

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Pró-reitoria de pesquisa e Pós-graduação Centro de Artes
Curso de Pós-graduação em Artes: Especialização Lato Sensu
Área de concentração: Artes Visuais / Especialização em Ensino e Percursos Poéticos



PERCURSOS POÉTICOS:

da pintura por impressão à fotografia

Carla Borin Moura

Pelotas, 2013

Carla Borin Moura

**PERCURSOS POÉTICOS:
da pintura por impressão à fotografia**

Monografia apresentada a Pró-reitoria de pesquisa e
Pós-graduação / Artes Visuais da Universidade Federal
de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do
título de Especialista em Ensino e Percursos Poéticos.

Orientadora: Prof.^a, Dr.^a : Adriane Hernandez
Pelotas, 2013

Ao curso da vida, ao acaso, aos próximos pensamentos
e principalmente, a memória dos afetos.

Banca Examinadora:

.....
Prof.ª Dr.ª Adriane Hernandez (Orientadora)

.....
Prof.ª Dr.ª Eduarda Azevedo Gonçalves

.....
Prof.º Dr.º João Carlos Machado

Quando sou sensível com alguma coisa, tento costurar com as minhas memórias e transformá-las em trabalho. Não tenho Utopias, tenho Sonhos, porque não caminho em direção a nada, caminho de acordo com as coisas que vão aparecendo, pinçando no percurso, no estar sempre atento, e na Utopia se caminha direto ao ponto.

Adriana varejão

Resumo

MOURA, Carla Borin. **Percursos Poéticos: da pintura por impressão à fotografia**, 2013. 67 f. Monografia – Curso de Pós-Graduação em Artes: Especialização de Ensino e Percursos Poéticos. Universidade Federal de Pelotas- Pelotas, RS.

Esse texto apresenta o resultado de uma pesquisa em Artes Visuais, no campo das Poéticas Visuais, abrangendo descrições do fazer e as reflexões construídas junto com essa produção artística. O texto faz um acompanhamento do meu processo construtivo, dando ênfase para os trabalhos realizados de 2009 a 2013. Inicia com ações de pintura, com trabalhos de impressão de manchas de tinta acrílica, até chegar aos trabalhos onde a pintura se torna uma motivação para realização de fotografias, um olhar para outras possibilidades. A experimentação e o tempo de acolhimento dessas ações nos trabalhos são a base para o pensamento de novas linguagens, as quais me permitiram apreender o mundo em suas mais variadas formas, para em seguida, projetar sobre elas as representações de que disponho, de modo a lhes atribuir um sentido.

Palavras- chave: Percursos poéticos; pintura; impressão; tempo.

Lista de figuras

Figura 1: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em tela.....	17
Figura 2: Carla Borin., <i>sem título</i> , matriz da impressão.....	18
Figura 3: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em tela.....	19
Figura 4: Carla Borin, <i>sem título</i> , matriz da impressão.....	23
Figura 5: Carla Borin, <i>sem título</i> , mapeamento da pintura.....	24
Figura 6 : Carla Borin, <i>desenho-objeto</i> , linóleo.....	25
Figura 7: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em papel.....	26
Figura 8: Carla Borin, <i>desenho-objeto</i> , linóleo.....	27
Figura 9: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em plástico.....	30
Figura 10: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em plástico.....	31
Figura 11: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão com tinta acrílica.....	32
Figura 12: Carla Borin, <i>pintura-objeto</i> , tinta acrílica com emulsão.....	33
Figura 13: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em tela.....	35
Figura 14: Carla Borin, <i>sem título</i> , mapeamento da pintura.....	36
Figura 15: Carla Borin, <i>desenho-objeto</i> ,linóleo escavado.....	37

Figura 16: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em tela.....	40
Figura 17: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em tela.....	41
Figura 18: Carla Borin, <i>sem título</i> , impressão em tela.....	42
Figura 19: Carla Borin, <i>reconfigurações I</i> , impressão em tela.....	46
Figura 20: Carla Borin, <i>reconfigurações II</i> , impressão em tela e caneta.....	47
Figura 21: Carla Borin, detalhe <i>reconfigurações II</i> , impressão em tela e caneta.....	48
Figura 22: Carla Borin, <i>território da pintura I</i> , impressão em tela recortada.....	51
Figura 23: Carla Borin, <i>território da pintura II</i> , impressão em tela recortada.....	52
Figura 24: Carla Borin: <i>territórios do imaginário</i> , linóleo.....	55
Figura 25: Carla Borin, <i>recortes de tempo</i> , fotografia.....	59
Figura 26: Carla Borin, <i>jogo da memória das casas</i> , fotografia.....	60
Figura 27: Carla Borin, detalhe <i>jogo da memória das casas</i> , fotografia.....	61
Figura 28: Carla Borin, <i>desenhos do tempo I</i> , fotografia.....	63
Figura 29: Carla Borin, <i>desenhos do tempo II</i> , fotografia.....	64
Figura 30: Carla Borin, <i>desenhos do tempo III</i> , fotografia.....	65

Sumário

Apresentação.....	10
Considerações sobre o tempo.....	13
Percursos Poéticos.....	15
1. Desvios e Aproximação no Processo Criativo.....	20
2. Percursos e Contaminações no Processo Criativo.....	43
Deslocamentos Poéticos.....	49
Referências Bibliográficas.....	66

Apresentação

A presente pesquisa utiliza como parâmetros metodológicos as noções de pesquisa em poéticas visuais desenvolvidas por René Passeron e Jean Lancri, ambos professores da Universidade de Paris I e, também, as de Sandra Rey, para quem, o artista-pesquisador investiga o processo de instauração de seu trabalho plástico, assim como, as questões teóricas suscitadas pela sua prática.

O processo de instauração do meu trabalho artístico acontece no deslocamento do ritmo normal da vida, observando o que tenho ao meu redor e como isso pode ser absorvido e ressignificado por mim. A pesquisa está diretamente ligada a estas vivências cotidianas, transformadas pelo fazer artístico, e ao acontecimento do trabalho.

Meu fazer artístico está intimamente ligado ao meu olhar e ao meu modo de lidar com os caminhos e percursos da minha vida. Isto se deve ao fato de eu ter morado em várias cidades do interior do estado, alguns lugares que quase desaparecem no mapa de tão pequenos. Às vezes “passava só uma chuva”, assim eu me referia quando sabia que iria permanecer no lugar apenas algum tempo. Mesmo estando só de passagem pelos lugares, precisava conhecê-los, desvendá-los, fazer uma espécie de reconhecimento de campo. Saía pelas ruas das cidades para ver o que eu dispunha e o que a cidade tinha a me oferecer. É nesse sentido que trago a noção de atenção descrita aqui no trabalho, como um modo de se relacionar com a realidade. Começou por uma necessidade de adequação ao lugar e acabou gerando um fascínio pela experiência com os lugares e as coisas.

Os caminhos, os percursos e suas peculiaridades, o que às vezes parece invisível às pessoas e que requer uma atenção especial voltada ao curso da vida, é de interesse dessa pesquisa e faz com que ela

aconteça e se transforme. Busco a qualidade do múltiplo, exercitando pensamentos-ações onde possa fundir e conectar as coisas e fatos que vejo e atos em que o ser humano é múltiplo e raiz de si mesmo.

Percebi que minha atenção não é algo que se recebe, mas que se exerce. Um modo de ser e estar atento, normalmente voltado para o exterior, que se volta para o interior, então, o pensamento flui, as memórias se constituem e assim a ação artística se manifesta. Esse processo todo exige um modo de ser que dá atenção às coisas do mundo, uma “doutrina da atenção”. Vírginia Kastrup escreve sobre a qualidade da atenção em suas “Pistas do método da Cartografia”:

A atenção não busca algo definido, mas torna-se aberta ao encontro. Trata-se de um gesto de deixar vir (letting go). Tanto a atenção a si quanto ao gesto atencional de abertura e acolhimento ocorrem a partir da suspensão. Sendo assim, a suspensão, a redireção e o deixar vir não constituem três momentos sucessivos, mas se encadeiam, se conservando e se entrelaçando. (KASTRUP, 2010,p.38)

Colocadas estas premissas iniciais, quando meu trabalho se instaura num modo de atenção ligada ao entorno, continuo a partir de um jogo com os limites, territórios e memórias, investigando questões relacionadas à pintura e ao fazer artístico. Tais questões direcionam minhas escolhas de ações depositadas em uma superfície, como por exemplo, uso de cores, disposição do trabalho no suporte, a busca pelo espaço, as possíveis tramas e proposições que esta possa sugerir. Essa primeira etapa acontece de modo mais experimental, porém, como parte do processo, que na sequência resultará em uma forma mais determinante. Esses trabalhos são desenvolvidos a partir de uma experiência voltada ao real, que não reproduz o inconsciente fechado sobre ele mesmo, o constrói (DELEUZE e GUATTARI,

2000, p.12), no sentido de que todas as possibilidades de trabalho partem da experiência com o próprio trabalho. À medida que a pesquisa discorre, os acontecimentos vão se incorporando ao trabalho, atribuindo variantes e sentido ao mesmo, podendo se conectar a outras possibilidades que irão aparecer ao longo do seu processo de criação.

O cotidiano, segundo Michel de Certeau (2011), é aquilo que nos prende intimamente a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. Todos esses fatores, em conjunto, movem o meu fazer, constroem o meu saber.

A base para a compreensão desta produção artística está diretamente ligada ao processo artístico, sendo as ferramentas da pintura – tintas, solventes, pincéis –, o ponto de partida para execução dos trabalhos. A partir dessa linguagem, investigo materiais e questões a ela atribuídas.

Considerações sobre o tempo

No processo de produção do meu trabalho existe um momento de relacionar, de capturar, de perceber através do exercício da atenção, que se dá na demora, no tempo distendido. Este tempo não é o cronológico, é um momento indeterminado em que algo especial acontece, a experiência do momento oportuno, que na mitologia grega é chamado de tempo de *Kairos*. É o tempo de reconstrução, de rememoração, de acolhimento, isto é, permite que uma possibilidade inusitada se abra, oferecendo uma oportunidade que não fora buscada conscientemente, mas que se abre ao “acaso”. Passo a incorporá-la como uma nova abertura no trabalho. É o tempo em que as coisas acontecem pela sua qualidade de duração. Às vezes, as possibilidades de trabalho permanecem inertes, outras, em mutação, mas sempre em processo de “fulguração”¹ no sentido de que já existia em potência não em matéria, que podem ser identificados através do funcionamento da atenção.

A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas do presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. (KASTRUP, 2010, p.39).

Esse processo de detecção de signos se dá a partir das possibilidades de abertura, de apreensão e de tensão que acontece em ciclos no trabalho. É nesse sentido que o tempo interfere, sendo um agente de transformação, de maturação e acolhimento desses movimentos, fazendo com que um trabalho gere

¹ Expressão utilizada por Walter BENJAMIM para explicar a imagem dialética.

outro e assim por diante, num fluxo de pensamento e experiência, ancorados no processo de produção dos trabalhos.

No repouso, o trabalho ganha potência. Este é o tempo de perceber as coisas e relacioná-las com outras que não estão ali presentes, mas se fazem presente de certa forma, ressignificando o que já foi feito e podendo trazer à tona outras possibilidades de experiência. Esse tempo de repouso que descrevo está relacionado diretamente com essa experiência, esse é o momento de tomar para si as coisas, de saber o lugar de onde partimos, de onde nascem nossas questões e como podemos tecer possíveis relações com o trabalho, como descreve Patrícia Franca no seu processo de criação:

O repouso é o momento privilegiado onde as formas da atividade humanística artística, podem adquirir um relevo que lhes dá um sentido mais claro e consciente. É o momento ideal para olhar o que já foi feito, o que se faz e o que se fará. É a perenização de um instante onde se reencontram outras possibilidades. (FRANCA, 2009).

Esses acontecimentos estão imbricados, entrelaçados, e para que eu perceba as sutilezas que o trabalho propõe, primeiro preciso estar aberta, atenta e ao mesmo tempo desfocada, distanciada, para num segundo momento direcionar para a experiência, seja ela só uma ideia, um desejo, um desafio ou mesmo uma possibilidade velada, transformando essa experiência em um acontecimento, no sentido não de uma comprovação, mas no sentido de uma realização, de uma apreensão. O tempo é um agente desencadeador de possibilidades e questionamentos quando o capturo, ou seja, quando me dou conta da sua existência e da sua transcendência.

Percursos Poéticos

Em 2009, comecei a desenvolver uma pesquisa com manchas feitas com tinta acrílica, onde dediquei-me essencialmente a um jogo de cores, formas e movimentos, sem a preocupação com a imagem formada, apenas experimentava materiais e técnicas. Nessa etapa do trabalho, estava fascinada pela ação de manchar, pelo processo em si e pelo colocar em movimento o acaso e a naturalidade da surpresa na ação-reação. Existia uma magia no fazer e no descobrir uma nova mancha, uma nova possibilidade de experiência do objeto em construção.

Na etapa seguinte, onde o acaso não era mais uma surpresa, em função das inúmeras experimentações feitas no processo, sabia de antemão as misturas de tintas que resultariam de determinadas cores e movimentos. Comecei a fazer a impressão dessas manchas em papel. Realizava a mancha no papel e em seguida colocava outro papel sobre o acúmulo de tinta, pressionando-o. Esse processo de sobreposição, somado ao meu gesto de passar as mãos sobre a superfície do papel, misturando as tintas por contato, resultava em uma impressão. Nesse momento do trabalho, a imagem revelada, resultado da impressão por contato e não a matriz inicial, passou ser meu objeto de estudo.

Aumentei o tamanho das manchas de tintas e experimentei novos materiais. Manchei em tecidos, telas, papéis com diferentes gramaturas e texturas, vidros e acrílicos. Fui experimentando e manipulando esses materiais. As manchas feitas, através da impressão, ocupavam o centro da tela (figura 1) ou do papel. Ao final da impressão restavam uma imagem revelada e uma matriz que trazia uma mancha transformada pelo processo. Às vezes, ao final da impressão, a matriz era mais interessante que a

imagem revelada (figura 2 e figura 3), talvez porque nem sempre as misturas de tintas formavam um universo de pintura desejado.



Figura 1. Carla Borin, *sem título*, impressão em tela, tinta acrílica, 40 x 70 cm, 2010.



Figura 2. Carla Borin., *sem título*, matriz da impressão, papel, tinta acrílica, 40 x 70 cm, 2010.



Figura 3. Carla Borin, *sem título*, impressão em tela, tinta acrílica, 40 x 70 cm, 2010.

1. Desvios e Aproximações no Processo Criativo

O resultado, às vezes, descartado como um erro, levava-me a repensar o material e a técnica utilizada, apontando caminhos a seguir, isso coaduna com Sandra Rey (1996), para quem o erro, no processo de criação artística seria, na verdade, uma aproximação.

Em um desses resultados que julguei insatisfatório, pois o papel era frágil demais para suportar a tinta acrílica misturada com água, apareceu uma imagem saliente na parte onde a tinta ficou encharcada, fazendo com que o papel criasse um volume. Esse volume me fez enxergar a possibilidade de uma gravura em relevo seco, técnica que tinha apenas utilizado em uma oficina de gravura em um curso de extensão oferecido pela UFPel, mas que ainda não tinha desenvolvido, na época. Gravura, no sentido da incisão, no que diz respeito à gravação da matriz e não relacionada a possibilidade de cópia, de múltiplo. Esse olhar, dirigido para o papel, levou-me a pensar na possibilidade de misturar duas linguagens tradicionalmente pertencentes a campos artísticos distintos, cada um com suas especificidades: a pintura e a gravura. Também diferentes porque na pintura eu estou trabalhando com a “desordem”, com as imagens que se formam a partir de manchas, do movimento e do acaso, é o informe. A gravura é o inverso, é a ordem, o desenho, a linha, a forma. Na definição de Heinrich WÖLFFLIN (1989), seria o pictórico e o linear, com suas especificidades mais ligadas à pintura como mancha, dissolução e a pintura de linha, com contornos mais marcados respectivamente².

² Segundo WÖLFFLIN “a evolução do linear ao pictórico, isto é, a evolução da linha enquanto caminho da visão e guia dos olhos, e a desvalorização gradativa da linha. [...] No primeiro caso a ênfase recaí sobre os limites dos objetos; no segundo, a obra parece não ter limites [...] apreensão do mundo como imagem oscilante (p.15,1989).

Na gravura cria-se uma imagem com incisões ou marcas, feitas em uma matriz, para proceder a impressão. Eu fiz o processo inverso da gravura tradicional, parti da imagem pintada (figura 4), resultado de uma ação de impressão, para depois produzir uma matriz. Para a transferência, primeiro reproduzo o contorno das manchas no papel a partir do desenho linear, mapeando-as e formando um desenho com linhas a partir da pintura (figura 5). Da mancha informe resulta uma forma fechada linearmente que será transferida, desenhada no linóleo por outro tipo de impressão, o desenho, utilizando o papel carbono.

Após esse processo de transferir o desenho da mancha para o linóleo, ele será recortado e sulcado, mantendo as sinuosidades.

Escavo os linóleos com goivas³, criando no interior da forma, sulcos, linhas, marcas, para delimitar espaços criados pela mistura de tintas ou que meu olho afirma enxergar. As bordas foram escavadas e depois recortadas com lâmina, produzindo um objeto formal para essa matriz (figura 6).

Depois de escavar e recortar os linóleos, fiz a impressão na prensa em relevo seco (sem tinta) no Ateliê de Gravura, no mesmo papel que havia criado as imagens das manchas, sempre deslocando a impressão, fazendo um desencontro entre a imagem pintada e a imagem gravada, para tornar visível, o que é Pintura, a mancha e o que é Gravura, a marca (figura 7), depois dessa impressão em relevo seco, o linóleo é pintado de branco (figura 8), a partir dessa pintura branca, o linóleo não é mais utilizado como matriz de gravura e passo a chamá-lo de desenho-objeto.

A mancha tem um processo de formação articulado no movimento da mão que pressiona a tinta, é abstrata, parece não se fixar como forma fechada, está sempre em construção, é o informe. O linóleo é o enrijecimento desse movimento, é a forma fechada, com linhas marcadas com força, com bordas

³ é o nome dado a uma série de instrumentos cortantes utilizados para o entalhe em madeira.

delimitadas, é o objeto, é materialização da forma e não funciona somente como uma matriz de impressão, é a obra, além de ser um objeto processual que gera a obra. Com os linóleos a mancha sai do papel e ganha um corpo físico, uma identidade, não é mais apenas uma mancha, mas uma nova dimensão. A pintura veio para o espaço tridimensional. Com a forma física, ela é matéria, é objeto.



Figura 4. Carla Borin, *sem título*, matriz da impressão de tinta acrílica em papel A3, 25 X 38 cm, 2010.



Figura 5. Carla Borin, desenho feito com papel vegetal sobre a mancha, mapeamento da pintura, 25 X 38 cm, 2010.



Figura 6. Carla Borin, *desenho-objeto*, linóleo escavado e recortado após mapeamento da pintura, 25 X 38 cm 2010



Figura 7. Carla Borin, *sem título*, impressão de tinta acrílica em papel A3, com deslocamento em relevo seco, 2010.



Figura 8. Carla Borin, *desenho-objeto*, linóleo escavado, recortado e pintado, 25 X 38 cm, 2010.

Esse deslocamento no momento da impressão em relevo seco, formulando um desencaixe de imagem e marca, remeteu-me a alguns trabalhos que fiz anteriormente⁴, onde pintava uma imagem e deslocava a mesma com uma transparência, dando uma ideia de sombra dessa imagem. No novo trabalho, é uma imagem duplicada, gerada por dois tipos de contato distintos, ambas imagens indiciais, determinadas pelo ato de imprimir; uma presença, que toma o lugar do objeto, que o substitui, trazendo a tona a questão colocada por Didi-Huberman (1997) quando diz que “talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da imitação”. As imagens formadas pertencem a um outro sistema, não mais representacional, não mais da semelhança, mas da dessemelhança, mantendo ainda seu princípio de “fulguração”⁵ elas indicam e aludem. Conceito utilizado por Walter Benjamin apud DIDI-HUBERMAN , *O que vemos o que no olha* (p. 177).

Porque cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças. (Didi-Huberman, 1997).

⁴ Trabalhos produzidos em ateliê nos anos de 2008/2009, antes da minha entrada na UFPel.

⁵ A noção de fulguração pode ser encontrada em Walter Benjamin conforme cita Didi-Huberman: “E por isso a imagem dialética, aos olhos de Benjamin, só podia ser concebida como uma “imagem fulgorante”. [...] É portanto como imagem fulgorante no Agora de recognoscibilidade que é preciso reter o Pretérito”. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 177).

Quando tenho a possibilidade do desenho-objeto, a partir dos linóleos, passo a olhar a pintura de uma forma diferente, penso em transformar a pintura também em objeto, mas como?

Essa pergunta foi motivação para a construção dos trabalhos que se seguiram. Como eu poderia transformar a pintura bidimensional em tridimensional? Seria retirando a pintura do suporte e trazendo-a para o mundo? Nesse momento pensei que precisava sentir a pintura, pegar a mancha com a mão. Tenho o desenho-objeto, porque não, também a pintura-objeto?

Eu precisava achar um meio de descolar a pintura do suporte, foi quando me deparei com três problemas em relação aos materiais a serem utilizados: o primeiro, é que eu precisava de um suporte adequado para fazer a impressão com tinta acrílica para depois retirá-la desse suporte; e o segundo, precisava de um isolante entre o suporte e a tinta, para a imagem descolar por inteiro, e o terceiro é que a tinta precisava ser mais espessa para resistir a retirada do suporte.

Nesse momento as pesquisas com materiais começaram, misturei um espessante na tinta acrílica, para torná-la mais densa e, como suporte para a impressão, utilizei um plástico resistente. Não aconteceu o que eu esperava, a tinta acrílica grudou no suporte, porque era feita do mesmo material, eram miscíveis. O espessante também não foi adequado, corrompeu a tinta acrílica (figuras 9 e 10).

Foram muitas horas, dias de pesquisa, até que eu pudesse pegar definitivamente a pintura com as mãos.

Acabei descobrindo a emulsão acrílica, que é o material utilizado para fazer a tinta acrílica. Misturei a emulsão com a tinta e esta ficou bem espessa, resistente e com a ajuda do suporte vidro, a impressão ficou exatamente do jeito que eu precisava para retirá-la do suporte (figuras 11 e 1).



Figura 9. Carla Borin, *sem título*, impressão com tinta acrílica em plástico, 17 X 30 cm, 2010.

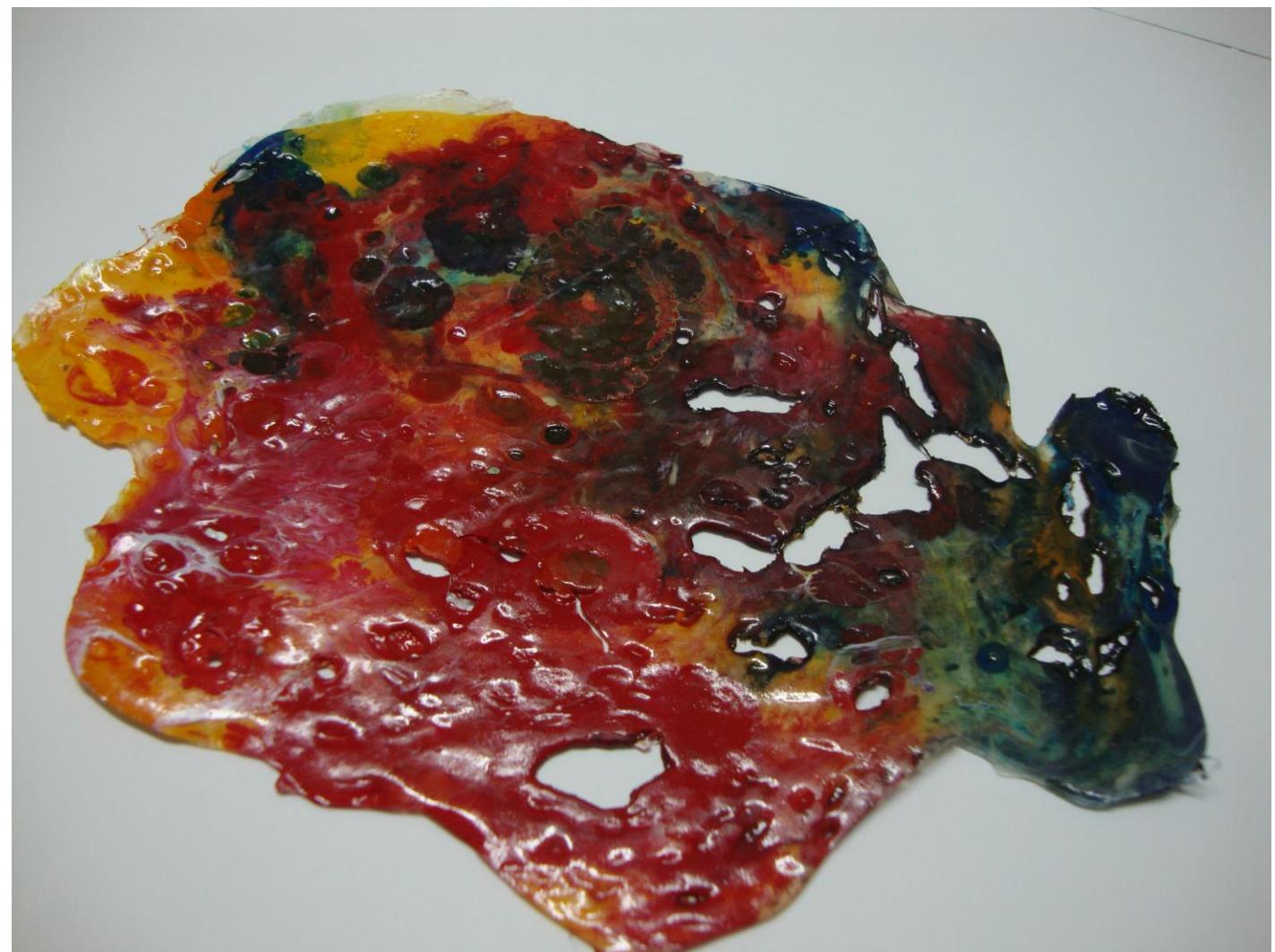


Figura 10. Carla Borin, *sem título*, impressão com tinta acrílica em plástico, corrompida, 16 X 19 cm, 2010.



Figura 11. Carla Borin, *sem título*, impressão com tinta acrílica retirada do suporte, 20 X 25 cm, 2010.



Figura 12. Carla Borin, *pintura-Objeto*, impressão com tinta acrílica retirada do suporte, 16 X 30 cm, 2010.

O entusiasmo inicial em retirar a mancha, a impressão, desapareceu no momento em que eu consegui retirar a mancha do suporte, foi só uma motivação, um querer provar que podia sim, pegar a pintura com a mão. Depois da retirada da pintura do suporte, não tive mais o interesse em continuar produzindo manchas-objeto, a atenção ficou voltada somente para os linóleos. Talvez porque nos linóleos existia um envolvimento muito grande do fazer, no sentido do gesto, da mão que gera todo um movimento que limita um território, recortando-o e presentificando a forma.

Segui fazendo as impressões, mapeando a pintura e gravando os linóleos (figura 13, 14 e 15).



Figura 13. Carla Borin, *sem título*, impressão em tela, tinta acrílica, 65 x 81 cm, 2010.



Figura 14. Carla Borin, *sem título*, mapeamento da pintura, papel vegetal , 50 X 80 cm, 2010.



Figura 15. Carla Borin, *desenho-objeto* , linóleo escavado, recortado e pintado , 50 X 80 cm, 2010.

O trabalho que desenvolvi logo a seguir foi por uma necessidade de ampliação das manchas, da técnica. Até aqui estava fazendo a impressão sempre no centro, sempre uma monotipia centralizada, precisava ampliar.

O contorno, como linha que configura um espaço na pintura, estava agora me impulsionando para um trabalho onde o território da pintura é a questão a ser pesquisada. Fundar, através da mancha um grande território, onde fossem acolhidas todas as ações que vinha fazendo em separado nos trabalhos: a mancha e o mapeamento da pintura. Para essa ampliação acontecer precisava fazer o rebatimento da impressão.

Juntei todas as ações nesses trabalhos, ou seja, as manchas e a linha no mesmo suporte, no caso, tecido de algodão imprimado. Produzi manchas no tecido e as imprimi dobrando várias vezes o tecido, repetindo o gesto e pressionando o avesso do tecido com as mãos. O tecido precisa estar sem o chassi, não uso mais o papel para a impressão, uso o próprio tecido. O processo começa com a escolha das cores de tinta, depois misturo água, para ficarem mais miscíveis entre si. Cada cor é pensada no sentido da relação que vai gerar com as outras cores. As tintas são colocadas no tecido, às vezes, no centro ou nas laterais, vai depender da imagem que quero fazer. Para a impressão, douro o tecido e com o movimento das mãos, gero o contato. Vou dobrando e imprimindo, num movimento corporal vou girando o tecido, manipulando a pintura e fazendo a impressão.

Essa impressão feita com a pressão das mãos na tela remeteu-me ao processo do artista gaúcho Carlos Vergara, que trabalha com pigmentos coloridos. Ele os distribui ordenadamente na tela, formando uma imagem para ser impressa. Depois coloca uma tela com resina sobre esses pigmentos e faz a impressão com a pressão das mãos. Essa pressão das mãos sobre a tela, Vergara chama de “pintura

cega”, porque, tencionando a mão sobre a superfície da tela, consegue sentir os pigmentos que estão organizados no interior da tela, prontos para a impressão. Vergara também não pode controlar o resultado da impressão, apenas a manipula, mas o resultado depende mais do material empregado, dos pigmentos e da pressão das mãos, do que do projeto inicial do artista.

Esse movimento que Vergara chama de “pintura cega” também faço ao realizar a impressão, vou tencionando a mão, fazendo um movimento que parece mais um reconhecimento de campo, uma leitura do espaço a ser impresso. É feito “às cegas” por estar coberto pela tela, controlo o movimento das mãos, mas não tenho o controle exato das misturas que esta ação produzirá na impressão, mesmo tendo repetido diversas vezes, o resultado referente ao trajeto da tinta no suporte é sempre uma incógnita, uma surpresa, não depende do projeto inicial feito com as misturas de tintas antes da impressão.

Depois da pintura de impressão ficar pronta, faço um mapeamento dessa pintura, reconfiguro o espaço da pintura com a linha. Com linhas vou redesenhandando e marcando todas as misturas de tintas que a pintura possui, ou todas que meu olho percebe. Uso um pincel bem fino e tinta branca pura (sem mistura de água) para mapear a pintura. Esse processo implica colocar o desenho em cima da pintura formando uma borda na imagem pintada, nesse momento, as manchas formam um grande território da pintura, a pintura não é mais um território em formação, mas sim uma delimitação, uma reconfiguração desse próprio território, agora legitimado pela linha de contorno. (figura 16, 17 e 18).



Figura 16. Carla Borin, *sem título*, impressão em tela com mapeamento da pintura, 88 X 156 cm, 2010.



Figura 17. Carla Borin, *sem título*, impressão em tela com mapeamento da pintura, 90 X 160 cm, 2011.



Figura 18. Carla Borin, *sem título*, impressão em tela com mapeamento da pintura, 88 X 200 cm, 2011.

2. Percursos e Contaminações no Processo Criativo

Os trabalhos apresentados neste texto, até aqui, foram pensados e desenvolvidos nas disciplinas de Pintura I, II e III do Bacharelado em Artes Visuais da UFPel. Na disciplina de Pintura III, em 2010, eu e minhas colegas, juntamente com nossa grande incentivadora, a professora e hoje minha orientadora Adriane Hernandez, formamos um grupo de artistas, o Grupo Superfície, que estava interessado em pensar a pintura como meio e suporte para colocar em prática as leituras e reflexões desenvolvidas em sala de aula. E não posso deixar de registrar o quanto foi importante para nós, o convívio com a Adriane. Não eram apenas aulas práticas de pinturas que eram ministradas para nós, existia um envolvimento total do professor em relação a construção e formação do conhecimento, e foi exatamente esse fascínio e paixão do professor pela pintura e pelo entendimento das possíveis maneiras de se fazer a pintura na arte contemporânea que motivou a nossa produção artística.

Durante esta disciplina foram abordados muitos pensadores, filósofos e artistas, o que proporcionou um aprofundamento das pesquisas em arte. Criou-se no grupo de colegas um clima de descobertas onde o debate das teorias e também a nossa produção artística era discutida o tempo todo. Isto fazia-nos mais motivados em um momento que descobríamos nossos próprios conceitos, o debate acontecia como parte do trabalho. Estábamos estudando as possibilidades de criação onde a técnica não era o mais relevante, mas colocava-se em debate o fazer, dando especial atenção ao processo, ao gesto e isso foi muito instigante e incentivador para a produção também dos meus trabalhos.

Foram surgindo para essa proposta de coletivo, trabalhos dos mais variados, desde pinturas espessas com marcas de encobrir e sobrepor, até pinturas aguadas, escorridas onde o gesto era

ampliado pela força da gravidade dando direções à pintura. Surgiram também trabalhos onde a pintura se estabelecia como conceito, ou como ponto de partida e, neste caso, objetos se faziam presentes, fotografias e muitos desenhos, gerando uma zona híbrida onde a multiplicidade de saberes estava sempre presente.

O Grupo Superfície na sua primeira formação ainda não se configurava como um coletivo de artistas, mas sim, um grupo de artistas interessados em fazer e pensar a pintura em seus mais variados meios e conceitos. Hoje, depois de três anos trabalhando juntas, somos um coletivo composto por seis artistas, cuja produção artística caracteriza-se por pinturas realizadas coletivamente, onde o processo se define por interferências simultâneas em um mesmo suporte, discutindo questões de alteridade e analisando consequências do "desvio pelo outro" (Lancri, 2001).⁶

Esse trabalhar junto, trocando ações, tomando para si o que é da outra integrante do grupo e, reinventando assim um gesto, trouxe para o meu trabalho algumas questões que antes não eram pertinentes, não tinham um interesse do meu olhar.

Mas, a partir de algumas contaminações e a convivência com seis poéticas diferentes, estas acabaram por trazer à tona um fazer novo, um olhar diferenciado ao processo de criação dos meus trabalhos.

Voltei minha atenção aos trabalhos que pensava finalizados e vi que podia refazê-los, ou podia continuar a fazê-los. Penso que isso aconteceu porque antes de integrar o Grupo Superfície, eu não achava necessário a minha interferência depois da impressão pronta, sempre ficava no tecido o resultado feito na impressão, sem modificação a mais, ou seja, sem retoques. Com a convivência em grupo, essa

⁶ A noção de "desvio pelo outro" pode ser encontrada no texto *Modestas proposições sobre a pesquisa em arte na Universidade*, de Jean Lancri no livro *O meio como ponto zero* (BRITES;TESSLER, 2001).

interferência tornou-se uma necessidade para mim, eu comecei a interferir em minhas impressões. O resultado das impressões parecia pedir mais ações e, portanto, mais demora no trabalho, um envolvimento maior com essa pintura, o fazer passou a ser quase compulsivo, no sentido de ter a dificuldade de achar o momento de parar, de finalizar.

Um exemplo dessas interferências está nos trabalhos que chamo de reconfigurações I e II, onde refaço todo o trajeto da mancha, repinto alguns espaços, apago outros (figura 19). Trago também a escrita para esses espaços da pintura, a partir de leituras que estou fazendo, simultâneas a construção do trabalho. Essa produção ainda está em processo, não está finalizado (figura 20 e 21). Enfim, é olhar novamente para esses trabalhos a partir do que esses me propõem, instigam-me e me motivam.



Figura 19. Carla Borin, *reconfigurações I*, impressão em tela, 88 X 200 cm, 2012.



Figura 20. Carla Borin, *reconfigurações II*, impressão em tela e caneta, 88 X 200 cm, 2012.



Figura 21. Carla Borin, detalhe *Reconfigurações II*, impressão em tela e caneta tinta acrílica, 88X200 cm, 2012.

Deslocamentos Poéticos

Partindo dos trabalhos que venho desenvolvendo e tecendo relações com o campo das artes e com também com o cotidiano, penso em contextos e ativações diversas.

Andar de um lado a outro, percorrendo caminhos, conhecendo cidades, desvendando os lugares mais escondidos no interior do Rio Grande do Sul, esses deslocamentos de algum modo me tocaram, despertaram um interesse pelos lugares. Talvez sejam esses contínuos deslocamentos que me levem a querer desvendar tudo a minha volta, unindo e transportando a vivência interior para os caminhos e os limites da arte. Incentivada por uma sensação de estar sempre em um lugar diferente, numa cidade não vista e não conhecida, deixei a memória dos lugares vir ao encontro das minhas experiências, deixei fluir o inconsciente e o trabalho começou a percorrer os caminhos do sensível.

Tecidos, tinta e tesoura, esse era o novo desafio. Criar territórios a partir desses materiais. Continuo manipulando a pintura, manchando o tecido, dobrando e formando territórios do inconsciente, do acaso programado.

Depois de formados os “territórios” no tecido com a tinta acrílica, nesse momento do trabalho nomeio a impressão no tecido de algodão de territórios. Faço o mapeamento desses, não mais com tinta acrílica, mas com tinta relevo, que forma uma espécie de barreira, por ser mais espessa, entre a pintura e a borda. Contorno os limites do território formado, percorrendo todas as misturas de tintas, gerando margens, caminhos, estradas ou rios, tudo fica contido numa imagem desenhada por linhas, formando um continente geograficamente mapeado.

Os limites marcados pela tinta relevo, agora são cortados com tesoura e bisturi. O percurso é feito com movimentos em que a mão parece dançar em torno do território. O movimento da mão com a tesoura é o mesmo da mão com a tinta relevo, o percurso é o mesmo, muda o material, a proposição: o contorno com tinta mapeia os territórios criados a partir do acaso, das misturas de tintas e o recorte com tesoura serve para extrair, retirar esse território do tecido de algodão, do seu meio. O recorte não é só para delimitar, mas dar a ele a autonomia, deixar de ser uma proposição e virar um objeto concreto (figuras 22e 23).

Olhando atentamente os espaços configurados da pintura, ou seja, os territórios construídos com a tinta e recortados com lâminas, voltei no tempo, dando um mergulho na memória, lembrei de uma ação que me fascinava quando criança, o desenho de mapas. Adorava desenhar mapas, tanto que na escola era chamada para ir ao quadro desenhar a “mão livre” os mapas, nas aulas de geografia.

Desenhava olhando a configuração do mapa impresso no papel, com a mão esquerda segurava o desenho do mapa e com a direita fazia o contorno do mapa no quadro negro, sempre guiada pelo olho atento que percorria e transferia o contorno do mapa.

Com esses trabalhos pude experimentar novamente a sensação do olho que percorria os mapas e da mão que com giz branco os desenhava, formando um território. Quando percebo essas coincidências, vejo o quanto a memória inconscientemente atua no meu fazer artístico. Os territórios antes gerados a partir de uma imagem de mapas, hoje, são marcados a partir da pintura, que possibilita a formação de territórios próprios, que possuem uma geografia particular onde a fronteira é apenas uma linha traçada e que se situa entre o sensível e o real.

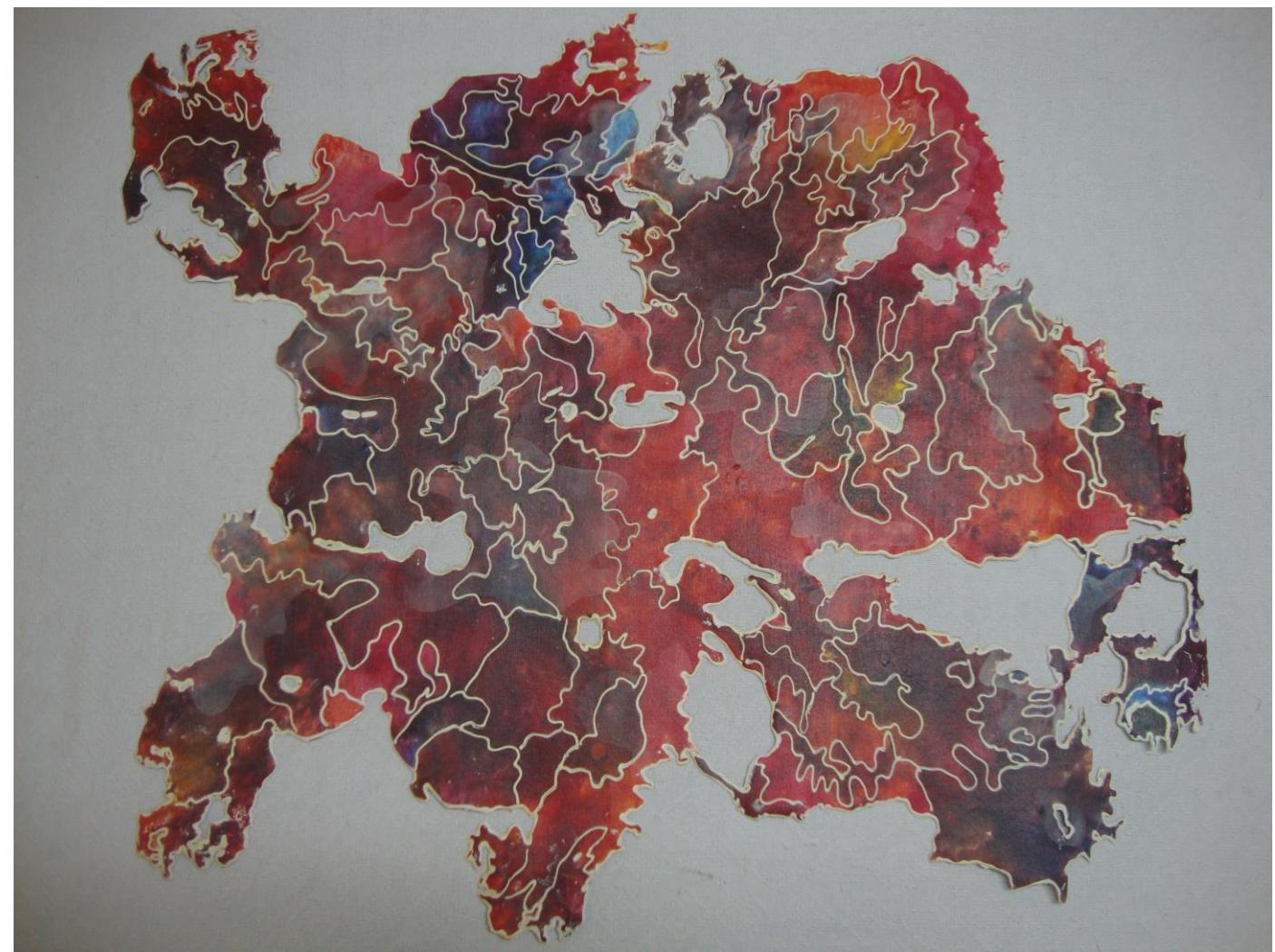


Figura 22. Carla Borin, *território da pintura I*, impressão em tela recortada, 80 X 97cm, 2011.



Figura 23. Carla Borin, *território da pintura II*, impressão em tela recortada, 80 X 100cm, 2011.

As palavras memória e cidade aparecem novamente, quando começo a pensar em novos trabalhos, novas motivações. A cidade como espaço do percebido, da impressão imediata, do conceito, do entendido e que ao mesmo tempo é o espaço das representações e do imaginário. E a memória como espaço das experiências, da retenção dos conhecimentos aprendidos que envolvem um complexo mecanismo que abrange o arquivo e a recuperação das experiências vividas.

Com novas motivações, inicio os trabalhos, penso agora de um lugar novo, que não parte da Pintura, que parte de algum lugar no imaginário, de uma vontade de criar uma experiência nova.

Escolho mapas territoriais de cidades em que morei, e os reconfiguro, transformando-os em uma representação, em um não lugar. Desenho mapas de cidades, rebatidos, ampliados e recortados que se conectam e formam um grande território criado através da percepção.

Posso relacionar esses territórios possíveis e imaginados que invento, a partir de uma experiência com o lugar, com as cidades que Ítalo Calvino, no livro *Cidades Invisíveis*, cria. Busca demonstrar a complexidade dos espaços da cidade, que sofrem processos de desterritorialização, sendo o espaço, um elemento em constante transformação. Crio a partir do imaginário que aproxima esses meus territórios das cidades de Ítalo Calvino, que leva o leitor a uma viagem no universo da memória para criar a imagem das suas próprias cidades.

Com o auxílio novamente das goivas sulco criando os territórios no linóleo, os invento a partir de mapas territoriais reais. Escolho sete cidades que morei, do entorno, incluindo Pelotas, pra reconfigurar os seus espaços territoriais: Pelotas, Canguçu, Camaquã, Tapes, Sertão Santana, Bagé e Rio Grande. A partir do desenho geográfico de cada uma das cidades escolhidas, monto um novo limite, um novo

contorno imaginário para cada uma delas. O trabalho finalizado é uma montagem em conjunto das sete cidades (figura 24), com um espaço entre elas, as cidades não se encaixam, apenas se limitam.

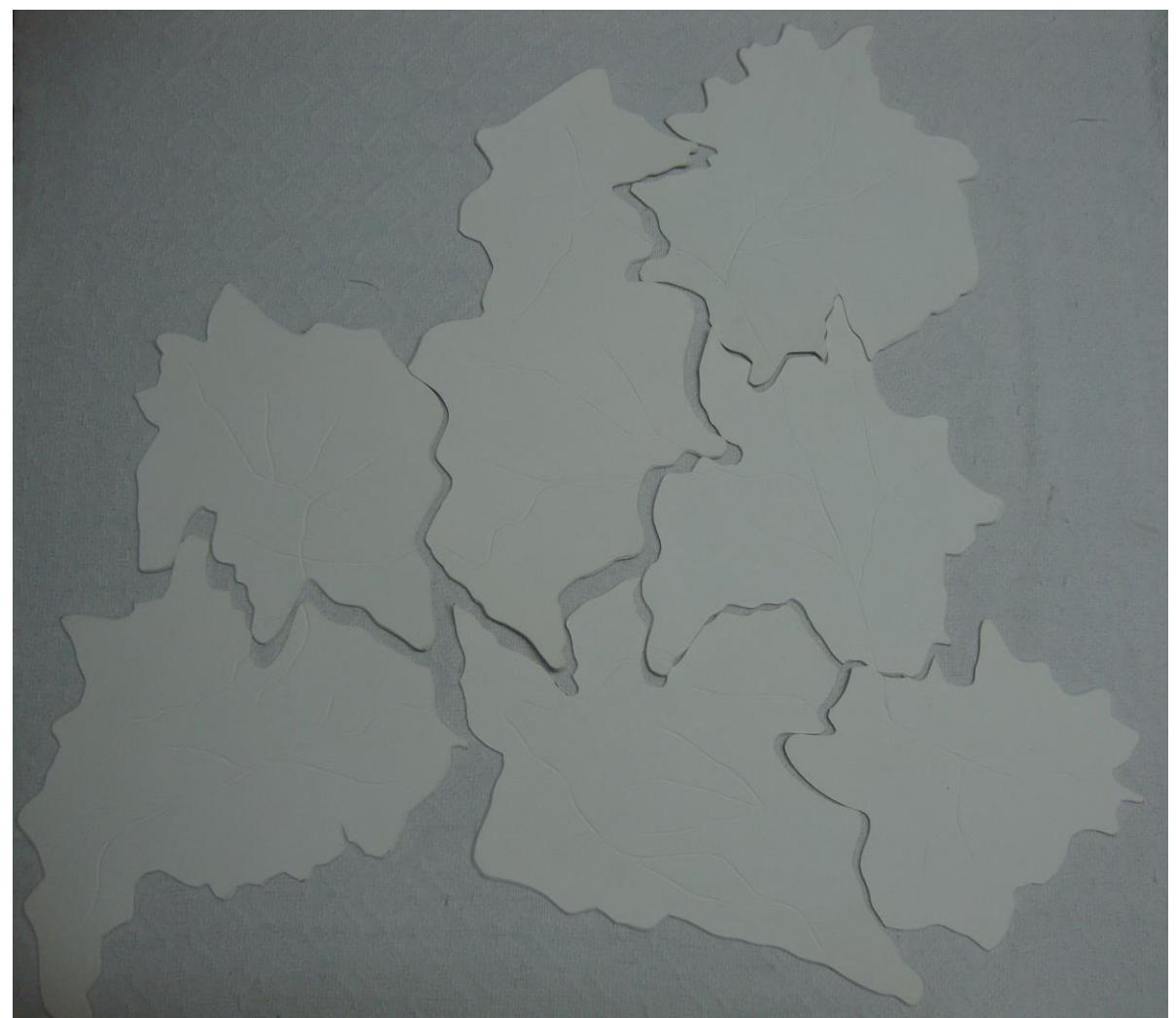


Figura 24. Carla Borin, *territórios do imaginário*, linóleo recortada, 2011.

À medida que alargo as proposições artísticas, viabilizo as práticas espacializadas. Nesse momento do trabalho, o corpo em sua subjetividade passa ser o agente dessa espacialidade, começo a pensar a cidade como laboratório para os meus trabalhos, passo a experienciar os lugares da cidade.

Imaginar a cidade e ultrapassar seu conceito geográfico enfatizando as experiências vivenciadas, agenciadas pelo ato cotidiano de andar e assim dando lugar às descobertas e às possíveis relações com a experiência artística, move e dá formas ao olhar e ao atravessar o campo das artes, criando outras relações e tecendo outros significados, potencializando a experiência.

Esses possíveis deslocamentos, essas reconfigurações de lugares e imagens, que transformam e atribuem sentido as descobertas pela experiência, oferecem uma sensibilidade específica, articulam e propiciam interações e diálogos entre várias linguagens.

As imagens são como lugares, desveladas e habitadas, transformam olhares em territórios, transitam entre o que é visível e o que é sensível, cada escolha, cada foco, cada motivação, cada aproximação, são pensadas e programadas a partir de um olhar, de movimentos atencionais e representam o lugar de onde surgem as questões. Desse modo, os trabalhos ganham um novo sentido e passam a utilizar o espaço da cidade como um campo de pesquisa, como um laboratório das experiências vivenciadas.

As cidades e a imaginação, as cidades e os mapas, os lugares das coisas, esses movimentos, foram se tornando parte do meu trabalho. Nesse período do trabalho, fui cursar como aluna especial da pós-graduação da UFPel, a disciplina: Paisagens Cotidianas e Dispositivos de Compartilhamentos da professora Duda Gonçalves, para dar suporte e seguimento a minha pesquisa em Poéticas Visuais. A disciplina tinha como ementa um estudo prático e teórico de produções que são motivadas ou apresentem a paisagem cotidiana e as concepções contemporâneas deste gênero na arte e a análise de produções

que utilizam dispositivos móveis e espaços de apresentação não convencionais, que possibilitam multiplicar e inserir a obra em outros contextos – ruas, escolas, praças, etc... Também tinha em foco a realização de trabalhos impressos sobre a paisagem a partir da observação do entorno, por meio de deslocamentos na cidade.

Todo esse processo de pensar a cidade através de uma imersão, um olhar atento ao entorno e das possibilidades de inserção da arte, é o que me fez pensar que essa disciplina seria uma ferramenta, um caminho que me levaria a relacionar e pensar os trabalhos a partir da identificação com a cidade e seus possíveis deslocamentos.

A partir dessas premissas, foi surgindo uma nova proposta, um novo olhar, meu trabalho numa relação direta com a cidade.

Percorrer a cidade com a máquina fotográfica em mãos e fazer recortes fotográficos de paredes, de rebocos caídos ao chão, mapas feitos pelo tempo nas casas (figura 25), esse foi o meu direcionamento nessa disciplina.

O tempo neste momento é determinante para a escolha das imagens, tempo no sentido de passagem, de ação sobre uma superfície; a máquina como instrumento que registra o momento, o instante, o congelamento da ação do tempo nas paredes.

A passagem do tempo, registrada pela máquina, mostra uma imagem, um desenho semelhante a um mapa⁷, um percurso de que algo passou ali ou agiu, corroeu as paredes das casas, deixando um rastro de tempo. Nos meus trabalhos, a priori, faço a imagem que depois é contornada, registrando o limite entre

⁷ representação de uma área geográfica ou parte da superfície da Terra, desenhada ou impressa em uma superfície plana.

a imagem e o fundo do suporte, deixando um registro de que algo também passou por ali e formou um desenho, uma imagem construída pelo movimento da mão.

A ação escolhida na preparação desses trabalhos, é a de fotografar as paredes das casas e depois contornar, mapear essas fotografias, esses recortes feitos pelo tempo nas paredes. Interferi nas fotos com canetas de tinta acrílica usada pelos grafiteiros na construção de imagens em muros e paredes, para fazer uma relação do material com o meio em que está inserido, a rua, a cidade.

Depois de contornadas as imagens, ao meu olhar, tornam-se mapas de recortes de tempo, superfícies delimitadas por linhas, não do tempo, linhas feitas pela minha mão, num percurso determinado pelo tempo.

Para a apresentação do trabalho, usei esses recortes de mapas da cidade num formato de cartas, um jogo de memória, com imagens interferidas por mim e cartas com imagens fotográficas reais das paredes (figura 26 e 27).

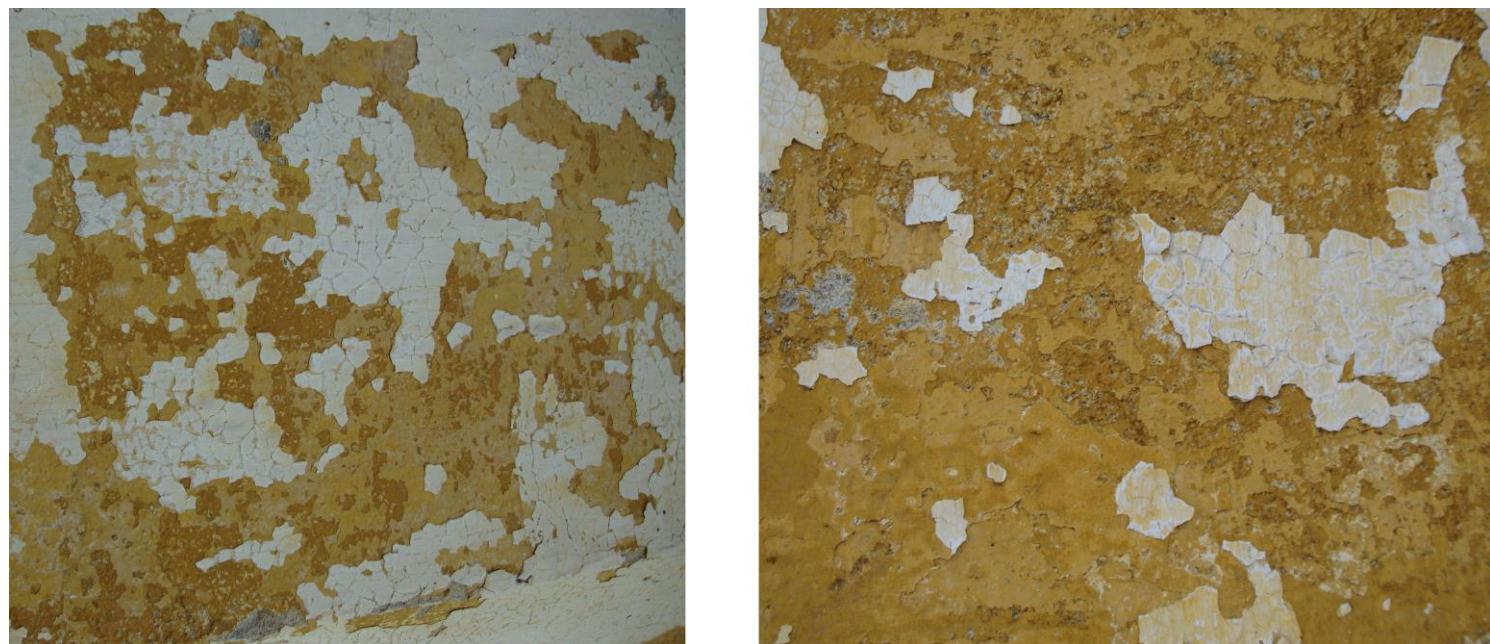


Figura 25. Carla Borin, *recortes de tempo*, fotografia, paredes de casas em Pelotas, 2011.



Figura 26. Carla Borin, *jogo memória das casas*, fotografia, 2011.

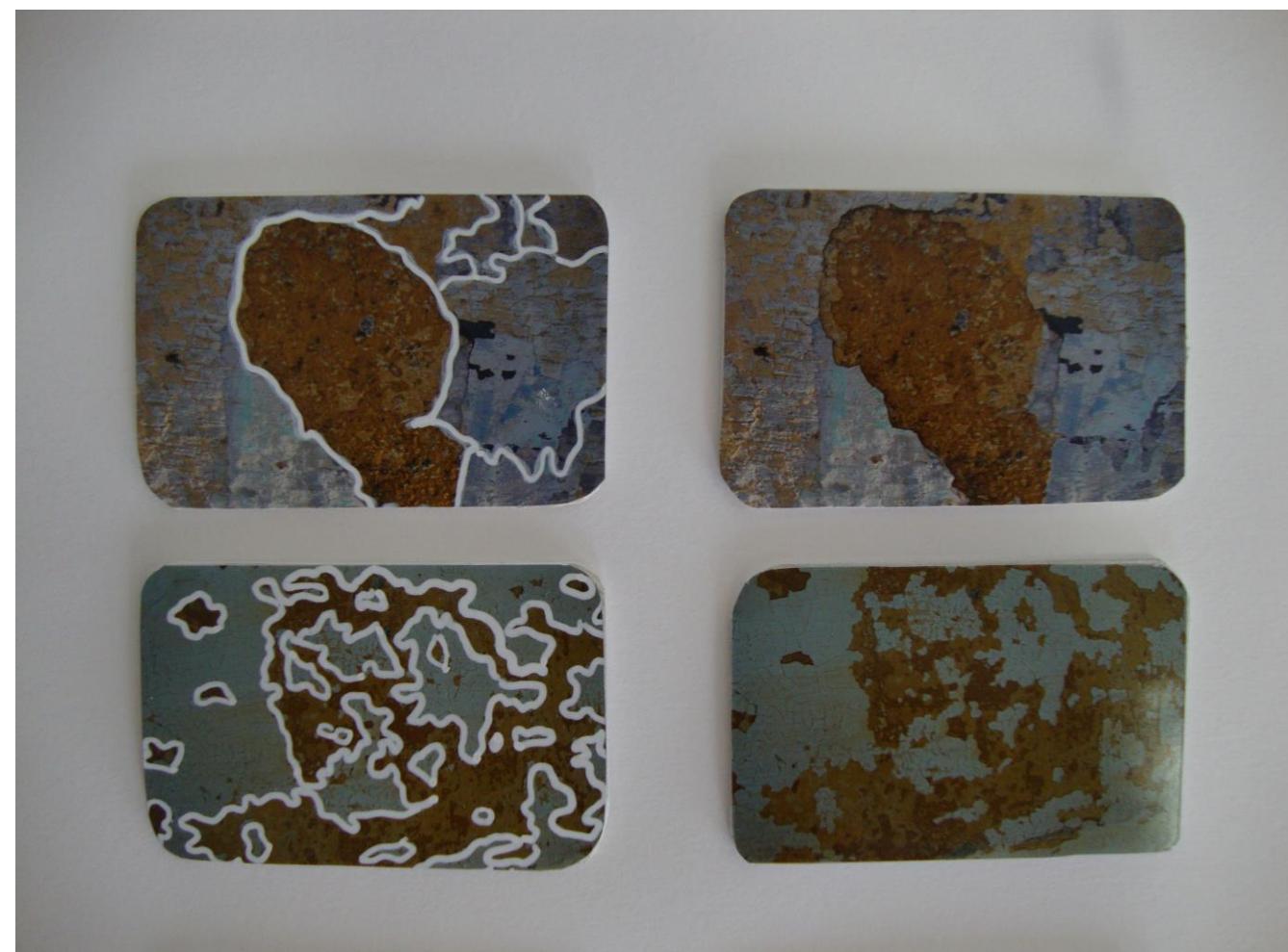


Figura 27. Carla Borin, detalhe jogo *memória das casas*, fotografia, 2011.

Outras proposições foram surgindo e indicando outros deslocamentos para os meus trabalhos. Comecei a integrar um grupo de pesquisa da UFPel/CNPQ, intitulado “Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas”, o grupo pesquisa sobre a paisagem sulina, mais especificamente sobre a cidade de Pelotas e a experiência com o frio, coordenado pelas professoras Duda Gonçalves e Alice Monsell.

O encontro com a paisagem e a reflexão sobre a sensação do frio, trouxeram outras reflexões à minha poética, agora não parto mais da pintura, nem dos territórios criados a partir da imaginação, penso na captura de imagens que me remetem à pintura, a questões presentes na pintura, tais como: o recorte da imagem, a paleta de cores, os contornos orgânicos e o olhar aproximado, com foco na imagem micro . Deambulei pela cidade registrando os sinais, os rastros, que o tempo inseriu na paisagem urbana, presentificando a força da natureza, desvelando uma paisagem única (figura 28, 29 e 30). Os desenhos feitos pelo tempo, nos troncos das árvores, mapeiam a passagem do tempo, são como mapas naturais⁸ de passagem de tempo e concede à paisagem uma autonomia, uma identidade própria do frio.

A pesquisa ainda está em andamento, construí um banco de imagens onde guardo todas as fotografias que faço e que futuramente serão estudadas e transformadas em trabalhos.

⁸ São mapas que registram, ou delineiam zonas existentes na natureza.



Figura 28. Carla Borin, *desenhos do tempo I*, fotografia digital , 2012.



Figura 29. Carla Borin, *desenhos do tempo II*, fotografia digital, 2012.



Figura 30. Carla Borin, *desenhos do tempo III*, fotografia digital, 2013.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa, Edições 70, 2005.
- BRITES; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS.2001.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**. São Paulo, Companhia da Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção Do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, SP, Editora 34, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34 Ltda, 1998.
- GIANNETTI, Eduardo. **A ilusão da Alma: biografia de uma ideia fixa**. São Paulo, Companhia da Letras, 2010.
- KASTRUP, Virgínia (orgs) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**, Porto Alegre, Sulina, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o Epírito**, Cosac Naify, 2004.
- NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (orgs.). **Concepções Contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, 2006.
- PASSERON, René. **A poiética em questão**. Porto Arte v. 13, nº21. Porto Arte: Instituto de Artes/UFGRS, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**.São Paulo, Expo Experimental, 2005.
- REA, Silvana. **Transformatividade: aproximações entre psicanálise e artes plásticas**. Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro. São Paulo, Annablume, 2000.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre, Sulina, 2011.

- SILVA, Úrsula Rosa da. **A linguagem muda e o pensamento falante.** Porto Alegre, EDIPUCRS, 1994.
- SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. **A invenção da Vida: arte e psicanálise.** Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Sites

- FRANCA, 1999, pp. 1-6. Disponível em:<<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/otempodeumrepouso>>.
- <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>. Acessado em 27/5/2013.
- <http://www.carlosvergara.art.br/pt/agenda/> Acessado em 6/6/2013.