

ARTIGO E ENSAIO

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

Distensões: margens entre a pintura e fotografia

Traduzido por Maristela Salvatori

Resumo

O presente artigo trata do 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. Propõe reflexões sobre a natureza da pintura e da fotografia ao apresentar uma série de trabalhos nos quais a indeterminação de suas fronteiras é potencializada através do contato direto com as margens em paisagens costeiras.

Palavras-chave

Distensão. Fotografia. Margem. Pintura.

Como citar:

COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins. Distensões: margens entre a pintura e fotografia. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-13, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.82026>

A migração da imagem entre os meios fotográfico, pictórico e ambiental revela, de alguma forma, camadas temporais distintas que se condensam no espaço da pintura. A imagem da experiência passada, ao ser colocada sobre a margem, transubstanciada em pintura, engendra a atualização da ocorrência que originou sua captura. A fotografia, portanto, ultrapassa aqui seu caráter indicial para promover uma imagem pictórica em vias de existir. Converte-se, então, em potência para o ainda não percebido.

A distensão é aqui referida como dilatação dos sentidos, como uma estrada nova, bifurcação inventada no corpo processual da obra que se constitui a partir de aberturas no campo de possibilidades que consolidam a natureza dessa investigação. Segundo Santo Agostinho, a alma sofre um processo de distensão, por existir no tempo. Convém sublinhar que para esse pensador o futuro é pensado como a ocorrência pura, devir/acometimento na coexistência entre passado e presente.

O termo distensão é utilizado em diversos momentos por Santo Agostinho em sua tentativa de definição do tempo. Distensão, palavra derivada do grego *diástasis*: dilatação. No campo da termodinâmica, a dilatação térmica refere-se ao aumento do volume de um corpo, como consequência do aumento de temperatura a qual este corpo foi submetido. Esta alteração provoca consequentemente o aumento de agitação de suas moléculas e a distância média entre as mesmas. Pelo calor, ou seja, por incidência de energia, o corpo se dilata, ganha espaço, alcança novos lugares para existir. A noção de tempo enquanto distensão para Agostinho (e sua dúvida) pode ser melhor exemplificada na passagem a seguir, extraída de suas Confissões:

Ninguém me diga, portanto, que o tempo é o movimento dos corpos celestes. Quando, com a oração de Josué, o sol parou, a fim de ele concluir vitoriosamente o combate, o sol estava parado, mas o tempo caminhava. Este espaço de tempo foi o suficiente para executar e para pôr termo ao combate. Vejo portanto que o tempo é uma certa distensão. Vejo, ou parece-me que vejo? (SANTO AGOSTINHO, 2004, p.331).

Encarando o tempo como distensão, pode-se perceber que essa investigação ocorre em meio ao tempo entre os procedimentos. Nas passagens entre suportes distintos e na migração de linguagens, o campo pictórico estrutura-se como espaço para a ocorrência e a duração destas temporalidades.

Surge então a seguinte hipótese: a pintura encarna a copresença de diversos acontecimentos (dentre os quais a migração de linguagens e a proliferação de sentidos) para fazer reverberar, através de sua superfície impura, a duração e a distensão da experiência.

Seguindo pela margem do rio, é possível perceber a pintura como lugar do arrebatamento, espaço de suspensão dos sentidos. Ao ser trasladado ao espaço do atelier, o composto *tecido-fotografia-pintura* é elevado à condição vertical comumente atribuída à pintura. O ato de elevar o tecido de sua condição horizontal ocorre na retirada do plano encharcado para a alocação acima do nível do chão. 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, 2001,p.24).

Entrelaçados 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.

Este efeito em *abismo* reforça a natureza construtiva do campo pictórico, uma vez que os acúmulos sobrepõem-se potencializando tensões 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* (fig. 1), 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*.

Figura 1. Clóvis Martins Costa. *Processo de impregnação sobre a margem do Guaíba.* Fotografia digital. Dimensões variadas. 2011. Foto: Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa.



Este conjunto de fotografias foi apresentado pela primeira vez impresso em papel fotográfico. Posteriormente, as imagens foram impressas sobre tecido, como um retorno ao corpo da pintura, resultado este que considere mais apropriado para a sua apresentação. 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 (figuras 2,3,4 e 5).

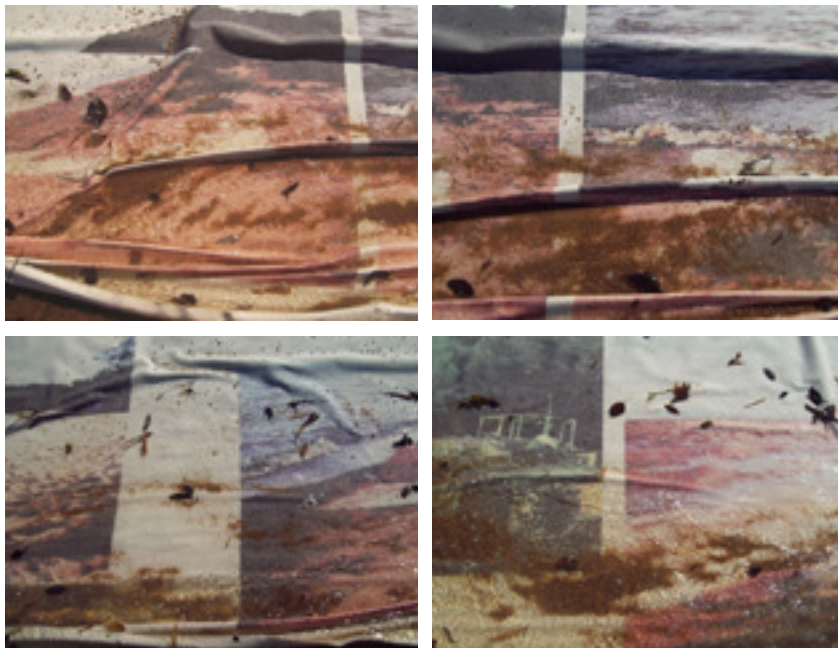


Figura 2 e 3. Clóvis Martins Costa. *Distensões*. Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas. 2014. Foto: Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa.

Figura 4 e 5. Clóvis Martins Costa. *Distensões*. Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas. 2014. Foto: Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa.

Uma espécie de espaço flutuante parece emergir destas superfícies em que a percepção da paisagem, mesmo sendo evidente, é desestabilizada em função do contato e da contaminação que engendram a superfície composta por elementos heterogêneos. 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 a câmera escura. A própria noção de “câmara” enquanto 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.

A câmara funciona como um microcosmos arquitetônico que segue regras ou proporções determinadas que sugerem o princípio de ordem e racionalidade natural de maneira visual. A câmara é o espaço claro, com eixos, limites e proporções determinados: é o *topos* ou “lugar” por excelência onde são definidas as posições exatas de um observador/sujeito e um mundo/objeto. (FLORES, 2011, p.104).

É possível afirmar que a câmara 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 esta origem 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, p.105).

Deste modo, a própria consolidação da perspectiva no Renascimento faz parte do encadeamento histórico que une a pintura e a fotografia. Ressalta-se a utilização de recursos técnicos ligados à projeção por meio de dispositivos óticos, como, por exemplo, na pintura *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck.

Segundo David Hockney, no livro *O conhecimento secreto* (HOCKNEY, 2001), ao lançarem mão de dispositivos de projeção, os pintores neste período realizavam "imagens óticas", 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 variados, 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, à partida, 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 per-

manecia 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, p.31).

Talvez a fotografia seja uma distensão da pintura 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, da saturação da cor, etc.) e impresso numa grande dimensão (para os padrões tradicionais de impressão fotográfica). Dessa 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, p.143).

A *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 "sacrificada" 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.

Retomando o aporte na história da arte, destaca-se também o Realismo (e a análise poderia estender-se também ao Naturalismo) como momento onde se evidencia a influência dos meios fotográficos sobre a representação pictórica. Ao direcionarem sua atenção para a observação da realidade, com base nos avanços da razão e do pensamento científico, artistas como Gustave Courbet e Jean-François Millet trataram cenas ligadas ao contexto social em que viviam.

Imagens, portanto, baseadas na percepção direta acerca da vida em sua dimensão política, atentos ao panorama emergente do capitalismo e da luta de classes advinda de sua consolidação.

Outrossim, a captura fotográfica serviu de modo significativo para a apreensão e elaboração destas pinturas, que intentam retratar o instantâneo da realidade. Outra relação pertinente a este estudo é a possibilidade trazida pela fotografia no que toca ao prolongamento do espaço fora de campo. Ao promover um corte no real, a fotografia coloca em suspensão toda a informação que não aparece no campo visual; operação que aciona os limites do quadro enquanto borda, fronteira com o espaço contíguo ao quadro.

Essa percepção contaminou a elaboração pictórica subsequente ao advento da fotografia. Ao observarmos a pintura de Vermeer, por exemplo, *Officer and a Laughing Girl*, nota-se claramente a sugestão de um espaço fora de campo. O espaço aparece como fragmento de uma cena que se prolonga além dos limites do quadro. O mapa, ao fundo, também se apresenta parcialmente recortado, reforçando a sensação de continuidade para fora do campo pictórico.

Como contraponto, pode-se observar a pintura renascentista baseada na perspectiva linear como espaço de contenção, onde toda a realidade parece caber no plano de projeção da pintura. Portanto, uma ideia oposta à noção de fora de campo trazida pela fotografia. Entretanto, é na possibilidade da pintura ao ar livre, ancorada diretamente no real que esta relação de continuidade da pintura para fora do quadro torna-se mais radical.

Além da fotografia, soma-se o avanço tecnológico no processo de armazenamento da tinta. A produção de tintas em tubos de estanho, no final do século XIX, alavancou os procedimentos pictóricos realizados diretamente nas paisagens. As saídas de campo para a pintura foram extremamente facilitadas e, juntamente com a assimilação da linguagem fotográfica, impulsionaram a pesquisa dos artistas que se dedicaram à pintura ao ar livre. Relaciono a estratégia utilizada nos trabalhos aqui apresentados, colocar a superfície da pintura em contato direto com a paisagem, com os procedimentos adotados pelos pintores impressionistas face às novas condições de apreensão e captura instantânea da imagem, promovidas pela fotografia. Conforme aponta André Rouillé:

Como alternativa ao ateliê, o ar livre possibilita uma coparticipação (um contato físico) entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em via de importar para o domínio das imagens. Pintar ao ar livre provoca uma profunda mudança na pintura, pois significa abandonar o ateliê e as convenções de escola a ele ligadas; equivale a separar o quadro, física e simbolicamente, do ateliê, para ancorá-lo diretamente no motivo. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contiguidade entre a coisa e sua imagem. (ROUILLÉ, 2009, p.290).

Entende-se que a percepção gerada pelo instantâneo fotográfico deflagrou a desterritorialização da pintura ao empurrá-la para novos lugares. O mesmo instantâneo posteriormente acionado nas incursões de Robert Smithson pode ser compreendido como ferramenta de apreensão de fragmentos do espaço-tempo que impulsionaram as narrativas de sua experiência na captura pelos *novos monumentos* em Passaic.

Parece natural, portanto, que estes dois meios estejam entrelaçados e forneçam, através de inúmeros exemplos na história da arte, possibilidades de intercâmbio e mestiçagem. Especificamente no âmbito da alteração da fotografia pelos meios da pintura, Laura Flores aponta para esta natureza híbrida já no século XIX. Os retoques com pincel sobre as fotografias, bem como a adição de cor sobre as cópias, foram recursos utilizados para suprir limitações técnicas da fotografia (sua natureza monocromática, por exemplo), bem como para adulterar a imagem conforme orientações de caráter ideológico. Cabe aqui mencionar os experimentos realizados pelos fotógrafos denominados pictorialistas, uma vez que a utilização da superfície fotográfica, como suporte para interferências da ordem da pintura, encontra nestas produções um marco histórico referencial.

A fotografia pictorialista surge em um contexto pautado pela querela entre o fazer industrial da fotografia (reprodutibilidade e acessibilidade enquanto meio de produção de imagem) e sua dimensão artística, ligada ao fazer manual e suas possibilidades de expressão. Esta junção da produção maquinica com os meios manuais irá impulsionar a investigação de inúmeros experimentos de alteração, retoque e manipulação da imagem fotográfica, bem como a intervenção direta da pintura sobre a fotografia.

Assim, para abrir a fotografia para a arte, o fotógrafo artista tem como tarefa inverter a ação da máquina, arriscando-se a intervir diretamente na imagem, inclusive com a mão. A aliança máquina-mão, que se supõe assegurar a passagem da imitação servil para a interpretação artística, ajusta-se a uma estética da mescla e a uma ética da intervenção. A arte fotográfica é, assim, concebida como um misto, uma mistura de princípios heterogêneos: uma arte necessariamente impura. E a intervenção é o procedimento do misto. É através da intervenção extrafotográfica, até mesmo antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão. (ROUILLÉ, 2009, p.257).

Um efeito recorrente nas imagens dos fotógrafos pictorialistas é o *floou*. Este desfoque que rouba a nitidez da imagem retira-lhe, por conseguinte, sua verdade documental para atribuir-lhe outra espécie de qualidade. Mais do que uma afirmação objetiva acerca do real, a imagem fotográfica, neste caso, confere-lhe falta de nitidez e imprecisão. A bruma, o embaçamento, o *sfumato*, suprimem a relação direta entre o referente e a imagem resultante de sua

passagem pelos dispositivos fotográficos e pictóricos. A bruma, como se sabe, reveste os objetos de certa indeterminação relativa à subjetividade, ao olhar em detrimento da visão. Conforme Rouillé:

Opondo-se à verdade documental - apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento -, o pictorialismo defende vigorosamente um regime de verdade baseado no *flo*, na interpretação, na subjetividade, na arte. A verdade pictorialista se estabelece no procedimento do misto: não é a verdade imaginária do desenho ou da pintura; não é a verdade analítica da fotografia; é a verdade sintética da arte fotográfica. (ROUILLÉ, 2009, p.260).

Os efeitos aplicados no pictorialismo podem ser bem exemplificados na obra de Robert Demachy, um dos fundadores do Photo Club de Paris, em 1894. Esse fotógrafo utilizava a técnica da goma bicromatada, na qual o papel fotográfico é coberto por uma camada de goma arábica misturada com dicromato de potássio. Após a exposição o papel é lavado com água para a remoção das áreas não expostas. O processo possibilita um amplo controle na formação da imagem e do uso da cor. Demachy, ao produzir tanto no âmbito prático quanto no teórico, contribuiu para consolidar as diretrizes do pictorialismo enquanto movimento organizado. Ressalta-se na teoria pictorialista o valor da interpretação em detrimento da apreciação objetiva dos fenômenos visuais. A interpretação como passagem pelo crivo da subjetividade engendra, portanto, intervenções em todas as etapas do processo fotográfico: no negativo, ao fazer a tomada; no positivo, no momento da impressão (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia de Robert Demachy, *Neige*, apresenta uma configuração litográfica semelhante à que venho explorando nesta pesquisa. Chama a atenção a presença de pegadas de algum animal sobre a margem. Pode-se pensar nestas pegadas como uma espécie de referência ao caráter indicial da imagem fotográfica, a presença de uma ausência. As pegadas e rastros, o efeito de bruma (*flo*), a indeterminação inerente das margens e a luz difusa nas passagens sutis entre as tonalidades denotam nesta imagem o entrelaçamento das dimensões pictóricas e fotográficas.

Para além da mistura dos gêneros mencionados acima, pode-se observar, na passagem ao período das vanguardas no século XX, a utilização simultânea da pintura e da fotografia, agora no campo da invenção. Contrapondo estes elementos distintos no mesmo suporte, artistas como Man Ray, Max Ernst, El Lissitzky, operaram disjunções nas especificidades destes meios, apontando para o que Laura Flores considera a inauguração de obras de arte *transgenéricas*, pertencentes ao gênero maior que as engloba, ou seja, a própria arte:

Em contrapartida, as obras de gênero misto das vanguardas foram criadas com uma vocação que surge da Arte para aterrissar sobre ela mesma: não se quer aper-

feição ou completar um gênero, mas produzir uma obra - de Arte, naturalmente - a partir da mistura de linguagens. Os meios que conformam a obra são utilizados em sua qualidade de códigos completos e se transformam, na nova obra, em fragmentos de um paradigma maior, uma *metalinguagem*. (FLORES, 2011, p.181).

A autora continua a análise acerca da natureza indeterminada das produções artísticas que misturam a pintura e fotografia, apontando para este novo paradigma da arte como consequência do investimento das vanguardas contra os gêneros autônomos. Esta transgenia, ou mestiçagem, pode ser observada no período pós-moderno, na obra de Robert Rauschenberg.

A própria denominação *combine-painting* já pressupõe uma contaminação, um atravessamento das coisas do mundo no corpo da pintura. Observo, em relação à produção de Robert Rauschenberg, uma aproximação com o modo através do qual a fotografia aparece em minha produção atual, ou seja, a imagem fotográfica como parte integrante do tecido, cumprindo com a função de suporte para a pintura:

Rauschenberg constrói suas imagens utilizando a acumulação de um meio tomado como um todo: a Fotografia se torna uma textura. Assim, na obra de Rauschenberg, cada imagem fragmentada perde valor semântico: a foto é simplesmente uma base textural sobre a qual se pode ou não pintar. A reunião de imagens individuais tem valor como conjunto, amontoamento ou acumulação. (FLORES, 2011, p.248).

Contudo, a intersecção entre fotografia e pintura nas operações que envolvem este projeto produz uma rede imbricada de sentidos para estas duas categorias de arte. A fotografia não é apenas uma base ou fundo textural, posto que trama com o tecido a configuração do campo pictórico.

O procedimento de transferência da imagem fotográfica para o campo pictórico consiste numa operação de ancoragem de um referente extraído do real, por meio da experiência direta, no espaço específico da pintura. Assim, a noção de pintura como zona de aporte, uma vez que sua fisicalidade acaba por se configurar como uma espécie de litoral propício para a recepção de informações visuais provenientes da imagem fotográfica e de materialidades diversas.

François Soulages aponta para a dimensão trágica, ligada ao sentido de irreversibilidade, destas operações de transferência da fotografia no campo da arte. Cabe salientar que o princípio de irreversibilidade é condição essencial para a constituição do estado de entropia. Neste sentido, vejo uma relação bastante estreita entre a percepção de um universo entrópico na margem do rio e seu desdobramento nesta cadeia de procedimentos que envolvem a transferência de imagens e sua dissolução no campo pictórico. Segundo Soulages, a partir do processo de transferência:

O fotógrafo procede, por meio de sua obra, a uma transplantação: enraíza a imagem em uma outra terra, a da obra de arte. Mas então a própria natureza da imagem se metamorfoseia: de visual torna-se fotográfica; de efêmera e móvel, torna-se definitiva e imóvel; de cambiante, torna-se irreversível. (SOULAGES, 2010, p.168).

O lugar da fotografia nesta investigação pode ser observado em várias instâncias. Do registro da experiência direta na paisagem até a mistura com os procedimentos da pintura, sua presença é constante na documentação do trabalho. Ao mesmo tempo, esta documentação gera substratos visuais para novos grupos de trabalhos gerados do interior do processo. Nota-se aqui um caráter tautológico da imagem fotográfica assim como, paradoxalmente, a sua potência de abertura a formas distintas de enunciação.

Dessa forma, os procedimentos fotográficos disseminam, tal qual um organismo vivo, distensões processuais, brotamentos de novos significados para a imagem, erupções, transbordamentos e proliferações. Icleia Cattani aponta para as proliferações e transversalidades como desdobramentos nas esferas poéticas e poiéticas das obras marcadas pelo signo das mestiçagens:

Proliferações e transversalidades: obras que dão origem a outras obras, que proliferam, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas. Convivem princípios de construção e destruição, princípios seriais marcados pela diferença intrínseca às obras. Criam-se transversalidades em que o pensamento visual avança atravessando diferentes camadas de sentidos: gravuras que se transformam em obras com novas tecnologias, pinturas que acumulam sobreposições e incisões e que se transformam em novas obras, sempre diferentes. (CATTANI, 2007, p.31).

Portanto, a fotografia em meu trabalho cumpre um papel essencial, servindo de ferramenta para os rastreamentos que desencadeiam os processos aqui enunciados, bem como se desdobra em novos grupos de trabalhos. De instrumento de captura, passa a ser referente de base (quando impressa no tecido) e distende-se novamente ao alcançar autonomia enquanto linguagem. Proponho, deste modo, pensar a fotografia como dispositivo indexado a todas as etapas de trabalho, apresentando-se como vetor imprescindível na elaboração do campo pictórico.

REFERÊNCIAS

- CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro. Z. Cartaxo, 2006.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, 2007.
- FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

Artista plástico, Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (Ufpel). Em 2015 realizou o Programa de Doutorado-Sanduiche na Universidade de Lisboa - Portugal. Desenvolve pesquisa ligada à pintura e suas distensões por meio da experiência direta na paisagem. Participa regularmente de exposições no Brasil e no exterior.

(*) Texto enviado em abril de 2018