

Provocações para fazer/pensar a pintura: notas de ateliê

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa
Artista plástico, Doutor em Artes Visuais/ concentração Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Em 2015, realizou o Programa de Doutorado-Sanduiche na Universidade de Lisboa - Portugal (Bolsista CAPES). Atualmente vive na cidade de Pelotas/RS, onde mantém seu ateliê na Praia do Laranjal. Desenvolve pesquisa ligada à pintura e suas distensões por meio da experiência direta na paisagem.
clovismartinscosta@gmail.com

Provocations for making / thinking about painting: studio notes

Resumo: O texto tem como objetivo provocar o debate acerca do campo da pintura por meio da apresentação de trabalhos realizados pelo autor entre os anos de 2000 e 2020. Partindo da pintura enquanto conceito e campo de consistência para a imagem do pensamento, margem de enfrentamento e dobra, busca-se problematizar o seu campo operacional e ativar a criação de uma hipótese pictórica.

Palavras-chave: Pintura; Margem; Distensão.

Abstract: *The text aims to provoke a debate about the field of painting through the presentation of works executed between 2000 and 2020. Starting from the standpoint of painting as a concept and a field of consistency for the image of thought, a margin of confrontation and fold, we intend to problematize its operational field and activate the creation of a pictorial hypothesis.*

Keywords: *Painting; Margin; Distension.*

A produção em Pintura que serve como motivo, pano de fundo ou plano de projeção para este escrito refere-se a uma investigação que venho realizando desde o início dos anos 2000. Tenciona-se aqui proporcionar acessos ao universo do ofício da Pintura, formado naturalmente pelo ateliê físico, com suas paredes, iluminação e materiais específicos do meio pictórico, mas fundamentalmente pelos espaços gerados pelo encontro, o atravessamento e o contado com as espessuras do tempo. Pintura é coisa mental, mas haveria pensamento sem um lugar para sua enunciação, para o seu engendramento, para a soma de circunstâncias e afetos que perfazem suas imagens?

Estendamos então um plano, um tecido sobre a margem.

Há 20 anos, realizo experiências com a paisagem através da elaboração de pinturas, textos, fotografias e vídeos para os quais o ponto de partida se constitui por paisagens litorâneas. Caminhadas, passeios de barco, campereadas e aventuras diversas impulsionaram minha atuação no campo da arte e deflagraram um processo contínuo de experiências que encontram meios variados de enunciação, como a fotografia, o vídeo e a produção textual.

Entretanto, é através da pintura que encontro o elemento de ligação para as diferentes materialidades geradas no âmbito da experiência: espaço de embate, negociação e convívio para diferentes linguagens. Os primeiros trabalhos realizados no período da graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes, I. A da UFRGS, entre 1994 e 1998, apontavam o interesse em investigar as possibilidades de convívio entre elementos distintos no campo visual através de colagens, sobreposições de materiais e de faturas pictóricas (assim como a mistura entre o desenho, pintura e fotografia). Elaboravam-se, portanto, procedimentos construtivos na elaboração dos trabalhos. Esta vontade de agregar materiais perpassou diversos experimentos na pintura, desde trabalhos relacionados com o universo da abstração

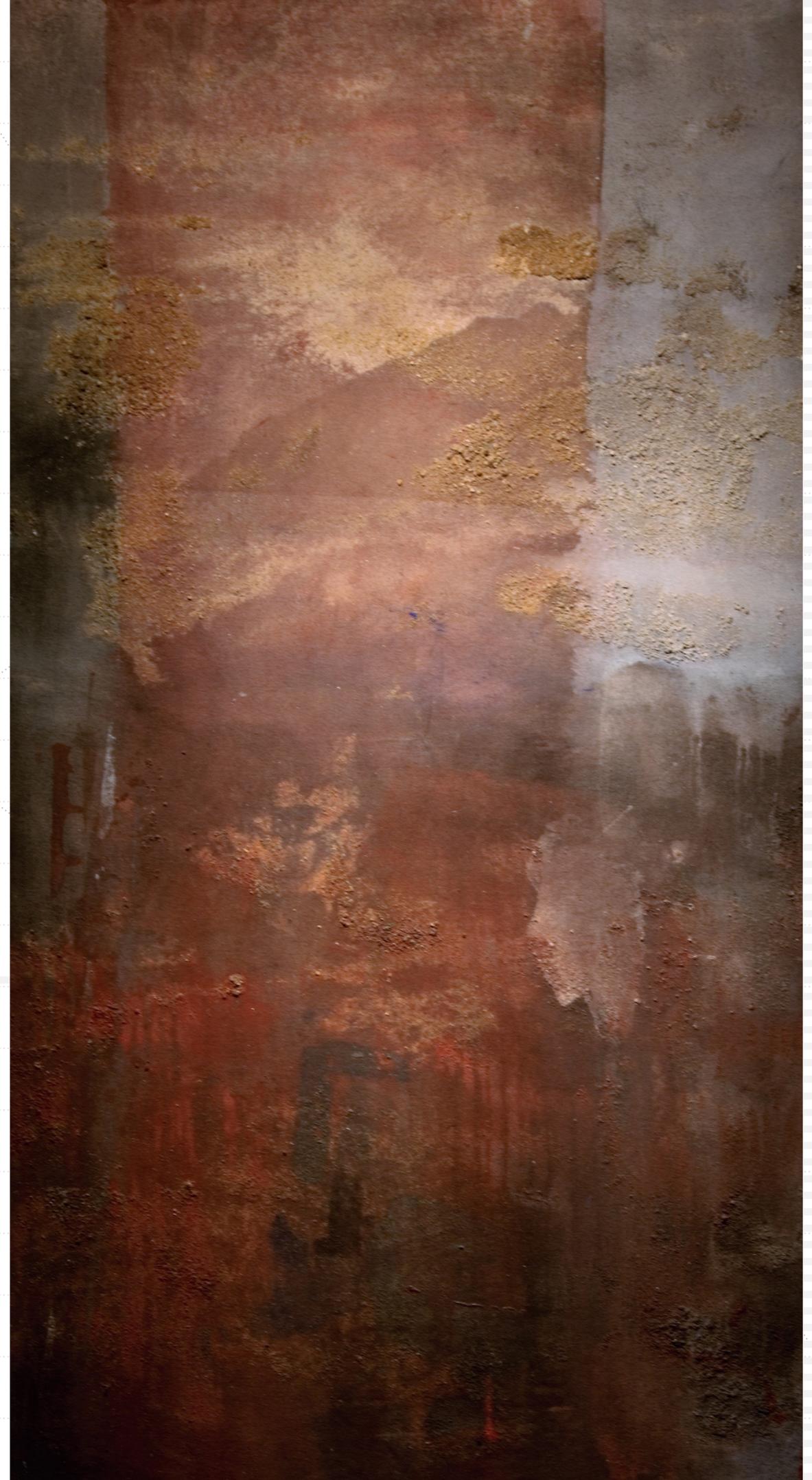
geométrica até a criação de assemblages e pinturas-objeto.

As pinturas combinadas realizadas naquele período tensionaram os limites da pintura e deflagraram a experimentação da superfície enquanto espaço de contato com o mundo. Por ter nascido e crescido numa casa à beira do Guaíba, em Porto Alegre, acredito que sempre estive atento ao que aquela configuração litorânea poderia trazer. Literalmente, muitas coisas chegaram pela margem: embarcações, despojos do rio e toda a sorte de objetos e sensações.

A partir do ano 2000 comecei a investigar a margem do rio como forma de ateliê aberto, onde coletava objetos, observava a paisagem e encontrava um espaço-tempo para a reflexão escrita. A pintura, portanto, constituiu-se na minha produção como campo catalisador de experimentos; espaço que abriga os indícios do contato entre a superfície (a tela) e a margem do rio, território escolhido para prospecções que deflagram os processos aqui analisados.

Cabe sublinhar aqui os procedimentos de contato que engendram o campo pictórico, desde os deslocamentos na margem adentrando o rio até a elaboração da pintura em ateliê. Contato do meu corpo com a paisagem, entre a fotografia e a tela, entre esta e a margem e entre a tela e a ação da pintura (tecido carregado, em suas tramas, de informações resultantes da sequência de aderências e impregnações). Portanto, o contato configura a tessitura, o emaranhado de experiências que estruturam o campo pictórico (Figura 1).

Figura 1. *Filtro*. Acrílica, areia e impressão fotográfica sobre algodão cru. 120 x 60 cm. 2013, Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa. Foto do autor.



[1] Técnica de impressão na qual a imagem, impressa em papel *transfer*, é transferida ao entrar em contato com a superfície do tecido através de calor e pressão.

Dentre alguns desdobramentos destas experiências, decorre a captura de imagens pela fotografia, impressas posteriormente em algodão cru por meio do processo denominado sublimação¹. Após a impressão de imagens, este tecido retorna à margem para sofrer interferências advindas do contato entre a água, a areia e toda a sorte de ocorrências que animam este local: vento, chuva, trânsito humano e animal. O suporte que carrega as imagens, bem como os indícios da permanência sobre a margem, é deslocado ao atelier para ser trabalhado através dos procedimentos específicos da pintura: recobrimentos, transparências, elaboração de campos de cor, raspagens e inscrições de linhas e planos. Configura-se, então, um processo dividido em várias etapas, que inicia na ação direta na paisagem e culmina no ambiente reservado e interno do atelier.

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.

O conceito de distensão é utilizado aqui porque 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 na margem, transubstanciada em pintura, gera a atualização da ocorrência que originou sua captura. A fotografia, portanto, ultrapassa aqui seu caráter indicial para promover uma imagem pictórica em via de existir.

A relação com a margem aqui se estende para pensar a

pintura enquanto espaço de fronteira, zona onde o olhar aporta e de onde o olhar se projeta. A eclosão dos sentidos proporcionada pela vivência das margens é análoga à experiência diante do campo pictórico (podemos ampliar a noção de campo pictórico para todos os elementos que perfazem o processo da pintura, incluindo o próprio lugar da experiência). O acontecimento-pintura é aqui então pensado enquanto instante pictural.

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.

Infiltrações na epiderme/superfície do tecido, as imagens impressas engendram determinadas faturas no campo pictórico: subdivisões de planos em cores esbatidas (geralmente nas primeiras camadas utilizando o azul e o óxido de ferro vermelho) que se sobrepõem, passando por um processo de maturação da cor. Por meio de inúmeras camadas de tinta, formam-se espaços demarcados por linhas e zonas de cor. O plano sofre uma espécie de inflexão, a partir da qual a visão precisa se ajustar a cada retorno ao campo visual.

Alguns predicados essenciais ao fazer pintura podem ser colocados em foco para aprofundar a discussão acerca dos seus domínios, assim como provocar algumas contribuições para a sua distensão, refletindo sobre possíveis desvios e atravessamentos aos quais a linguagem pictórica parece estar sujeita.

Talvez nenhuma categoria de arte tenha questionado sua natureza e problematizado tanto seu estatuto quanto a Pintura.

Inerente à História, a prática pictórica está presente, misturada à própria constituição (invenção) da humanidade. Das pinturas rupestres, passando pelas diversas formas de enunciação na arte dita primitiva, do adorno do corpo, dos vasos e cântaros à própria arquitetura, a pintura transita entre o divino e o comestível, se desprende dos muros e se encarna nas telas portáteis, incitando a coleção e o trânsito das imagens que pouco a pouco, não mais indexadas a uma narrativa, passam a se constituir como dispositivos de enfrentamento e investigação do real.

Numa pedagogia da leitura de imagens, a Pintura criou um alfabeto plástico composto por sua substância colorida e percorreu, lado a lado com o texto, a história dos eventos que marcaram as civilizações. Através da pintura a ótica sofisticou seus avanços científicos na criação de câmaras escuras e caixas de projeção, produzindo como instrumental em seus processos, objetos análogos ao olho. Escrutinou, portanto, o olhar em operações que gravitaram a matemática, a física e a química das cores. Precursora da fotografia, do cinema e da imagem digital, a velha arte da pintura resistiu em seu repto pelo olhar ativo. Trata-se da fundação do olhar a cada Pintura. A pintura pode ser muitas coisas, incorporar diversas linguagens, entrar em cópula com o mundo, misturar-se ao espaço físico real e fazer dele sua trama, sua trança, estrutura, alvo, suporte e espessura. Fratura o tempo e o entrelaça a cada fatura, gesto e decisão. A pintura se reinventa. Tem como uma de suas consequências a transformação de um olhar pragmático em um olhar pensante, inventivo, que estranha e reconfigura o real.

Uma noção bastante comum é ver a pintura como imagem construída sobre a tela (tal como um anteparo de projeção). Vale aqui a indicação do livro *O conhecimento secreto*, (HOCKNEY, 2001) no qual David Hockney trata deste segmento da pintura que busca construção

da imagem como análogo do real, valendo-se de dispositivos óticos de projeção de imagens. A pintura se enuncia como espaço receptor, zona de aporte de imagens trabalhadas em operações de seleção e agrupamento. Ao longo de seu desenvolvimento na história, a pintura ligada a mimese, indicava, por sua constituição fragmentária, um raciocínio ligado à colagem, à montagem de uma cena.

Paradoxalmente, a representação realista, resultante de uma visão objetiva, acabava por distorcer e alterar esta realidade justamente em virtude do uso de mecanismos que, a princípio, estariam a serviço do aprimoramento da sua representação. 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.

Percebe-se que existe um movimento de retroalimentação em seus códigos ao longo da história. Reciprocamente, pintura e fotografia distensionaram 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.

Nota-se aqui um princípio elementar da linguagem pictórica, a noção de aderência, colagem, montagem do *Um-no-Outro* para a qual atenta Didi-Huberman em, *A pintura encarnada*, onde a soma de elementos conflui sobre e sob a face da imagem:

Uma trança entre a superfície a profundidade corporais, uma trança de branco e de sangue: “branco untuoso, homogêneo, sem ser pálido nem opaco”, mais uma “mistura de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente”. Mas é uma *trança temporalizada*, por assim dizer: a passagem colorida que não deixa de ser uma dialética indiscreta, sempre imprevisível, do aparecimento (*epiphasis*) e do desaparecimento (*aphanisis*). (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.36).

Encontramos exemplos dessa superfície dialética nos trabalhos de Paul Cézanne e Francis Bacon: Merleau Ponty (2004) observa Cézanne como o homem acrescentado à natureza (quem olharia para quem na relação pintor/montanha?), Gilles Deleuze (2007) indica que Francis Bacon revela o homem acoplado ao animal, uma pintura devir desta zona de indiscernibilidade. Local onde o olhar avança e recua, onde se localiza a disjunção composta por aparecimentos e desaparecimentos, assomos e crepúsculos sempre em via de alternarem suas ocorrências trançadas, espaço de alucinação, onde para acessar a superfície torna-se necessário aportar o subterrâneo, os debaixo que ecoam e escapam pela margem sempre incerta. Excesso e infusão de um olhar.

Pintura como zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal, assim considera Deleuze a obra de Francis Bacon. A representação/apresentação da figura enquanto rastro, consequência e motor do gesto pictórico. Um mar de carne, desilusão figural (DIDI-HUBERMAN, 2012), o oposto do *trompe-l'oeil*: afirmação do artifício, da brutalidade do fato.

Deleuze alucina a concepção da pintura em Bacon, conectando a carne da pintura à carne humana, como se o fato pictórico perfizesse a zona indiscernível entre o homem e o bicho: o campo pictórico aqui pode ser compreendido como zona de acumulação, coagulação e síntese da sensação (DELEUZE, 2007). Por condensar diversas temporalidades nas conjunções espaço temporais de seu tecido *ex-posto*, a pintura promove a urdidura do olhar encarnado. Sua encarnação é golpe, vestígio, pentimento.

Além desta noção de acúmulo e síntese da sensação, a pintura investe para o fora de campo, para um além de sua inscrição estrita ao quadro, ao corte da imagem, uma 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. Um fora de campo que se distende ao infinito, ao cosmo, como nas pinturas *all over* de Jackson Pollock. Allan Kaprow, no texto *O legado de Jackson Pollock*, reflete:

Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho. (Embora a evidência aponte para um relaxamento do ataque à medida que Pollock chegava à borda de muitas de suas telas, nas melhores delas ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada.) Os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se se recusasse a aceitar a artificialidade de um “final”. (KAPROW, 2006, p.41).

Para Kaprow, o legado de Pollock se estende, acionando uma experiência de escala diante da pintura que nada tem a ver com a ilusão da perspectiva renascentista. Trata-se de uma escala diante do oceânico, de um deslimite que impulsionou a arte do século 20 aos mais variados aportes experienciais, materiais e temporais. Um fora de campo, como *um fora de campo específico*, ativando misturas, combinações de meios e atravessamentos dos mais variados.

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. Segundo Laura Flores:

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, 2001, 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.

Contra-pondo-se a uma ideia de encadeamento histórico, destaca-se a obra de Robert Rauschenberg pelo emprego simultâneo de meios fotográficos e pictóricos em seus trabalhos. Sua produção, ao articular a apropriação de materiais e referências, a mistura de linguagens, a contaminação entre os meios (gestos atrelados a ironia duchampiana a desconstrução dadaísta), coloca-se numa perspectiva que em nada se relaciona com algum tipo de tributo à tradição. O que se percebe na obra deste artista emblemático para a compreensão de uma pintura de cunho pós-moderno, são superfícies portadoras de elementos antagônicos, onde o entrecruzamento de elementos como abstração e figuração, modernismo e pop engendram o campo visual sem qualquer pretensão ou alusão a um determinado avanço histórico linear.

Pode-se afirmar que Rauschenberg sedimentou o espaço compartilhado entre a pintura e as demais linguagens artísticas. A prática pictórica deslocou-se do plano projetivo ortogonal para o lugar

de encontro com o mundo. A ideia de morte da Pintura, portanto, não passou de uma eclosão, do nascimento, da proliferação de múltiplas outras concepções de Pintura.

Nos procedimentos que analiso aqui, partindo de minha produção pessoal, o trabalho da pintura no interior do atelier busca adensar as tensões acumuladas pelas instâncias que perpassam o processo. Visa, portanto, atingir um determinado grau de condensação destas percepções, produzindo um campo suficientemente consistente, eloquente, que possa consolidar o trabalho. Porém, a consolidação não se dá numa etapa final, posterior, mas já se enuncia nos interstícios e intervalos que modulam o processo:

A consolidação não se contenta em vir depois. Ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, intermezzo. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.141)

Espaço de negociação com o real. A observação direta é ação, é exposição do corpo ao tempo: fragmento de litoral, campo de jogo e despojo. Descaminhos do olhar materializam-se em fragmentos do mundo percorrido. Através do fragmento retido pelo dispositivo fotográfico, deflagra-se o todo, a área plana, o plano onde se dá o jogo e instaura-se a pintura. Jogo que se instala no pensar, na imagem do pensamento: uma orientação no pensamento - o suporte dos conceitos. Através de traços diagramáticos e intensidades, atravessados numa dança contínua de avanços e recuos, descambos e aportagens.

Mas a que margem se faz referência aqui? Em que consiste esta superfície limítrofe, a qual entendo enquanto campo pictórico? A pintura é margem? A margem do rio em seu sentido literal existe enquanto espaço fronteiriço entre a água e a areia. Este lugar cambiante

irradia forças de absorção e extrusão, recolhe informações advindas de múltiplas origens e as devolve ao rio, criando novas rotas para *aportagens* em outras margens. Nota-se aqui uma relação estrita com a superfície da pintura, que retém diversos componentes tais como índices fotográficos, gestos, materialidades, temporalidades e os reapresenta sobre o campo pictórico. Nesta relação topológica ocorre a fricção entre universos, entre a fluidez do rio e a retenção da terra.

A pintura, então, através de sua pele, crosta, superfície, divide estes universos distintos e, de forma ambígua, os transpassa, os costura, ou melhor, sutura este rasgo entre o que chamamos de real e o que é imaginado. A pintura é uma zona de aporte e comporta em sua estrutura o princípio da indeterminação, ao passo que consolida o olhar sobre e com o mundo percebido. Aparição, inscrição em determinado campo visual, área limitada por coordenadas. A pintura como parede, anteparo, mapa, espelho, caixa e janela. O espaço de sua contenção sempre foi o espaço da possibilidade de sua enunciação. Entretanto, este espaço avizinha-se de um exterior, de um fora de campo e, justamente desta intersecção, deste roçar o real, externo aos seus limites, é que a pintura nutriu-se de possibilidades renovadas para a sua (re) invenção ao longo dos tempos.

A dúvida, a indeterminação, a possibilidade de encontro com o horizonte do outro lado do rio levam-me a pensar que a pintura é pertinente porque a sua consolidação é possível apenas se existir, de fato, um mergulho nestas muitas águas que perfazem o tempo. A pintura, portanto, trata de uma questão temporal. A luz, seu veículo essencial, só pode ser percebida e apreendida em função de uma duração, ou melhor, de sua suspensão. Ao recolher uma fração de tempo para condensá-la na superfície, a pintura opera uma distensão, pois devolve esta temporalidade através do olhar, atualizando-a. O olhar, deste modo, aporta sobre a pintura para restituir uma duração retida, realidade que

eclode, cresce, transborda de sua superfície latente.

Paul Cézanne, ao insistir na apreensão de um mesmo motivo, como na série de pinturas da Montanha Santa Vitória, parece formular sobre aquela realidade um questionamento acerca de sua natureza. Como se, ao pintar repetidamente a paisagem, esta pudesse, em algum momento, abrir-se e fazer eclodir sua verdadeira aparência, feita de luz armazenada em sua matéria. Mas a investigação cezanniana só foi possível pela entrega total ao campo externo no qual se consolida a experiência do olhar do pintor. Uma atenção radical ao tempo que escapa e que pode ser filtrado nos gradientes da superfície pictórica. Maurice Merleau Ponty aponta para o caráter emergente da apreensão de uma determinada realidade nos procedimentos pictóricos de Cézanne:

Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. (MERLEAU-PONTY, 2004,p.116).

Assim, a pintura parece nutrir-se de uma relação direta com o acontecimento. O pintor, neste intervalo entre a apreensão de um momento e seu desvanecimento no tempo, situa-se sobre a margem da superfície sensível da paisagem e a superfície sensibilizada, emulsionada de sua própria existência. Como placa sensível, deixa-se impregnar e fixa, através da fatura pictórica, o tempo distendido pela luz, a luz do sol que torna possível a aparição das coisas no mundo, a luz que revela, portanto, a paisagem da experiência do pintor.

Para Tomás Maia, a busca pelo instante pictural em Cézanne deflagra um novo entendimento sobre a pintura e coloca a questão do tempo (movimento) como elemento operacional de sua fatura:

Se Cézanne procura o instante pictural é porque ele supõe que a pintura é portadora de uma nova percepção, a começar pela percepção do movimento: a percepção, não só de um instante (que a fotografia fixa e a cronofotografia multiplica), mas do intervalo entre dois instantes. Do intervalo, pode mesmo dizer-se, entre todos os instantes, seja qual for o momento do dia ou a época do ano. (MAIA, 2015,p.31)

Esta apreensão de uma luz que cresce, que transborda das coisas nesta margem entre o sujeito e o mundo, pode ser relacionada diretamente com os procedimentos realizados com os tecidos nas situações litorâneas. A retenção de um tempo/luz decantado na margem desdobra-se nas distintas etapas do processo. Ao ser enterrada para a secagem, a superfície acomoda-se abaixo da terra para eclodir, carregada de índices, prenhe de signos a serem decifrados e postos à luz da pintura. Energia vital que escapa (e aporta) de um fundo indeterminado (o lodo do rio) para as bordas do real:

A excrecência não é um excedente supérfluo à vida; pelo contrário, é a essência – sem substância – da mesma vida: o movimento da vida que se excede. Vida que produz a vida fora de si, excedendo-se como vida. (MAIA, 2015,p.26).

A distensão, nestes aportes, pode ser pensada como a absorção deste tempo entre tempos, ao qual Cézanne depositava sua atenção e, portanto, sua vida, e seu prolongamento na duração própria da pintura. Se, para Santo Agostinho, o tempo é distensão (da própria alma), pode-se pensar na pintura como lugar da distensão na superfície, o lugar; portanto, onde o tempo transborda, atravessando as fronteiras de sua duração para migrar à superfície como matéria pictural.

Através do fragmento retido pelo dispositivo fotográfico, deflagra-se o todo, a área plana, o plano de imanência² onde se dá o jogo e instaura-se a pintura:

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 e GUATTARI, 1992, p.117).

Poderia pensar aqui em distinguir 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 intensivos do plano de imanência, vetores de força de natureza infinita. O segundo, constituído pelo momento de análise e tratamento em espaço fechado, no atelier, é observado como correspondente aos traços diagramáticos, como ordenações, cortes, justaposições que originam outros campos, configurações infinitas de caráter fracionado, multiforme.

Quando inscrevo estes elementos gráficos na superfície, percebo acionar na pintura espaços pelos quais se entrevê a paisagem. Espaços constituídos por linhas rígidas. A linha, portanto, habita diversas instâncias neste traslado paisagem/atelier. Na paisagem, sua intensidade é potencializada pela linha de horizonte, a linha d'água, da margem incerta que dança sobre outra linha, a da areia. Constituem também as delimitações de espaços entre as fotografias, assim como o rolo, estendido sobre a margem, que pode ser percebido como uma linha espessa. A borda da pintura delimitada pelo chassi é considerada nessa leitura como linha rígida, que delimita o espaço e concentra as intensidades ativadas. Já aquelas formadas pela divisão imprecisa de planos e campos de cor tornam-se flexíveis, fornecendo ao olhar alterações nos acontecimentos plásticos promovidos pela fatura pictórica. A margem do rio é linha de fuga, espaço de vazão para a experiência no campo aberto. O campo pictórico, atravessado por estas várias composições de linhas de força, é constantemente

[2] 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,p.52).

tensionado a fim de condensar as diversas instâncias experienciais que compõem a pintura, sua espessura temporal.

A noção de condensação parece ocupar aqui um lugar determinante, uma vez que na criação do território sobre o qual e através do qual distintas instâncias experienciais acumulam-se, transparece o cruzamento de lugares, suportes e linguagens. Nos deslocamentos que contaminam a superfície da pintura, a criação de um bloco perceptivo adensa-se.

Sair pelas margens, capturar imagens fotográficas, imprimir no tecido, retornar à margem, enxaguar, dobrar e torcer o suporte preparado e impregnado, fixar a areia, aterrar, secar, descobrir, transportar ao atelier. Posteriormente, tratar por adição de campos de cor, transparências, zonas de opacidade, atravessamentos de signos gráficos como as linhas, planos de cor, encobrimentos e toda sorte de depósitos de gestos e procedimentos construtivos na elaboração do campo pictórico enquanto território de embate. Ativar, portanto, o lugar do aparecimento e desaparecimento dos índices fotográficos e materiais advindos de uma trajetória em distensão.

A formação de um território é ativada no entrelaçamento destas instâncias processuais, como se o cruzamento de procedimentos e temporalidades advindos do processo instaurasse um lugar, ainda que indeterminado, de onde a poética enuncia-se. Território em trânsito, marcado por índices advindos de diversos componentes, como aponta Deleuze:

Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões). Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por “índices”, e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.121).

Desde os primeiros movimentos sobre a margem para a obtenção de imagens a serem transferidas ao campo pictórico, procuro estar atento às tensões visuais que animam meu olhar. Mudanças no clima, por exemplo, alteram a textura da água (rio, lagoa, mar...). De plano espelhado passa a campo ondulante, que insiste em avançar sobre a faixa de areia. O vento modula os limites entre a vegetação do morro, a água e a linha de horizonte. A neblina, quando existente, vela a paisagem do outro lado do rio, intensificando o foco no que está perto.

O trabalho da pintura no interior do atelier busca adensar as tensões acumuladas pelas instâncias que perpassam o processo. Visa, portanto, atingir um determinado grau de condensação destas percepções, produzindo um campo suficientemente consistente, eloquente, que possa consolidar o trabalho em pintura. Porém, a consolidação não se dá numa etapa final, posterior, mas já se enuncia nos interstícios e intervalos que modulam o processo.

A experiência na margem, ao migrar para o espaço da pintura exposta ao tempo, dilata-se uma vez que perfaz uma cadeia de procedimentos que se retroalimentam e complexificam. Na pintura, o tempo distendido da experiência é aberto pela luz que cresce na superfície (das coisas/paisagem e da própria pintura). A luz, portanto, ao incandescer, irrompe de um fundo indeterminado; escapa deste fundo para atestar toda a memória de luz já gravada neste lugar externo ao campo pictórico. A paisagem, então, passa a lançar seu olhar sobre o pintor. Nesta relação invertida entre sujeito e objeto, dá-se o instante pictural. Maia continua, ao abordar a noção de incandescência na pintura de Cézanne:

Ser pintor é ver que se é visto por um ponto de incandescência, e ser visto pelo que não tem olhos não é outra coisa senão ver a incandescência. É esse o nome da reversibilidade do visível, quando o visto se torna vidente e qualquer corpo devém luminoso. (MAIA, 2015, p.29).

A paisagem grava sua aparição no sujeito. Este processo de gravação, análogo aos procedimentos de impressão utilizados para a elaboração dos suportes em tecido, advém da experiência direta. O andar sobre a margem, o navegar nas águas turvas, originaram impregnações da própria paisagem em minha placa sensível. As capturas fotográficas, deste modo, acionaram um movimento de alocação deste olhar da paisagem, revertendo-o sob forma de imagem (Figura 2). Um processo de reversibilidade do visível foi instaurado, encarnando na superfície da pintura os instantes provenientes de uma sucessão de encontros com a margem.

Minha investigação em arte parte do constante embate entre meios, tendo como arena ou ringue, o campo pictórico. Partindo da atenção sobre a natureza do instante pictural como encarnação de um entre-tempo, contido na relação direta do pintor com seu motivo de trabalho, percebo que a disposição da pintura como espaço de impregnação (gravação, retenção, sudário), bem como a preparação do campo pictórico através do suporte fotográfico, constituem procedimentos que distendem as temporalidades próprias da pintura e da fotografia e as consideram em sua correspondência inesgotável.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HOCKNEY, D. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MAIA, Tomás. **Incandescência: Cézanne e a pintura**. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.



Figura 2. Registro de impregnação/ processo de trabalho à margem, fotografia Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa. Foto do autor