente.

O arquivo digital é gerado, editado (através do corte e da saturação da cor) e impresso numa grande dimensão (para os padrões tradicionais de impressão fotográfica). Desta migração a fotografia coaduna-se ao espaço pictural para receber os tratamentos já mencionados. A captação fotográfica do real, como aponta Zalinda Cartaxo, picturaliza-se. “Desde o surgimento da máquina fotográfica que os pintores se valem do recurso do instantâneo, assim como os fotógrafos valeram-se das pinturas para dar função estética à máquina. Com o advento da computação gráfica, a imagem deixa de se constituir como *duplo do real* para picturalizar-se, isto é, é recriada a partir da manipulação de formas e cores. A ruptura com uma prática fotográfica fundada na captura do real dá-se com as facilidades da tecnologia.” (Cartaxo, 2006:143).

Esta *picturalização* da fotografia ocorre em minha produção de modo alternado. Além da manipulação digital, a imagem fotográfica, por vezes, já em estado de trama com a pintura, é soterrada em detrimento da fatura pictórica. No entanto, numa parcela substancial dos trabalhos realizados, a fotografia permanece latente, como substrato, camada interna e vestígio. Os detalhes que aparecem na imagem final geram ambiguidades. Uma linha de horizonte que se enuncia no corte da fotografia, figurações formadas pelo entrelaçamento da fotografia com a areia que criam zonas de indiscernibilidade e jogos entre o referente e o pintado, entre a matéria depositada e a superfície de origem.

A pintura, resultante dessas migrações e transposições de lugares e imagens, permanece como espaço de embate e, paradoxalmente, de apaziguamento de forças e intensidades. Sua capacidade de distensão parece ilimitada frente aos inúmeros atravessamentos possíveis durante esse trabalho que consiste em elaborar, refazer, tencionar e consolidar suas propriedades.

A presença da imagem fotográfica alocada na superfície da pintura, que por sua vez ocupou um lugar diretamente na paisagem, acionou o campo pictórico. Este, estruturou-se pelo atravessamento de diversas instâncias procedimentais que lhe permitiram, tal qual uma estrutura geológica, a acomodação de diversas placas (ou planos) que aos poucos foram sedimentando-se na superfície da pintura. O campo pictórico apresenta-se, neste momento, como um amplo espaço de convívio entre linguagens e, sobretudo, como lugar de onde percebo a possibilidade de articulação para a pesquisa em arte.

Este campo, enquanto lugar em distensão, fomenta a noção da pintura enquanto médium para o pensamento e a ação. Sua volatilidade, sua vocação para a construção tanto através de seus procedimentos específicos quanto do seu potencial para expansão e desmembramento de códigos, reforçam a ideia de distensão. Aqui evidencia-se a possibilidade de utilizar a expressão distensão, tanto no sentido de aumento quanto de diminuição de tensão. O entrevero de linguagens, que aparentemente distendeu a pintura por suavizar as barreiras entre categorias, paradoxalmente inferiu tensão à sua capacidade de enunciação.

A pintura, ao distender-se, quase se perdeu no fluxo de rio no qual os procedimentos desta investigação navegaram e ainda navegam. Entretanto, parece que deste movimento dispersivo, a própria pintura retirou energia, engendrando sua substância através das forças advindas dos embates. No paradoxo, na ambiguidade (e aqui voltamos à metáfora do rio, como sendo o mesmo e o diferente), a pintura e a fotografia ganharam potência e sugerem agora a necessidade de novos retornos ao campo instável das margens.

A fotografia registrou as etapas do processo e constituiu-se como uma destas etapas. Fundamentais para a distensão desencadeada no corpo da obra, os procedimentos fotográficos ocuparam distintas posições no âmbito do trabalho. Da condição

de ferramenta para os rastreamentos, a imagem fotográfica infiltrou-se no corpo da pintura, camuflando-se na superfície ao multiplicar a imagem da paisagem por entre os tecidos impressos sobre a margem. Ademais, sua enunciação no plano da tela determinou a fatura pictórica, e mesmo quando soterrada, fez-se tramar como índice no processo de adensamento das camadas da pintura.

Nas bordas deste limite impreciso, na evocação deste pequeno espaço de contensão frente ao devir abissal das margens (cabe aqui estender esta noção de margem para possíveis equivalentes como litoral, costa praia, campo aberto) algo ocorre e produz uma marca indelével sobre o campo pictórico. Mesmo que esta marca não se dê a ver de forma instantânea, sua manifestação estará à espreita, ou do gesto que deflagrará o instante pictural, ou enquanto latência para novas impressões que darão corpo à imagem fotográfica.

Recorro ao Livro de Areia, de Jorge Luis Borges, ao relacionar os procedimentos desta investigação com a leitura daquele volume infinito em cujas páginas abriga-se a contínua proliferação de múltiplas leituras: "Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número." (Borges, 2012: 124)

A pintura estendida na margem é página aberta à experiência. Uma abertura vertiginosa e até mesmo assustadora por enunciar, talvez, a desmesura de um trabalho no campo da arte. Como o personagem de Borges, ao enfrentar o infinito em suas mãos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (2015) *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baudrillard, J. (2003) *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk.
- Borges, J L. *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.
- Cartaxo, Z. (2006) *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo.
- Cattani, I. B. (2007) *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre. Editora da UFRGS.
- Chiron, É. (1996) *Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e bailarinas*. *Revista Porto Arte*. V. 7. UFRGS.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1992) *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro. Ed. 34.
- Entler, R. (dez. 2007) A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46.
- Flores, L G. (2011) *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes.
- Hockney, D. (2001) *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Houayek, H. (2011) *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Pasta, P. (2012) *A educação pela pintura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Peixoto, N. B. (2010) *Paisagens Críticas. Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria*. São Paulo: SENAC.

## CURRÍCULO

### Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

Artista visual, Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Professor no curso de Artes Visuais da UFPEL. Em 2015, realizou o Doutorado-Sanduiche na Universidade de Lisboa. Exposições recentes (2017): *À margem da noite* - Galeria da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e *Sobre o abismo e outras distâncias* - Galeria Mamute, Porto Alegre/RS.