

NATÁLIA REZENDE OLIVEIRA

TRAMAS
CONTEM-
PORÂNEAS
NA
AMÉRICA
LATINA

TRAMAS
CONTEMPORÂNEAS
NA
AMÉRICA
LATINA

NATÁLIA REZENDE OLIVEIRA

TRAMAS CONTEMPORÂNEAS NA AMÉRICA LATINA

Texto

Natália Rezende Oliveira

Preparação de texto e revisão

Júlia Arantes

Projeto gráfico e capa

Ana Paula Garcia

Apoio

Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG
CAPES/PROEX

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - código de financiamento 001.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(EBA-UFMG – Luciana de Oliveira Matos Cunha, CRB-6/2725)

048t	<p>Oliveira, Natália Rezende Tramas contemporâneas na América Latina [recurso eletrônico]/ Natália Rezende Oliveira. – Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2022. 1 recurso online.</p> <p>Livro selecionado em edital de concessão de auxílio à publicação de livros digitais do PPG-Artes/UFMG. Modo de acesso: Internet Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader Inclui bibliografia ISBN 978-65-5854-603-0</p> <p>1. Arte decorativa. 2. Mulheres artistas – América Latina. 3. Fibras têxteis. 4. Trabalhos em tecido. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. II. Título.</p> <p>CDD 746 CDU 745</p>
------	--

*numa lâmina de algodão
pedras árvores estradas
um céu grinaldas
numa lâmina de algodão
lembrança de morte
carpindo o chão
numa lâmina de algodão
o silêncio a palavra
um grão de sol
numa lâmina de algodão
estrelas negras
um rumo um mapa
numa lâmina de algodão
um sonho tecido
um tangido o nada*

Sintaxe
Jussara Salazar

SUMÁRIO

11	Prefácio – Joice Saturnino
15	Primeiras linhas
20	os têxteis na arte
23	CAPÍTULO 1. Tramas do corpo
27	reparação
47	vestimenta
66	desintegração
71	CAPÍTULO 2. Tramas do espaço
72	prolongamentos
84	texturas
106	ritmos
127	CAPÍTULO 3. Fio
128	encontro
134	narrativa
143	continuidade
151	Uma tecitura sem fim
155	Referências
173	Lista de Figuras
175	Agradecimentos
176	Dedicatória
177	Sobre a autora

PREFÁCIO

JOICE SATURNINO¹

Falar sobre a Arte Têxtil no momento em que acontece seu retorno ao universo das artes é um grande prazer e de grande emoção.

A *Fiber Arts*, como a conhecemos hoje, vem de uma história que passa por todos os cantos do mundo. Uma viagem se faz necessária para desenharmos um primeiro mapa. É preciso abrir caminhos da lembrança, buscar um bocadinho da história e viajar por este campo rico e fantástico das fibras. Temos um caminho que se inicia nas técnicas e ensinamentos que foram passados em contextos familiares, no labor feminino de aquecer e ornar. São expressões que estão em nós, vindas de nossos antepassados. Um labor ancestral que registra a transformação da história, tendo o têxtil como pano de fundo. A história contada nas vestimentas, nos artefatos do dia a dia. A história, a identidade e a tradição se encontram com a arte criando relações inseparáveis.

Não pretendo fundamentar nem historiar sobre este universo, mas, sim, situá-lo no tempo do percurso da Arte Têxtil. Na primeira metade do século XX, a Arte Têxtil é muito presente. Podemos perceber uma revalorização das diversas práticas ancestrais. As possibilidades de resignificação da função utilitária são contempladas e levam os artistas a uma reflexão sobre a matéria – o que resultou no movimento de renovação da tapeçaria, antes muito ligada ao fazer pictórico. Nas décadas de 1950 e 1960, a tapeçaria sai da parede, ocupa os espaços; as possibilidades escultóricas da tecelagem tornam-se visíveis e, junto delas, as possibilidades sensoriais da fibra.

¹ Professora de Artes da Fibra na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

Em 1962, com a *Primeira Bienal de Lausanne* na Suíça, deu-se início ao registro de um novo caminho da tapeçaria, até então muito ligada à bidimensionalidade, com tapeçarias feitas a partir de cartões de pintores consagrados. Junto a elas, algumas experimentações, como os trabalhos da polonesa Magdalena Abakanowicz, chamaram a atenção da crítica. A Bienal de Lausanne foi um grande marco e espaço para o crescimento e instalação definitiva da tapeçaria no mundo das artes. Firma-se como linguagem plástica e sai de seu contexto de “arte menor”, passando a ser uma grande referência para o estudo da Arte Têxtil. Entre 1970 e 1990 ocorre seu grande momento, com exposições e bienais têxteis em vários países. Surgem inúmeros artistas que colocam a Arte têxtil em outro lugar, o lugar da espacialidade, do monumental: Jolanta Owidzka, Jagoda Buic, Sheila Hicks, entre outros. No Brasil, vários nomes se destacaram. Entre eles estão Genaro de Carvalho, Noberto Nicola, Jacques Douchez, Marlene Trindade, Zoraiva Bettiol e Carla Obino, que, com seus trabalhos, difundiram essa linguagem.

A *Bienal de Lausanne* teve sua última edição em 1995, no momento em que a Arte têxtil passava por um processo de busca por novos caminhos, e um lapso de tempo se fez essencial para seu retorno tão forte e presente na arte contemporânea. Foram muito importantes, nesse momento de transição, a *Bienal Internacional de Arte em Fibra “De Lausanne a Pequim”*, que teve seu início em 1999 e se mantém até hoje, e a *Fiberart Internacional* em Pittsburgh, Pensilvânia.

A Arte Têxtil contemporânea caminha por um universo multifacetado, atribui sentidos aos processos e materiais, acrescenta uma visão e uma voz que lhe são próprias. A forma e o material fascinam e inquietam pelas fibras, pelo tecido, pelo aconchego, pelas lembranças, pelos lugares da arte, pela retomada do fio. Várias mostras estão acontecendo nesse novo contexto, destacando-se a *Contextile Bienal de Arte Têxtil Contemporânea*, na cidade de Guimarães (Portugal); a *FI 2022 Fiberart International*, na Pensilvânia (EUA); a *59ª Bienal de Veneza*, em Veneza (Itália), com trabalhos em várias técnicas; a recente exposição *De Fio a Fio – a herança têxtil brasileira de 22 a 22*, no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paulo (Brasil); a *II Bienal de Arte Têxtil Contemporânea*, em Porto Alegre (Brasil); e *Os pássaros de fogo levantarão voo novamente* (2022), no Museu de Arte Moderna, em São Paulo (Brasil).

E é nesse universo de tramas e linhas, da linha no espaço, das instalações, das costuras e vestimentas, que a Arte Têxtil vem se manifestando e dialogando com outras linguagens e suportes.

Neste momento, é de suma importância refletir sobre o que é a Arte Têxtil, com todas as suas especificidades e sua ocupação de espaços na arte contemporânea. Natália Rezende, com seu senso exploratório, vem nos presentear com essas *linhas vitais*, um estudo que nos convida a destravar mistérios e encontros, e a dialogar com nossa própria história através das linhas. Ao entrarmos em contato com esta busca/pesquisa, que possamos refletir sobre os objetos e os sujeitos, a forma e o material, a pluralidade das técnicas e suas variantes em caminhos que nos levam aos lugares da arte que fazem brilhar os nossos olhos, desvendando o fio que constrói o tempo e o transforma em obra, poesia.

Janeiro de 2023

INTRODUÇÃO

PRIMEIRAS LINHAS

Este livro apresenta um estudo de obras produzidas por mulheres artistas latino-americanas, a fim de identificar algumas das principais questões plásticas, conceituais e históricas presentes nos meios têxteis, compreendidos aqui como o trabalho com a materialidade das linhas e os procedimentos técnicos de fabricação e manipulação do tecido. A partir de uma revisão de literaturas que tangenciam a história social, as filosofias da imagem e as teorias feministas, bem como a crítica de arte e a antropologia das imagens, o estudo dessas obras também provoca reflexões acerca da representatividade histórica de mulheres artistas, bem como dos usos e funções sociais da matéria das linhas, quase sempre situadas num conflito discursivo que as mantiveram distantes das narrativas oficiais da arte, relegadas ao plano dos ofícios e da categoria de trabalho feminino. Em consonância às questões de gênero e de legitimidade artística, os problemas que atravessam os territórios da América Latina reverberam nos fios e fazem ecoar as narrativas subjetivas e políticas que teceram a vida dessas mulheres, sendo mais um elemento imprescindível para uma compreensão das poéticas têxteis.

Em alinhamento ao pensamento de teóricas do feminismo, como Judith Butler e Silvia Federici, interessa-nos investigar como os têxteis desvinculam-se de um estereótipo essencialista da mulher e ganham força política para ressignificarem o feminino enquanto categoria social.

A própria ideia de feminino como uma caracterização qualitativa ou classificatória do trabalho realizado por mulheres, especialmente quando vinculados aos têxteis, no contexto do Ocidente, aparece como um tensionamento crítico na escolha das técnicas, dos materiais e das temáticas trabalhadas por cada artista. Em contrapartida, observar o têxtil a partir do campo da arte torna evidentes não apenas os problemas discursivos de sua historiografia desde o Renascimento – que contribuíram para o sistemático apagamento de mulheres artistas e reiteram estereótipos da subvalorização do fazer artesanal –, como também os valores capitais e a degradação de nossa relação com a natureza. Nesse sentido, a valorização da categoria do têxtil depende mais de uma mudança estrutural de discursos do que de uma simples transposição dos objetos do meio artesanal para o circuito artístico.

Já a questão latino-americana aparece como um núcleo do qual se irradiam linhas de tensão: trata-se de apenas um critério geográfico ou de uma condição identitária com implicações mais amplas? Nenhum trabalho artístico revela respostas. Porém, as imagens potencializam as contradições dessas perguntas e nos dão a ver a trama complexa na qual estamos inseridas e tecemos conjuntamente. As artistas reunidas aqui são inevitavelmente atravessadas por essas difíceis questões, que são também as mesmas que nos atravessam e nos impelem a continuar a busca e o aprendizado por meio das tramas. As *tramas* evocadas no título deste trabalho se referem, metaforicamente, ao tecido em suas múltiplas manifestações; o gesto tecedor será compreendido como a manipulação de linhas, independentemente da técnica ou do tipo de ação empregada.

Organizado a partir de um método que podemos chamar de têxtil, a sequência de capítulos deste livro apresenta um movimento de leitura inverso ou decrescente: a começar das formas complexas dos tecidos relacionados ao corpo até sua gradativa desestruturação no espaço, chegando à matéria-prima do fio. Esse movimento pretende fugir de uma linearidade de ordem progressiva, que, como veremos, nada tem a ver com a imagem do fio em si, materialidade expansiva e essencialmente circular. Começar de um certo *fim* para voltar ao *início* nos oferece a possibilidade de, a partir de seu (re)começo, demonstrar a abertura do livro para uma continuidade *ad infinitum* dentro do campo das experimentações artísticas.

Cada capítulo, nomeado conforme sua temática central, apresenta também uma tríade de direções nas quais as tramas dos trabalhos caminham através da teoria, com a intenção de auxiliar a compreensão de nossa aposta metodológica. No primeiro capítulo, intitulado *Tramas*

do corpo, serão apresentadas obras das artistas Miriam Medrez (México), Juana Gómez (Chile) e Rosana Paulino (Brasil) sob o conceito da *reparação*, com trabalhos que investigam a representação do corpo através de gestos de costura e bordado, realizando passagens pelas esferas do corpo pessoal ao corpo histórico, até chegar à obra de Marta María Pérez Bravo (Cuba), que apresenta a noção de um corpo simbólico. Num segundo direcionamento, obras das artistas Ana Teresa Barboza (Peru), Claudia Casarino (Paraguai), Beth Moysés (Brasil), Karin Lambrecht (Brasil) e Nazareth Pacheco (Brasil) tratam do corpo representado pela vestimenta, tomada a partir de sua presença afetiva e social, encerrando a discussão das relações com o espaço, ao apresentar a noção de *desintegração*, observada nas obras de Martha Araújo (Brasil) e Laura Lima (Brasil).

No segundo capítulo, *Tramas do espaço*, obras das artistas Claudia Casarino (Paraguai), Patricia Franca-Huchet (Brasil), Sonia Gomes (Brasil), Carolina Caycedo (Colômbia), Juana Gómez (Chile), Maria Laet (Brasil), Edith Derdyk (Brasil), Frida Baranek (Brasil), Olga de Amaral (Colômbia), Mira Schendel (Brasil) e Cecilia Vicuña (Chile) serão estudadas a partir das noções de *prolongamentos*, *texturas* e *ritmos*, que são precisamente os aspectos que o tecido imprime nas relações entre o espaço e o corpo, o volume e a montagem, o tecido e o espaço. Veremos o espaço surgir nas obras por meio de suas dimensões físicas e metafóricas, descobrindo as aproximações entre o gesto de tecer – e o tecido – e a trama antropológica que modula nossas interrelações no espaço-tempo.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Fio*, as artistas Anna Maria Maiolino (Brasil), Maria Magdalena Campos-Pons (Cuba) e Cecilia Vicuña (Chile) tomam a imagem do fio como representação ou metáfora para as potências da *continuidade*, da *narrativa* e do *encontro*: enquanto objeto mnemônico, o fio se torna instrumento de registro e de continuidade da história, da conexão de narrativas entre tempos e espaços distintos, provocador de encontros que grafam no mundo a presença – e resistência – de gestos e saberes ancestrais. Como constata Julia Bryan-Wilson, em *Fray: art textile and politics*, os têxteis são capazes de criar significações em direções diversas (BRYAN-WILSON, 2017, p. 9), potencializando sua rede de representações e simbolismos em nosso imaginário comum.

Há uma certa mobilidade entre os conteúdos dos capítulos, porque as próprias artistas selecionadas para este livro apresentam, em sua trajetória, formas distintas de manipulação dos têxteis, com obras que se enquadrariam em mais de um capítulo ou seção. Sendo assim,

a repetição de artistas e conceitos nucleares será notável no conjunto das imagens apresentadas. Longe de delimitar ou reduzir os trabalhos em leituras unívocas, a proposta de uma organização temática dos capítulos (corpo, espaço e fio) é apenas um pretexto para demonstrar a multiplicidade possível de abordagens dos meios têxteis. Da mesma maneira, a narrativa que aqui se apresenta é apenas uma possibilidade de estudo dentre tantas outras que seriam igualmente pertinentes e enriquecedoras. Também será percebido que algumas das artistas apresentarão um volume de obras maior do que outras; isso se deve à profundidade das questões ou à variabilidade de conceitos revelados em suas experiências artísticas considerados relevantes para nossa leitura. No caso da artista Cecilia Vicuña, por exemplo, observaremos que sua prática envolve uma investigação dos têxteis nos âmbitos histórico, cultural, linguístico e plástico, todos eles fundamentais para os objetivos que determinamos aqui, o que justifica a atenção dedicada a sua obra em mais de um capítulo.

Nossa seleção bibliográfica perpassa leituras dos filósofos Michel Serres e Elsa Dorlin; dos antropólogos André Leroi-Gourhan, Gilbert Durand e Tim Ingold; das historiadoras e historiadores Nelly Richard, Rosalind Krauss, Karen Cordero, Laura Mulvey, Julia Bryan-Wilson e Henri Focillon; além das artistas e escritoras Anni Albers, Louise Bourgeois, Rosa Alcalá e Cecilia Vicuña. Há também leituras periféricas que nos ajudaram a construir uma narrativa que não se restringisse a uma repetição das figuras mitológicas do fio na Grécia e na Roma antigas, ainda que estas se façam presentes como sutis e inevitáveis referências, dadas as suas importâncias para a construção do simbolismo dos têxteis.

Por se tratar do estudo de um recorte específico de obras, ressaltamos que, com relação às análises antropológicas que serão feitas ao longo das leituras das imagens, não pretendemos realizar uma descrição precisa e cronológica de todos os aspectos históricos da evolução do gesto tecedor, tampouco de suas mitologias. Como bem nos adverte o antropólogo francês André Leroi-Gourhan, em seu livro *Evolução e técnicas: 1 – O homem e a matéria* (1984, p. 14), tornou-se tarefa impossível, ao investigador de hoje, apreender e descrever, ainda que superficialmente, a totalidade das atividades dos homens em todos os tempos e lugares. Da mesma forma, no que tange à seleção das imagens, não pretendemos realizar uma catalogação historiográfica das obras, no sentido de construir uma leitura histórica linear, que, por sua vez, trace um falso perfil evolutivo das obras e linguagens investigadas.

Nosso recorte se orienta pelas afinidades que possuímos com relação aos têxteis e que pensamos ser um estímulo inicial para quem deseja conhecer as possibilidades da linguagem.

No que diz respeito ao contexto geográfico, não pretendemos conceber um perfil de arte latino-americana, no sentido de construir uma identidade homogênea da produção artística de tais países, replicando os modelos supostamente neutros fundados no eurocentrismo hegemônico, no que se refere tanto às questões de identidade cultural quanto à própria construção da história da arte. Tampouco intentamos criar uma identidade de arte latino-americana *feminina* ou, ainda, afirmar que exista esse tipo de classificação ou categoria destinada a particularizar (e, por isso mesmo, descolar sua participação da história comum) os aspectos da arte produzida por mulheres, como sendo diferentes da produção masculina em termos qualitativos. Como já foi exposto acima, ainda que os países latino-americanos tenham confluências históricas que os unam em determinados aspectos, há uma diversidade cultural que extravia qualquer tentativa de cristalizar um conceito de identidade unívoco que se aplique a qualquer país, em qualquer momento histórico ou a qualquer grupo de pessoas. O desejo de nos concentrarmos na produção de mulheres artistas vem, sobretudo, da necessidade de compreender a forma como o meio têxtil, historicamente estigmatizado como feminino e ornamental, contribuiu para a consolidação de tal produção frente a uma história da arte masculina, refinando a potência das materialidades, procedimentos técnicos, conceitos e poéticas que atravessam as histórias das linhas.

Importante ressaltar, por fim, que a cisgeneridade não foi um critério para a escolha das artistas, mas uma constatação de que, no material ao qual tivemos acesso para realizar a pesquisa, não foram encontradas mulheres autoidentificadas como trans ou pessoas não-binárias. Isso diz de uma visibilidade ainda lacunar nos anos de 2016 e 2017, biênio em que se desenrolou a escrita deste livro, tanto no que diz respeito às identidades de gênero desviantes no campo da arte, ao menos no âmbito brasileiro, quanto ao próprio tema do têxtil. Para além da identidade de gênero, o único critério pré-estabelecido para a seleção foi o de serem artistas que trabalharam com os têxteis durante toda sua trajetória artística, ainda que o próprio entendimento do que seja o (trabalho com) têxtil, em sua produção, possa ter se modificado ao longo dos anos.

OS TÊXTEIS NA ARTE

Na narrativa oficial da história da arte, algumas literaturas afirmam que a atuação da artista alemã Anni Albers, junto da artista e professora Gunta Stölzl, foi responsável por inserir o têxtil no campo da arte, atrelado às áreas de pesquisa do design e do abstracionismo, protagonizadas, na época, por figuras masculinas como Kandinsky e Paul Klee. Albers, que, por ser mulher, foi conduzida a cursar o ateliê de tecelagem contra o seu desejo inicial, ao ingressar na Bauhaus, em 1922 – como a grande maioria das mulheres foi – (SMITH, 2014), acabou criando fortes relações com a técnica após ter aulas com Stölzl. Isso porque as pesquisas dentro do ateliê se voltavam para a descoberta dos potenciais próprios da tecelagem, o que levou as estudantes da Bauhaus, ao lado de Stölzl, a alcançarem resultados notáveis que influenciaram historicamente vários segmentos do design industrial de têxteis.

No ano de 1974, Albers publicou seu icônico livro *On weaving*, no qual descreve os processos históricos e instrumentais da tecelagem manual, incluindo reflexões sobre as relações sensoriais provocadas pela materialidade das fibras e da trama dos tecidos, fruto do experimentalismo com a técnica ao qual se dedicou até o fim de sua vida. Deixando um legado de obras e produções teóricas que extrapolam os limites comuns de abordagem da tecelagem, Albers e Stölzl, junto das demais artistas que participaram do workshop de tecelagem da Bauhaus, fizeram do têxtil, na arte, um material sofisticado visual e conceitualmente, levando-o para além de seus próprios simbolismos tradicionais, sem perder de vista a memória histórica do gesto e sua importância para a cultura. Isso porque uma das influências de maior impacto na obra de Albers foi o contato com a tapeçaria pré-colombiana, além de seu deslocamento para o continente americano, em 1934, que a permitiu visitar países da América Latina, como México e Cuba.

Mais tarde, nos anos 1960 e 1970, a experimentação com o corpo e as novas mídias muda a categoria têxtil para *Fiber Arts*, compreendendo outras técnicas ligadas às fibras, especialmente por meio das Bienais Internacionais de Tapeçaria, sediadas em Lausanne. A partir dos anos 1980, os meios têxteis reaparecem com força, no circuito da arte, em nomes que influenciarão essencialmente os desdobramentos das pesquisas nessa área, retomando e aprofundando também as discussões iniciadas pelos movimentos feministas estadunidenses nos anos 1970. Nesse contexto, muitas obras colocam em discussão a suposta categoria do *trabalho*

feminino, que interpreta os têxteis como materialidades pertencentes ao campo do doméstico e, conseqüentemente, às mulheres. No cenário internacional, alguns desses importantes nomes são Louise Bourgeois (França-EUA), Magdalena Abakanowicz (Polônia), Annette Messager (França), Sheila Hicks (EUA), Tracey Emin (Reino Unido) e Ann Hamilton (EUA), mas é importante destacar que muitas tiveram seu reconhecimento tardiamente. No Brasil, é também entre os anos 1970 e 1980 que as técnicas relativas ao tecido ganham lugar no circuito artístico, quando três Trienais de Tapeçaria foram realizadas no MAM, de São Paulo. É, ainda, nesse momento que a artista e professora mineira Marlene Trindade cria, na Escola de Belas Artes da UFMG, o ateliê de Artes da fibra, inicialmente dedicado às experimentações com papel, mas que, hoje, abrange também o ensino e a pesquisa das técnicas de tecelagem e cestaria, sob condução da professora Joice Saturnino.

Os têxteis possuem uma presença que extrapola sua relação com o fazer artístico e, no âmbito das culturas da América Latina, são um instrumento representativo da atuação social de organizações coletivas de mulheres. Por meio das linhas, grupos indígenas lutam pela preservação de seus saberes; as Madres de Plaza de Mayo – mães da Praça de Maio –, ao bordarem seus lenços, protestaram pelos filhos roubados e desaparecidos até os dias de hoje durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983); e as chamadas *Arpilleras* chilenas, tecidos confeccionados por mulheres dos subúrbios de Santiago, transgrediram o uso convencional do bordado como forma de resistência e ação política contra a ditadura militar de Pinochet, em meados dos anos 1970.

A *arpillera* é uma técnica de bordado tradicional desenvolvida em Isla Negra, no Chile, que leva esse nome por utilizar, como suporte, telas de sacos de batata feitas de fibras rústicas de cânhamo ou linho grosso; tornou-se amplamente conhecida, ainda, pela atuação da artista e musicista chilena Violeta Parra, que também se expressava por meio do bordado. As obras têxteis de Parra chegaram a ser apresentadas no Louvre, em Paris, no ano de 1964, o que fez dela a primeira artista hispano-americana a expor nesse museu¹. As *arpilleras* bordadas pelas mulheres chilenas denunciavam as múltiplas condições de violência sofridas pela população em decorrência da ditadura, além de preservar as memórias das tradições populares e das vivências e sabedorias das mulheres, partilhadas

1 Cf. texto publicado pelo Centro de Direitos Humanos e Cidadania do Imigrante. Disponível em: <<https://www.cdhic.org.br/single-post/2017/09/19/A-voz-das-mulheres-bordada-em-arpilleras>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

no cotidiano do coletivo, que buscava resgatar uma identidade que se perdia nos escombros da política. O projeto militante das *Arpilleras* serviu como referência para outros países, que se apropriaram de sua metodologia de resistência para amparar e dar voz às mulheres em situações de adversidade.

No Brasil, a técnica foi absorvida, em 2013, pelo projeto *Arpilleras – bordando a resistência*, articulado pelo Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), que estimulou mulheres de diversas regiões do país a se utilizarem desse meio expressivo como forma de relatar as violências contra os direitos humanos sofridas nas situações de construção de barragens. O projeto culminou num documentário lançado em 2017 e em uma exposição itinerante que circula pelos estados do país. Em Belo Horizonte (MG), há também o coletivo Linhas do Horizonte, composto por bordadeiras que representam, em seus tecidos, temas da política atual do país e participam ativamente das manifestações e passeatas nas ruas, levando seus têxteis como estandartes, estabelecendo diálogos, inclusive, com outros grupos de bordadeiras de diversos estados do país.

A partir de um contexto tão rico em significações para sua materialidade, pensamos que o estudo dos têxteis seja capaz de delinear as transformações de determinados aspectos da história da arte, e também da história social, infiltrando-se em outras instâncias da vida e auxiliando na construção e no reconhecimento de nossa memória. Desejamos que este saber se preserve e mantenha sua vitalidade pulsando em pesquisas e práticas artísticas para além dos tempos atuais e ao redor do mundo, reconectando-nos à grande trama da vida, que, juntos, seguimos tecendo.

1.

TRAMAS DO CORPO

A primeira lembrança que temos do têxtil é a de sua presença em nosso corpo. Ambos, têxtil e corpo, parecem possuir uma relação inseparável que atravessa sentidos difusos, como proteção, cobertura, expressão, censura e ocultamento, desde os tempos mais remotos, os primórdios da fabricação das vestimentas, com seus usos e funções adaptados às demandas de cada contexto cultural e temporal ao longo da história. Além da semelhança semântica entre os termos – tecido pode significar tanto a trama feita a partir de fibras têxteis quanto as inúmeras peles que revestem nossa organização fisiológica, um dos vieses comumente explorados pelas artistas em sua produção –, o tecido é tomado como uma materialidade passível de conformar um novo corpo, seja como representação antropomorfa, modelado como um boneco de pano ou como figuras que se assemelham a uma construção corpórea com referências que não se reduzem apenas àquela dos humanos, seja como um suporte para a impressão de uma imagem bidimensional a ser retrabalhada posteriormente.

Dessa maneira, nossa seleção de obras que correspondem ao ímpeto de trabalhar as dinâmicas entre o têxtil e o corpo conduziu-nos a três direcionamentos de leitura: o primeiro aborda a reconstituição do corpo através da modelagem do tecido como uma forma de reparação, o segundo toma a questão social da vestimenta como um traço que identifica e determina comportamentos e o terceiro demonstra como o corpo se torna vestígio ou memória da roupa que perde o parâmetro da forma humana e se entrelaça ao espaço.

Em seus inúmeros diários, textos e entrevistas, Louise Bourgeois sintetiza a relação entre o têxtil e o desejo de reparação do corpo traumatizado pela experiência de uma vida tomada por percalços. A artista franco-americana, que se tornou uma das maiores referências sobre as interseções entre a arte e a psicanálise¹, investigou a representação de situações traumáticas vividas em sua infância sob a perspectiva do trabalho artístico. Com extrema lucidez, Bourgeois construiu seu processo de trabalho baseado numa experimentação profunda, no que parecia ser uma tentativa de compreender a si mesma a partir dos movimentos de conhecer, manipular e dar forma à multiplicidade de materiais.

Seu empenho em se afirmar na linguagem tridimensional e sua relação íntima com a representação do corpo – “A escultura é um corpo” (BOURGEOIS et al, 2000, p. 357), disse Bourgeois – levou-a ao contexto da *reparação* ou *reconstituição*, que pensamos ser intimamente afim ao meio têxtil, como uma via de catarse e transformação que parte do autoconhecimento proporcionado pelo manuseio de tais materialidades. Ao observarmos a produção contemporânea de artistas situadas em países da América Latina, cujas poéticas relacionam-se ao universo têxtil, notamos um recorrente entrelaçamento das práticas do bordado, da costura ou da tecelagem à temática do corpo. Isso se dá por dinâmicas culturais que compreendem o próprio tecido enquanto um corpo, como acontece na região dos Andes, tal como afirma a antropóloga anglo-boliviana Denise Y. Arnold (2019), no catálogo da exposição *Comodato MASP Landmann: têxteis pré-colombianos*, mas também é perceptível, no caso das práticas situadas no campo da arte, pelo interesse na condição processual das técnicas.

Neste capítulo, apresentaremos obras em que se evidenciam os gestos das artistas na manipulação ou no uso dos meios têxteis, trazendo discussões acerca da construção da identidade e das conexões feitas com outros corpos. Na busca de tentar compreender o corpo como um ator social, a dimensão do feminino aparece, nas obras, como uma espécie de estímulo ao questionamento da normatividade e ao desejo de abertura para uma identidade renovada, constituída a partir de sua inerente multiplicidade de dobras:

1 Era comum que a obra da artista fosse comparada ao movimento surrealista, comparação esta que ela rejeitava, conforme se atesta no livro Louise Bourgeois: destruição do pai reconstrução do pai (2000).

O feminino não é o dado expresso por uma identidade já resolvida (“ser mulher”), mas um conjunto instável de marcas dissimilares a modelar e produzir: uma elaboração múltipla que inclui o gênero em uma combinação variável de significantes heterogêneos, que entrelaça diferentes ‘modos de subjetividade’ e ‘contextos de atuação’ (RICHARD, 2002, p. 50).

Pensamos no têxtil, especialmente em sua relação com o corpo, como um meio de conversão do conceito de *margem* “em uma figura potencializadora das experiências de limite”, como afirma Nelly Richard, em *Intervenções críticas* (RICHARD, 2002, p. 16), ou seja, do encontro daquilo que extrapola a representação de nossos corpos e que pode ser matéria para a reconstrução, reparação ou reconstituição do que somos e podemos ser. Nas obras apresentadas, o corpo será tomado como espaço de experimentação, testando a rigidez das estruturas identitárias e tecendo a noção de pertencimento, sobretudo no que se refere aos corpos ditos femininos, dessa vez politizados, transmutados com potencial de fala e atuação autônoma frente às situações extremas que permearam a construção de suas histórias.

Nesse sentido da *reparação do corpo*, colocamo-nos diante das noções de performance e ritual para compreender as dinâmicas estabelecidas entre os materiais e os gestos nos processos de tessitura, assim como entre o uso das vestimentas e a manipulação de seus elementos na interação com o espaço. Como expressão da identidade, a vestimenta dá um novo sentido à linguagem corporal: é a peça principal do jogo de deixar à vista ou guardar/ocultar nossas formas de pele, ossos e carne.

Ao longo dos séculos passados, a relação dos corpos ditos femininos com as vestimentas implicava um processo de modelagem da forma física através do uso de acessórios e indumentárias que os subjugavam a padrões de beleza e aceitação do que era considerado como normal. Nas obras que selecionamos, veremos as nuances do valor social que a vestimenta adquire e/ou exprime dentro de situações ou espaços específicos, bem como de que maneira essas relações podem ser apropriadas no campo da arte e reconfiguradas pelas artistas ao produzirem experimentações plásticas que subvertem a funcionalidade de peças tão imbricadas em nosso cotidiano, carregadas de valores simbólicos que nos controlam ou permitem nossa liberdade em distintos níveis. Ao mesmo tempo, veremos de que modo a materialidade do têxtil permite essa passagem das formas do corpo a uma multiplicidade de interpretações, engajando um processo de reparação da representação

de si, uma vez que a formação da identidade das mulheres se constitui como uma questão muitas vezes contraditória, pois precisa se adequar a posições conflitantes e geradoras de crises, tal como explica Nelly Richard:

A psicanálise nos fala das dificuldades que experimentam as mulheres para aderir ao contrato social, ao pacto simbólico da identidade e do discurso, que articula e regula as relações entre sujeitos e instituições. Ou as mulheres tendem a subtrair-se ao marco de autoridade desta força normativa, permanecendo num ponto além dos códigos societários, na fragmentação e pulsatização do corporal, como um outro rebelde ao Logos, que ocupa as margens do somático, para falar uma linguagem alheia à razão e ao conceito. Ou então, elas projetam sobre o poder a contra-vestidura paranoica de uma ordem simbólica, inicialmente negada, que as transforma nas guardiãs do status quo, nas protetoras mais zelosas da ordem estabelecida (RICHARD, 2002, p. 98).

Ao acionar a psicanálise, Richard demonstra a importância dos discursos – suas mensagens, seus meios de difusão e suas estruturas de linguagem – para a constituição e o reconhecimento daquilo que somos, pois são representativos do consenso no contrato social. Para enfrentar as narrativas que compõem esse contrato, as mulheres precisam fragmentar a linguagem, subverter a estrutura discursiva dominante e inventar um modo de existência (com suas dimensões físicas, simbólicas, criativas) que parte do corpo e retorna a ele de maneira afirmativa. Quando as artistas, nos Estados Unidos e na Europa dos anos 1970, apropriam-se de uma linguagem e uma materialidade não reconhecidas pelo cânone das academias de arte, é como se fraturassem a linguagem artística e se rebelassem contra os acordos patriarcais, elitistas e racistas perpetuados por essas instituições. Como um *quilt* que costura diversos fragmentos de tecidos para fabricar uma história plural, a recusa a essas linguagens e seus acordos foi uma das estratégias usadas para questionar as limitações impostas à participação das mulheres tanto na arte quanto na vida.

A costura, porém, tem dois lados, e a fragmentação pode referir-se a um trauma cujas texturas contam precisamente a história da cisão, e não da unidade. No caso da América Latina, temos o agravante das imposições culturais – e suas estruturas discursivas – por meio da violenta colonização, que se apropriou de saberes e desestabilizou comunidades viventes em nosso território antes da invasão.

A colonialidade segue articulando um jogo simbólico mantenedor de sistemas de hierarquias baseados em opressões e privilégios que legitimam ou marginalizam certos grupos sociais.

Parte da produção das artistas que serão apresentadas ao longo deste capítulo aciona a construção de novas perspectivas simbólicas para o que se pode compreender como universo feminino, implementando novos meios de desestruturação das normas, como representações, alegorias e referências, que, até então, têm operado como figurações de poder sobre seus corpos. As escalas do público e do privado, prerrogativa máxima do movimento feminista estadunidense, continuam sendo contrapontos fundamentais para as artistas. Em meio às denúncias e revoltas, os aspectos lúdico e plástico dos têxteis também serão explorados formalmente por elas, no que diz respeito à experiência com a sensorialidade e a percepção espacial, tornando sua conexão com o corpo têxtil e sua linguagem texturizada um meio de reinvenção de si.

REPARAÇÃO

A artista mexicana Miriam Medrez produziu, em 2011, uma série de bonecas de tecido inseridas em posições e representações que retomam o imaginário fantástico do feminino na construção de narrativas autobiográficas. Na série intitulada *Lo que los ojos no alcanzan a ver* (fig. 1-5), suas esculturas representam mulheres em cenas alegóricas e enigmáticas, que trazem “o corpo como suporte simbólico-arquetípico” (CORDERO, 2012, p. 13), como afirma Karen Cordero, em “Mujeres nacidas de mujer: esculturas en tela de Miriam Medrez”. Em uma das esculturas que compõe a série (fig. 1), um corpo feito de tecido branco está deitado no chão, imobilizado. Suas pernas estão cruzadas, a superfície de seu tronco é inteiramente tomada por uma fenda preta, que parece ser esticada pelas mãos que seguram suas extremidades, sugerindo uma forçosa abertura. Um tecido preto e ondulado circula a cabeça da mulher, que supomos representar sua cabeleira – Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, lembra-nos que os fios do cabelo são aqueles com os quais tecemos os primeiros nós (DURAND, 2012, p. 107). Numa segunda escultura (fig. 4), um corpo de tecido branco está ajoelhado, seu rosto toca o chão enquanto suas costas carregam um amontoado de tecido preto volumoso, como uma crosta que cresce e pesa.



FIG. 1. Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2011, Miriam Medrez. Fotografias de Roberto Ortiz. Copyright da artista.

A série se estende em esculturas espalhadas pelo chão da galeria e em outras que ocupam as paredes, costuradas em suportes similares a colchas de retalhos. Feitas de trapos de tecidos, suas dimensões variam conforme o grau de complexidade das figuras, e sua paleta de cores alterna entre o preto e o branco, inserindo também recortes de textos bordados em partes dos corpos ou nos ambientes de suas cenas. As esculturas nos remetem à narrativa fantasiosa e fragmentada característica de nossa memória: a lembrança nos aparece sempre como imagem, som ou cena em fragmento e ruído, desconectada de seu contexto de acontecimento e reestruturada pela diversidade de experiências que acumulamos ao longo da vida, sendo sobrepostas na biblioteca mental de nossa imaginação. São essas imagens internas que orientam as representações de Medrez, aquelas que os olhos não alcançam – é preciso que eles se fechem para que o invisível ao mundo externo seja visto, tal como na reflexão feita pelo personagem Stephen, em *Ulisses*, de James Joyce: “Fecha os olhos e vê” (JOYCE, 1983, p. 40), pois há algo de nosso mundo interno que pode ser mais revelador do que aquilo que se mostra por fora.

Os corpos têxteis, na dimensão onírica trazida pela artista, personificam a solidão das mulheres e sua interação com a natureza, esta que é evocada através das formas orgânicas que surgem em sua superfície ou em seu entorno, como texturas e grafias telúricas. A obra escultórica de Medrez costuma trazer a representação ou a recriação da identidade de mulheres conhecidas ou inventadas pela artista, que funcionam como personagens fictícias a tocar o mundo real com suas histórias comuns, como é o caso das séries *Zurciendo* (2009-2010) e *Vistome palabras entretajidas* (2015-2016).

Na série que analisamos aqui, não há a identificação concreta das mulheres: suas personagens representam os ciclos vividos pelos corpos e a internalização de sentimentos e emoções experimentados no que poderia ser visto como um retiro de introspecção, sem reduzir esses apontamentos a uma universalização da experiência corpórea do que se nomeia como feminino. Se há algo de universal, nessas obras, é a inegável diversificação das identidades: mulheres de distintos contornos, distintas maneiras de se manifestar no mundo, distintos reconhecimentos de sua corporeidade e feminilidade, que se reencontram através da atmosfera do sonho para partilhar suas íntimas descobertas.

Retomando o comentário de Nelly Richard (2002) acerca dos conflitos identitários enfrentados pelas mulheres, as esculturas de Medrez, em suas narrativas, contam de experiências nas quais a



FIG. 2 E 3: Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2011, Miriam Medrez. Fotografias de Roberto Ortiz. Copyright da artista.

percepção de sua própria corporalidade é confrontada na negociação entre seus desejos e os acordos sociais. Na série *Lo que los ojos no alcanzan a ver* (fig. 3), uma das mulheres, cujo corpo é feito de tecidos branco e preto, está deitada de bruços com as mãos na cabeça, replicando o gesto de subordinação humilhante a uma autoridade. Seu tronco é partido ao meio por um pequeno retângulo de onde vemos bordados os seguintes dizeres: “Senti pela primeira vez estar acompanhada por um segundo eu, um observador fantasmagórico que se tornou meu duplo” (tradução nossa)². A historiadora estadunidense Karen Cordero aponta a boneca, enquanto objeto, como um alter ego do feminino, um duplo que reflete a própria imagem das mulheres, constituindo-se como um elemento fundamental à formação de sua identidade (CORDERO, 2012, p. 10).

A figura da boneca é complexa, pois conforma distintos modelos: no caso de réplicas de figuras adultas, é uma representação do corpo e do comportamento considerados adequados ao que a sociedade define como feminino. No caso da replicação de figuras infantis, a boneca infunde à criança que brinca o papel da maternidade, pois sua forma imita a de um corpo que demanda cuidados, tal qual um bebê. As esculturas de Medrez se valem de uma série de estratégias para representar esses diferentes modelos, sobretudo por meio da variação de tamanhos, que podem aludir aos corpos grandes, que seriam os duplos da mulher adulta, ou pequenos, referindo-se à infância ou à vulnerabilidade. A diferença entre as escalas e a relação com as fases da vida torna-se, então, uma espécie de símbolo das relações de poder na obra de Medrez.

Para além da investigação sobre as formas dos corpos, o trabalho de manipulação dos têxteis enquanto um fazer evidentemente artístico, identificado dentro da linguagem da escultura, no caso da produção de Medrez, corresponde à perspectiva apontada por Julia Bryan-Wilson (2017) de retomada dos materiais e ofícios destinados às mulheres como suporte de resistência frente aos discursos propagados pelas instituições que as excluíram sistematicamente, conforme comentamos anteriormente. Como Karen Cordero (2012) também demonstra, o uso do têxtil foi fundamental para recuperar uma dimensão de autonomia para as narrativas que partiam da produção artística e intelectual das mulheres:

Se o barro é o tema da criação divina do homem na narrativa bíblica, Miriam Medrez fez uso do hábito e da vestimenta

2 Texto original: “Sentí por primera vez estar acompañada por un segundo yo, un observador fantasmal que se convertía en mi doble”.

se apropriando de sua maleabilidade e riqueza de cores e texturas – muitas vezes em combinação com outros materiais orgânicos – para produzir mulheres juntas, mulheres isoladas, mulheres trabalhando, mulheres existindo. Assim, endossou a tarefa de fornecer aos habitantes e compartilhar com nós, mulheres, um universo próprio, imaginado a partir da origem do feminino e o princípio da natureza, sem hierarquias de poder ou olhares de voyeur. A estatueta da fertilidade, a arcaica Vênus, foi transformada nas mãos de Medrez em uma figura ativa e autogerida, não o amuleto do outro, mas sua própria inspiração (CORDERO, 2012, p. 9, tradução nossa)³.

Os pedaços de textos bordados que aparecem em algumas das esculturas da série revelam os processos de uma escrita singular, de si, e feminina, no sentido de enfrentamento à opressão masculina e normativa. Esses recortes de texto reforçam o aspecto fragmentário da memória, que mencionamos anteriormente, e colocam o exercício textual numa abordagem distinta de seu uso comum: o tempo dilatado do bordado difere da automatização da escrita datilografada. O gesto escritural no têxtil adquire uma representação tátil, uma vez que se configura como uma textura na superfície do tecido (ao contrário da escrita a lápis sobre papel, que quase perfura e marca incisivamente o suporte com um baixo relevo).

As relações entre o têxtil e a escrita provêm de uma origem de ordem linguística: etimologicamente, o verbo tecer e o substantivo texto derivam da mesma raiz latina, *texere* (CUNHA, 2007, p. 626). No livro *Texturas*, Vera Casa Nova analisa poeticamente o trabalho de bordadeiras moradoras da Vila Mariquinhas, na periferia de Belo Horizonte (MG), e equipara o bordar ao gesto escritural: “Gesto manual, registro de marcas, prática em que cada bordadeira faz triunfar o tempo, o esquecimento, a vida. Daí esse bordar se assemelhar ao gesto escritural, resposta ao gesto leatural, a leitura que se faz do mundo” (CASA NOVA, 2002, p. 90).

3 Texto original: “Si bien el barro es la materia de la creación divina del hombre en la narración bíblica, Miriam Medrez hizo hábito y costumbre la apropiación de su maleabilidad y riqueza colorística y de textura – a menudo en combinación con otros materiales orgánicos – para producir mujeres juntas, mujeres aisladas, mujeres trabajando, mujeres estando. Así hizo suya la tarea de proveer de habitantes y compartir con nosotras un universo propio, imaginado a partir del principio de lo femenino y el principio de la naturaleza, sin jerarquías de poder ni miradas de voyeur. La figurilla de fertilidad, la Venus arcaica, se transformó en manos de Medrez en una figura activa, autogestiva, no el amuleto de otro, sino su propia inspiración.” (CORDERO, 2012, p. 9).



FIG. 4 E 5: Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2011, Miriam Medrez. Fotografias de Roberto Ortiz. Copyright da artista.

Já em seu livro *Fricções*, Casa Nova afirma que a escrita realizada através do bordado constrói nosso léxico íntimo, nosso dicionário e arquivo de experiências, capazes de transformar a própria concepção de linguagem, uma vez que convoca o corpo a participar diretamente do processo de escrita: “[bordar é] uma prática que envolve os corpos – dos textos, das bordadeiras e dos seus bordados. Textos/bordados a partir de um alfabeto de gestos das mãos. Corpo que traduz códigos de outros corpos e que inaugura a diferença” (CASA NOVA, 2008, p. 111). Tais leituras do gesto escritural do bordado reverberam nas imagens de Medrez e, como Karen Cordero aponta, o texto (o relato de vida) inserido no trabalho da artista representa, antes de mais nada, uma força política que potencializa os impactos de sua obra: “[s]uas figuras adquirem voz, assumem o direito à enunciação e, como resultado, estabelecem uma aliança suave entre expressão plástica e verbal que sublinha o caráter poético dessas séries” (CORDERO, 2012, p. 10, tradução nossa)⁴.

O corpo assimilado numa narrativa imaginária e em integração com elementos da natureza é também o objeto central das obras realizadas pela artista chilena Juana Gómez, que, diferentemente de Medrez, opta pelo uso do tecido como suporte para a criação de imagens bidimensionais, trabalhando-o com a sobreposição de outras linguagens que também envolvem o têxtil. Na maior parte de suas obras, Gómez cria imagens fotográficas de seu corpo reproduzidas em impressões sobre tecido, preparadas para receber, posteriormente, a intervenção de bordados inspirados pela imagem da foto ou pelo léxico particular de formas que deseja representar.

Suas fotografias são sempre impressas em preto e branco, e as linhas coloridas das aplicações em bordado demarcam um mapeamento orgânico e sutil das tramas internas de seu corpo: a artista retraça e texturiza, na superfície do tecido, as veias e os filamentos dos sistemas sanguíneo, nervoso e linfático; as conexões neurais; os contornos de órgãos e fibras musculares. Gómez faz o uso de intensos tons de vermelho, azul e cinza, para sistemas que possuem uma presença de maior peso quantitativo, e suaves tons de rosa e amarelo, para as ramificações mais sutis. Em algumas de suas fotografias, parece haver o desejo de imaginar diversos atlas de anatomia que considerariam outros tipos de nervuras, tais como as energéticas e sentimentais, referentes

4 Texto original: “Sus figuras adquieren voz, asumen el derecho a la enunciación, y como resultado forjan una suave alianza entre expresión plástica y verbal que subraya el carácter poético de estas series” (CORDERO, 2012, p. 10).

a camadas (ainda têxteis) do corpo que talvez sejam invisíveis, mas que também delineiam formas e traços significativos sobre nossa carne e pele.

Nas séries *Constructal* (2015-2016)⁵ e *Distaff* (2017)⁶, apesar da marcante referência analítica e fria das pranchas de estudo anatômico, seja pela cor ou pela sutileza do bordado, ficamos profundamente impressionados pelas minúsculas ramificações desenhadas pela artista, bem como pelas expressões suaves, por vezes melancólicas, de seu rosto nas fotografias, que deixam transparecer emoções entrelaçadas à intensidade das linhas bordadas.

Em tais obras, Juana Gómez recupera sobretudo a lembrança de que o tecido é uma pele e de que a pele é um tecido; de que a linha mesma é constituída de um emaranhado de minúsculos fios e fibras, veios que se unem numa torção e geram cordões, músculos, órgãos, corpos e histórias; e, principalmente, de que as superfícies escondem, num jogo de ilusão de ótica, as mínimas partes que fazem nossa pele parecer homogênea aos olhos. Como aponta a artista e educadora chilena Maria Eliana Morales⁷, as obras de Gómez exploram a noção de fragmentação em diversas instâncias, a começar pelo uso do tecido, que se constitui de uma reunião de linhas; passando pela fotografia digital, que, ao contrário do procedimento analógico, compreende a imagem enquanto um ordenamento de informações sucessivas recriadas com inúmeros pixels; culminando no uso do bordado, que representa linhas e ramificações repetitivas. Morales observa também que é a partir dessa estrutura multifragmentada que podemos perceber as imagens enquanto uma combinação de elementos abstratos e informações subdividas, reveladoras do complexo sistema de comunicação contido em nosso corpo.

Juana Gómez coloca à mostra que tal sistema pode parecer frágil e delicado, mas, por isso mesmo, é preciso e direto, fluido e enraizado, complexo e inteligente. Se em cada imagem de ambas as séries vemos um sistema separado (nervoso, sensorial, cardiovascular...), nossa imaginação é provocada a perceber suas complexidades quando a artista realiza a sobreposição de linhas e sistemas distintos, revelando-nos o que é, verdadeiramente, o corpo: um emaranhado de fluidos materiais

5 As imagens da obra *Constructal* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/constructal>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

6 As imagens da obra *Distaff* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/copia-de-constructal-1>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

7 Cf. texto de apresentação da série *Constructal*, no site pessoal de Juana Gómez. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/constructal>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

e energéticos que transportam a informação necessária a cada parte, mantendo o equilíbrio do todo.

A curadora e pesquisadora chilena Carolina Jorquera⁸ afirma que o trabalho de Gómez intercala os saberes ancestrais relativos ao manuseio da linha com a ciência contemporânea, a fim de nos levar de volta às nossas origens. Ela relembra que, logo ao nascermos, há um cordão a ser cortado – o cordão umbilical –, e é essa imagem de rompimento que nos concede a possibilidade de nos conectarmos ao mundo externo, fora do corpo que nos deu à luz. Em *Distaff*, a imagem de rompimento nos conduz ao reconhecimento de uma conexão ancestral por meio dos demais fios que se preservam ou que são construídos com a figura materna: rompe-se um fio de carne, mas há outras conexões que nos costuram de volta a ela ao longo da vida, com fios de afeto ou de dor. Na língua inglesa, Jorquera explica, a palavra *distaff* significa a porção matrilinear de nossa árvore genealógica e também o nome do instrumento usado para fiar lã, a roca, que, em algumas culturas, é associado ao trabalho feminino e doméstico. Sem se engajar num enfrentamento explícito da categoria de trabalho feminino, Gómez opta por evocar o respeito e o reconhecimento dessa ligação ancestral, mostrando sua força e presença em nosso corpo, como sugere a leitura de Jorquera:

Uma das peças centrais desta exposição, *The Pattern of Origin*, envolve os rostos de mãe e filha em perfeita simetria, gerando a ilusão de um espelho no qual ambas podem ser a mesma pessoa em diferentes idades. Bordado sobre o corpo da filha, há uma representação do sistema linfático. A função desse sistema é manter o equilíbrio do nosso sistema imunológico; ele simboliza a proteção, nosso escudo de defesa de tudo que não é familiar. Esse simbolismo é reforçado na obra pela atitude da mãe de cobrir sua visão, como que para proteger a filha de um destino imutável e de memórias imediatas, procurando transformar microscopicamente seu mapa genético com pequenos gestos (JORQUERA, 2017, tradução nossa)⁹.

8 Cf. texto de apresentação de *Distaff*, no site pessoal de Juana Gómez: Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/copia-de-constructal-1>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

9 Texto original: "One of the central pieces in this exhibition, *The Pattern of Origin*, engages the faces of mother and daughter in perfect symmetry, generating the illusion of a mirror in which both could be the same person at different ages. The daughter's body has a representation of the lymphatic system embroidered over it. This system's function is to maintain our immune system's balance; it symbolizes protection, our defense shield of everything unfamiliar. This symbolism is reinforced in the oeuvre

Ainda sobre a dimensão maternal trazida pela série, na qual Gómez também se apropria de imagens fotográficas de sua filha, sua mãe e sua avó, Jorquera prossegue:

O vínculo materno é, sem dúvida, um dos mais fortes e persistentes; durante os anos 1980, a ciência descobriu uma molécula transmitida apenas de mãe para filha, chamada de genoma mitocondrial. Como esse material genético não se recombina, ele passa de geração em geração com poucas modificações, permitindo a consideração de um possível ancestral original apropriadamente chamado de Eva mitocondrial (JORQUERA, 2017, tradução nossa)¹⁰.

No estado quase meditativo proporcionado pela experiência dilatada do tempo no ato de bordar, Miriam Medrez e Juana Gómez recriam um imaginário simbólico e poético que demonstra como se sente o próprio corpo e suas dimensões orgânicas, como se estabelece sua relação com o mundo de uma maneira ampla e singular, matérica e sutil. Vimos que o tecido metaforiza as relações de pele impregnando-se das memórias e histórias de vida recontadas a partir de fragmentos internos e subjetivos, mas também se apresenta como expressão de experiências articuladas no espectro das vidas social e política.

Nesse sentido, trazemos o trabalho da artista brasileira Rosana Paulino como um contraponto, uma segunda via para se pensar as histórias dos corpos de mulheres partindo de uma análise das implicações da narrativa histórica hegemônica sobre sua representação e representatividade. Desse modo, colocamo-nos diante não mais da reinvenção de si a partir de uma psicanálise ou uma simbologia tátil das formas do corpo, mas de uma reinvenção que aciona a dimensão da denúncia e da exposição das condições precarizadas de existência do corpo negro, questionando os discursos de poder que perpetuam práticas

by the mother's attitude of covering her vision, as if to protect the daughter from an immutable destiny and immediate memories, seeking to microscopically transform her genetic map with small gestures" (JORQUERA, 2017). Disponível em: <<http://blog.caroinc.net/curare-distaff-de-juana-gomez/>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

¹⁰ Texto original: "The maternal bond is undoubtedly one of the strongest and most persistent; during the 80s science has discovered a molecule that is only inherited through mother to daughter, called the mitochondrial genome. Since this genetic material does not recombine, it passes from generation to generation with few modifications, allowing for the consideration of a possible original ancestor appropriately called mitochondrial Eve" (JORQUERA, 2017). Disponível em: <<http://blog.caroinc.net/curare-distaff-de-juana-gomez/>>. Acesso em: 20 nov. 2022.



FIG.6: Rosana Paulino, da série *Bastidores*, 1997.
Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova Iorque.
Copyright da artista.

artísticas e sociais de exclusão, de violência física e simbólica, de destituição de voz e reconhecimento.

Em uma de suas obras mais conhecidas, intitulada *Bastidores* (1997), Rosana Paulino faz pulsarem algumas das questões sociais atreladas à história dos corpos negros no contexto de um país marcado pelo racismo estrutural e por um histórico de escravização. Reproduzindo fotografias de seu álbum de família em tecidos e as emoldurando em bastidores de bordado (fig. 6), a artista intervém nas imagens realizando costuras violentas sobre determinadas partes dos corpos, todos de mulheres. Boca, garganta, olhos e testa são agressivamente silenciados com um borrão de linhas escuras, desordenadamente bordadas, como se o gesto extrapolasse sua função de ornamentar e de gerar formas reconhecíveis com a delicadeza, repetição e acuidade características da suposta categoria de *trabalho feminino* na qual o bordado é comumente inserido. Numa proposição quase metalinguística, os materiais têxteis usados por Paulino para representar corpos fragmentados são eles próprios também retalhos, pedaços de tecido e memória, tramas que escrevem narrativas que se perderam forçadamente ao longo do tempo. Entre a lembrança e o esquecimento, a impressão fotográfica que surge sobre a textura dessas tramas sofre as dolorosas intervenções da agulha, do rastro das linhas que costuram uma imensa ferida histórica que nunca cessou de latejar.

Na série *Assentamento* (2013), uma instalação que se configura a partir de obras de diferentes materiais e linguagens – há a combinação de impressão digital, desenho, bordado, costura, esculturas em madeira e vídeos (fig. 7-9) –, a recostura acontece de forma descontraída, sem estrutura, na tentativa de restaurar a integridade de um corpo violentamente exposto e explorado. Dentre as obras da série, há grandes faixas de tecido sobre as quais são impressas fotografias frontais, laterais e dorsais de um corpo negro nu, realizadas durante a expedição Thayer, capitaneada pelo cientista Louis Agassiz, entre 1865 e 1866, no Brasil. Um dos objetivos da expedição era registrar tipos raciais em pranchas fotográficas para comprovar a suposta superioridade da etnia branca sobre as demais. As faixas que seccionam o corpo replicam o modo como sua integridade foi também seccionada e são, subsequentemente, recompostas pela costura da artista, que também adiciona às imagens o desenho de um coração, de um útero com um feto, de raízes no lugar dos pés. Entretanto, como dissemos, o refazimento da costura é incapaz de restabelecer a imagem por completo, deixando exposta a violência do corte que sofrera.



FIG. 7 E 8: Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013.
Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova Iorque.
Copyright da artista.

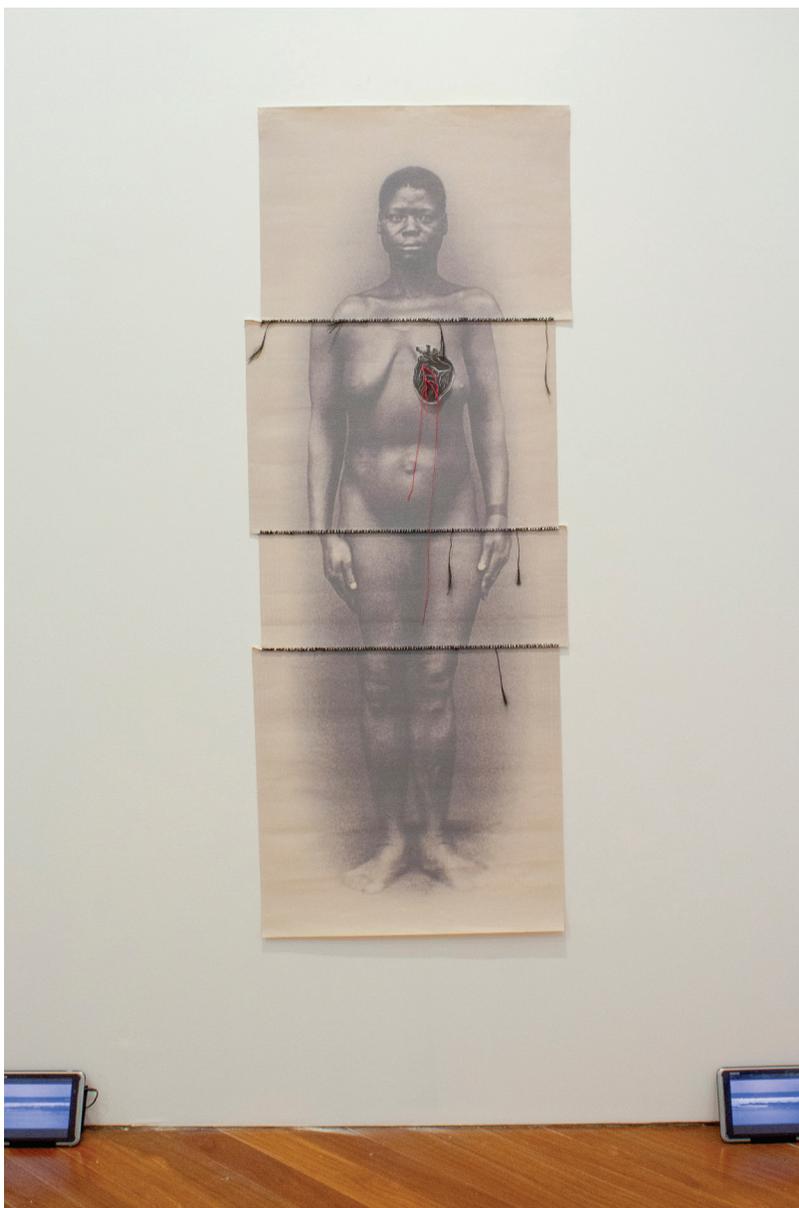


FIG. 9: Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013.
Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova Iorque.
Copyright da artista.

No todo da série, que ajunta ainda outras imagens, Paulino costura às denúncias a vitalidade e a força das culturas de África, que transparecem nas fotografias da expedição, contradizendo sua intenção e seus objetivos infundados. São costuras que ganham potência pelas significações do próprio título da obra:

Assentar, como nos mostra o dicionário Aurélio, é também o ato de fixar-se ou de estabelecer residência em algum lugar. Transplantados à força, os africanos e africanas que aqui chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé. A última definição para assentamento encontrada no dicionário Aurélio diz respeito a: “Bras. Rel. Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento.” Assentaram, portanto, elementos que permearam nossa fala, culinária, comportamento e, principalmente, boa parte de nossa religiosidade. O que este projeto pretende mostrar, através da execução da instalação, vai além da viagem de transposição feita por aquelas pessoas. A instalação, dividida em três partes, mostra o caminho percorrido (vídeo-imagens do mar), os braços que vieram para o trabalho e, principalmente, o assentamento das bases de uma cultura nova e vibrante. O simbolismo inicial do corpo de uma das mulheres retratadas é ressignificado para se tornar emblema de uma cultura mestiça, cujas bases, firmemente plantadas em solo africano, são muitas vezes subvalorizadas em nossa sociedade. Enaltecer esse corpo, síntese e retrato da cultura brasileira, é reconhecer a contribuição que, ao contrário da premissa de Agassiz, não trouxe decadência, mas sim riqueza e vitalidade, gerando uma cultura pulsante graças à heterogeneidade daqueles que a compõem (PAULINO, 2013, p. 4).

Nas obras de Miriam Medrez e Juana Gómez, observamos como o bordado e a costura manual são capazes de figurar a escrita autônoma e reivindicar o direito de autoria das diferentes histórias apresentadas pelas artistas, pois o “bordado é a procura da história da bordadeira, em sua singularidade e na dos objetos criados” (CASA NOVA, 2002, p. 95). Isso significa que há um saber narrativo não apenas no tecido finalizado, nas superfícies ou nas peles dos objetos têxteis, mas também nos próprios fazeres, nos gestos, na ação do corpo que realiza uma tessitura cíclica, uma grafia de linhas que se inscreve na superfície do tecido e inevitavelmente no seu avesso (CASA NOVA, 2002, p. 90).

No livro *The subversive stitch*, a historiadora britânica Rozsika Parker (2010) afirma que o ato de bordar uma história pessoal sob o

ponto de vista de suas implicações políticas (pensando no duplo público/ privado) era, para artistas feministas dos anos 1970, uma forma de desafiar a subordinação e a opressão das mulheres. Proveniente do contexto europeu, Parker cita, como exemplo, a artista Louise Bourgeois, para dizer que a agulha era um instrumento usado para reparar danos e que, apesar da ambiguidade contida na história do bordado – a técnica proporcionava tanto um meio de resistência quanto um meio mantenedor da submissão das mulheres –, ele foi significativo para o desenvolvimento de produções autobiográficas que auxiliaram as mulheres a reconhecer e transgredir as limitações a elas impostas.

Muitas são as obras de Paulino que trazem o têxtil como materialidade ou suporte expressivo para os elementos autobiográficos com os quais a artista trabalha, como é o caso de sua obra seminal *Parede da memória* (1994), em que ela reproduz retratos de seu álbum de família sobre pequenos tecidos quadrados, costurados como patuás. Instalados em um grande painel na parede, os retratos são repetidos lado a lado com alterações de cor, simulando um grande jogo da memória. A semelhança formal ao patuá, amuleto ligado às religiões de matriz africana, entrelaça a crítica social presente na obra – corpos negros mostrados repetidamente como protagonistas no espaço branco da galeria – à sacralização da memória, do direito de pertencer, de reconhecer e de poder contar a própria história. O trabalho com arquivos fotográficos e procedimentos técnicos relacionados aos têxteis, expressivos da ideia de sutura ou de reparação histórica, também pode ser encontrado nas instalações *Tecelãs* (2003) e *Atlântico vermelho* (2017) e no vídeo *Das avós* (2019).

Numa inversão de gestos, o corpo, que, na obra de Rosana Paulino, é revelado e impresso com suas fraturas na superfície do tecido, na obra da artista cubana Marta María Pérez Bravo, torna-se recoberto pelo têxtil. Na fotografia que leva o título de *Protección* (1990)¹¹, um busto é registrado em preto e branco com as bordas esfumadas, como se a imagem tivesse surgido de um sonho ou de uma memória antiga que resiste à passagem do tempo, no esforço de tornar-se nítida e compreensível. A imagem construída nessa atmosfera onírica, apesar de sua aparente simplicidade compositiva, toma-nos pela provocação de um impacto: vemos uma mulher mostrando os seios cravejados

11 A imagem da obra *Protección* pode ser vista no site da artista. Disponível em: <<https://martamariaperezbravo.com/seleccion-de-obra-80-90/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

de espinhos. Seu rosto está escondido sob uma vestimenta de tecido branco em um gesto congelado de vestir-se ou despir-se – não podemos saber –, e o duplo jogo de ocultar e revelar presente nesse gesto, além da crueza da matéria espinhosa incorporada à sua pele, aponta algumas das questões incitadas pelo trabalho da artista.

Marta María Pérez Bravo formou-se em pintura, mas passou a se dedicar exclusivamente à fotografia a partir de meados dos anos 1980, linguagem com a qual alcançou o reconhecimento internacional. Orientada pelo desejo de retratar os elementos que constituem sua identidade cultural, a artista investiu no trabalho autobiográfico a partir de uma estética similar à produção experimental de performance e *body art* das décadas de 1960 e 1970, na América Latina, produzindo autorretratos que abordam a presença simbólica e política do corpo dito feminino. Criando um jogo de desmistificações e sacralizações que subvertem o lugar-comum dos símbolos dos quais se apropria, a artista articula procedimentos ritualísticos ou imagens alegóricas que entrelaçam as representações evocadas por sua própria imagem e experiência de vida, tais como: o corpo das mulheres atrelado à construção da feminilidade e à condição da maternidade; o sincretismo religioso das tradições afro-cubanas, evocando as esferas da espiritualidade e da transgressão, e a nacionalidade latino-americana, evidente nos signos de colonização, opressão, isolamento e punição.

Seu corpo é a principal matéria de seu trabalho: ora aparece como um altar, lugar de devoção ao sagrado por excelência, ora como instrumento dos rituais, representado como uma oferenda ou subjugado a algum tipo de sacrifício. O têxtil não é, para a artista, o tema ou a materialidade principal de sua produção. Entretanto, como podemos ver em grande parte de suas fotografias e vídeo-performances, as vestimentas e os tecidos brancos estão presentes como um elemento composicional simbólico e indispensável, desempenhando um papel decisivo nas reflexões que Bravo nos provoca. Nas fotografias em que a artista se envolve nesses tecidos ou vestimentas brancos, seu rosto quase sempre está coberto: a identidade, portanto, parece formar-se através dos símbolos externos agregados ao seu corpo, como se lhe fosse negada a expressão do olhar, da fala.

Dessa maneira, subvertendo a funcionalidade usual dos objetos e lhes atribuindo novo valor simbólico, a artista parece questionar o utilitarismo ocidental como um dispositivo de atribuição de valor,

como observa Octavio Avedaño Trujillo¹², curador da exposição *Un simbolo es una verdad*, realizada no Museu de Arte Sonora (MUSAS), no México. Nas fotografias de Bravo, objetos como colares, que, inicialmente, serviriam como adornos, ganham a função de correntes; taças, que, no contexto do catolicismo, compartilham o corpo de Cristo, passam a oferecer o leite extraído dos seios da artista; e vestimentas, cuja função seria a de proteger ou expressar identificação e pertencimento a uma comunidade, acabam por ocultar o corpo dessa mulher.

Ao observar as séries de fotos realizadas ao longo da trajetória de Bravo, percebemos como a artista desconstrói as referências estereotipadas da feminilidade usando os próprios pressupostos que caracterizam, socialmente, o gênero feminino – como a maternidade, a beleza e a vulnerabilidade, representadas nas obras por meio de narrativas distintas das convencionais. O gênero surge, portanto, associado a leituras simbólicas referentes ao corpo impuro, no contexto religioso; ao corpo midiático excessivamente sexualizado e, finalmente, às mutilações sofridas pelo corpo grávido, como na série *Para concebir*¹³, de 1985, em que a artista registra sua própria experiência de gravidez. Dessa maneira, Bravo direciona nossa atenção para as relações de poder que perpetuam a colonização dos corpos das mulheres: suas fotografias disseminam uma luta simbólica contra o ocultamento da violência da colonialidade de maneira análoga à produção de Rosana Paulino. O corpo feminino colonizado, expressão usada pela filósofa argentina María Lugones (2014), em seu artigo “Rumo a um feminismo descolonial”, carrega códigos subliminares de dominação e ordem, muitos dos quais, no processo da colonização, foram usados para justificar o argumento dos espanhóis de que as mulheres indígenas não pertenciam à categoria de “mulher”, pois sequer eram consideradas humanas.

Bravo elabora criticamente seu imaginário simbólico articulando imagens que primam pela síntese e pela limpeza das formas, o que se faz evidente na escolha de trabalhar com a ausência de cores nas fotografias e de retratar a modelo interagindo com poucos objetos, como facas, velas ou colares de miçanga. A artista desenvolve suas

12 UN SÍMBOLO es una verdad: Marta María Pérez en MUSAS. **Cuban Art News**, 20 jul. 2017. Disponível em: <<https://cubanartnewsarchive.org/es/2017/07/20/un-simbolo-es-una-verdad-marta-maria-perez-en-musas/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

13 As imagens da obra *Para concebir* podem ser vistas no site da galeria El Apartamento. Disponível em: <<http://www.artapartamento.com/artistas/marta-maria-perez-bravo/trabajo?m=28>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

cenar em um ambiente paradoxalmente neutro (um não-lugar), onde o ritual se conecta à dimensão do espaço íntimo, privado, preenchido de símbolos sociais e suas significações.

A apresentação quase sublime de suas cenas parece reproduzir a experiência pictórica da artista na linguagem fotográfica, a partir da qual cria uma iconografia literal das superstições e tradições populares vinculadas à experiência religiosa advinda da mistura do catolicismo, do espiritismo, da umbanda e do Palo Monte¹⁴, e confirma que cada elemento visual constitutivo das imagens deve ser claro, objetivo e indispensável. Deve desempenhar também algum papel significativo na construção daquilo que ela deseja representar, ainda que o resultado final expresse o mistério e a ambiguidade do qual são feitos. Da mesma forma, os títulos das fotografias funcionam como pistas reveladas por Bravo para a compreensão da cosmologia de sua obra, como o peculiar *Un símbolo es una verdad* (2000)¹⁵, conforme explica a própria artista: “[e]m toda cultura, houve símbolos que representaram Verdades e que foram respeitados tanto quanto a palavra escrita e a fé religiosa o são”¹⁶.

A fotografia que leva esse título mostra um recorte das pernas da artista, que está trajada com um longo vestido branco, a se equilibrar na ponta dos pés, como se estivesse a ponto de cair. Seus dedos quase encostam na linha tracejada no chão, também coberto por um tecido branco. A linha desenhada reproduz a demarcação de um limite, de um espaço onde é preciso andar com cautela para que não seja ultrapassado, e pode ser interpretada, junto da informação que nos é dada pelo título, como a fronteira da superfície de uma imagem (ou de um símbolo), aquela que podemos atravessar apenas por meio dos pensamentos e das sensações despertadas em nós. Ao mesmo tempo, ainda que arrisquemos fazer a travessia de uma imagem, permanecemos sempre no limite de sua margem, incapazes de reduzi-la a qualquer um de seus efeitos.

14 Palo Monte, também conhecido como Santería, denomina um conjunto de crenças religiosas praticadas pelos africanos escravizados em Cuba, incorporando ritos e simbolismos de distintas tradições.

15 A imagem da obra *Un símbolo es una verdad* pode ser vista no site da revista eletrônica *Zone Zero*. Disponível em: <<https://zonezero.com/es/identidad-liquida/237-un-simbolo-es-una-verdad>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

16 UN SÍMBOLO es una verdad: Marta María Pérez en MUSAS. **Cuban Art News**, 20 jul. 2017. Disponível em: <<https://cubanartnewsarchive.org/es/2017/07/20/un-simbolo-es-una-verdad-marta-maria-perez-en-musas>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

Dessa maneira, o traço, apesar de funcionar como um divisor de duplicidades (exterior e interior), não nos aparece como um elemento limitador, uma vez que suas margens se abrem para uma miríade de leituras, jogo com o qual concordamos a partir do momento em que tentamos adentrá-la. Por outro lado, podemos interpretar o limite tracejado por Bravo pela via do discurso religioso, em que o símbolo é impregnado de uma superfície censuradora e impositiva de uma verdade que não deve ser questionada, tocada ou ultrapassada, mas tomada como uma afirmação absoluta que nos cega e silencia. Qualquer que seja a leitura para o enigma que sua fotografia nos coloca, é a partir desse exato limite que a artista subverte os lugares-comuns dos símbolos e lhes atribui novos significados, demonstrando, ainda, a potência de culto das imagens na construção de uma cultura.

A imagem do tecido na esfera dos ritos sociais impele à vestimenta uma nova função sublime e subliminar, sugestiva da conexão com outros mundos e realidades, como representação de transcendência à própria carne, que veremos também, adiante, nas obras de artistas como a paraguaia Claudia Casarino e a brasileira Beth Moysés.

VESTIMENTA

Na exposição *Modos de vestir* (2009), a artista peruana Ana Teresa Barboza apresentou um conjunto de desenhos, instalações e fotografias que envolvia a costura ou o bordado em sua realização. Todos os trabalhos da mostra fazem referência ao corpo e suas relações sociais, apresentando vestimentas híbridas em construções alegóricas. Para a artista¹⁷, a vestimenta opera como um elemento de socialização que revela e potencializa questões de identidade e ajuda a compreender a forma como as relações são modeladas e legitimadas, perpetuando e normalizando determinadas condutas. Nos trabalhos *Prendas para dos* (fig. 10) e *Mandel/Mantil* (fig. 11), ambos feitos no mesmo ano da exposição, podemos identificar algumas das atribuições sociais impostas à figura das mulheres.

17 Conforme texto curatorial da exposição publicado no site da artista. LERNER, Sharon. *Modos de vestir*. In: ANA Teresa Barboza. [s.d.] Disponível em: <<https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

Em *Mandel/Mantil*, torna-se óbvia a associação dos corpos ditos femininos ao ambiente doméstico: um uniforme, cujo modelo faz referência às trabalhadoras domésticas, recobre uma mesa, apontando para uma atitude submissa que vai muito além da representação de estar a serviço do outro. É como se aquele corpo estivesse sendo servido, no sentido de estar posto à mesa. No título do trabalho, a artista mistura as palavras avental e mesa, *mandil* e *mantel*, em espanhol, respectivamente, confirmando o processo de hibridização, de equivalência e de fusão das significações de tais objetos. Na obra *Prendas para dos*, vários pares de roupas são costurados com o mesmo tecido, construindo uma vestimenta única destinada ao uso simultâneo de duas pessoas, o que, a princípio, sugere um encontro que pode remeter a uma espécie de afeto, de aproximação ou de cultivo de um elo, mas que, entretanto, restringe a mobilidade e insere os corpos num contexto de dependência do qual não podem sair, fazendo-os perder sua individualidade.

Podemos perceber, nessa obra, uma sutil referência às relações amorosas que, romantizadas pela cultura, omitem o estado de sujeição, posse e dominação do outro. Em ambos os trabalhos, é notável a perversidade na maneira como os acordos sociais e afetivos são estabelecidos, em sua maioria orientados para o enfraquecimento das mulheres ao inseri-las numa posição de dependência, que leva ao esvaziamento de suas identidades: vazio este que preenche as vestimentas suspensas no espaço pela artista, impotentes e imobilizadas. Outro elemento que se conecta à ideia de esvaziamento ou de uma suposta neutralização seria a ausência de cor das vestimentas, que também reflete uma condição impositiva da masculinidade, uma vez que, é preciso lembrar, o neutro, em nossa língua, é masculino.

As restrições ou permissões à expressão da individualidade estão entre as questões centrais dos trabalhos que tomam a vestimenta como material ou assunto: suas discussões perpassam os modos de construção da imagem do próprio corpo, as possíveis interações entre dois corpos e a dissolução do corpo singular em multidões.

A obra da artista paraguaia Claudia Casarino compreende o corpo como um espaço de representação e crítica dos estereótipos midiáticos, estes, em sua maioria, direcionados aos corpos das mulheres, mas também dos desviantes da norma hetero-cis-patriarcal. Além disso, a artista retoma questões específicas, como violência e imigração, enquanto pontos cruciais de suas proposições artísticas, entrelaçando as experiências pessoais a aspectos recorrentes das histórias latino-americanas. O tecido é o elemento principal da poética de Casarino, tanto



FIG. 10: Ana Teresa Barboza, *Prendas para dos*, 2009.
Copyright da artista.



FIG. 11: Ana Teresa Barboza, *Mantil/Mandel*, 2009.
Copyright da artista.

como materialidade plástica, usada para manifestar as formas, quanto como um aspecto temático de seus trabalhos, que, tal como na obra de Ana Teresa Barboza, representa, nos contornos da roupa, os comportamentos e as práticas sociais aos quais os corpos são submetidos.

A vestimenta, portanto, é a construção estrutural eleita como paradigma das obras de Casarino, representando, segundo a artista, um corpo de camadas ideológicas sobreposto ao corpo do sujeito. A questão das camadas aparece de forma literal em algumas de suas instalações, tal como em *Trastornos del sueño* (fig. 12-14), realizada em 2011, na qual a artista cria vestimentas com uma modelagem semelhante a de camisolas, feitas de tecidos transparentes e costuras aparentemente frágeis. As peças são apresentadas em conjuntos pendurados no espaço expositivo, que criam uma sobreposição, uma mistura dos tecidos que eclipsa forma, cor e matéria. No trabalho da artista, a escolha do tule, tecido transparente e poroso que constitui o principal material das vestimentas em questão, faz referência direta aos ritos de passagem aos quais algumas mulheres devem se submeter para cumprir os protocolos sociais de seu gênero¹⁸.

Os tecidos, nessa obra, são brancos, rosa e vermelhos, reafirmando a referência estereotipada à feminilidade, à intimidade de um corpo nomeado feminino, que também se localiza no plano da domesticidade, no âmbito do privado e do secreto. A transparência dos vestidos – que esconde, mas, ao mesmo tempo, revela – torna possível ver a pele, esta que também é um tecido onde estão impressas, registradas, marcadas e modificadas, sob a ação do tempo, nossas identidades, memórias e experiências, como afirma o filósofo Michel Serres:

Nossa veste cutânea traz e expõe nossas lembranças, não as da espécie [...], mas as da pessoa, a cada um sua máscara, sua memória exteriorizada. Nós nos cobrimos de capas ou mantas por pudor ou vergonha de mostrar nosso passado, nossa passividade, para esconder nossa pele historiada, mensagem privativa, mensagem caótica, linguagem indizível, demasiado desordenada para ser compreendida, e substituí-la pela impressão convencional ou cambiável das roupas, pela ordem simplificada do cosmético. Nunca vivemos, rigorosamente, nus e nunca verdadeiramente vestidos, nunca velados e nunca desvelados, exatamente como o mundo (SERRES, 2001, p. 32-3).

18 Conforme texto de apresentação da obra publicado no site da artista. Disponível em: <<http://www.claudiacasarino.com/obra.php?id=4>>. Acesso em: 07 ago. 2018.



FIG. 12: Claudia Casarino, *Trastornos del sueño*, 2011.
Copyright e cortesia da artista.

No âmbito da obra de Casarino, podemos pensar que o tecido em si, por ser uma materialidade flexível, que toma facilmente a forma do corpo que veste, é também uma espécie de pele¹⁹, mas, simultaneamente, transparente e opaca, materializada como um sonho onde as imagens nem sempre são nítidas, nem sempre se deixam ser apreendidas. A nudez da pele, ou sua transparência, acaba por mostrar apenas as dobras, a multiplicidade de estratos que compõem um corpo, reafirmando a funcionalidade ambígua do tecido de ser dentro e fora ao mesmo tempo.

A atmosfera onírica das instalações incorpora também um sentido de encenação similar àquele desenvolvido nas obras de Marta María Pérez Bravo, uma vez que a iluminação pontual sobre a massa de vestidos cria espaços de penumbra e escuridão profunda, e, voltando ao título da obra, transpõe-nos ao universo dos sonhos, convocando também a narrativa imaginária das esculturas de Miriam Medrez e das fotografias bordadas de Juana Gómez. O sonho é associado ao repouso do corpo para o alcance mágico de nossos desejos mais profundos, mas pode ocasionar também estados de vulnerabilidade e de agitação que nos conduzem ao pesadelo. Sendo assim, as instalações de *Trastornos del sueño* nos remetem a fantasmas, a presenças ausentes, flutuantes, uniformizadas: criam, um acúmulo de massas disformes. Os corpos inseguros e impotentes são atravessados pelo olhar invasor de quem os observa – podemos pensar nas manchas avermelhadas criadas pelo conjunto de tecidos como uma exposição das carnes e vísceras, em sua extrema fragilidade e crueza.

A *fantasmagoria dos corpos femininos* engendrada nas obras de Casarino é o que leva a roupa à perda de sua referência aos corpos humanos e, conseqüentemente, a uma fusão de sua materialidade com o espaço, no sentido da dissolução de seus contornos. A expressão em destaque, cunhada pela crítica de cinema britânica Laura Mulvey (1991), no artigo de mesmo título, faz referência à crise da representatividade dos corpos de mulheres no âmbito cinematográfico, após o surgimento das teorias e críticas de arte feministas na década de 1970, que puseram em jogo as interpretações psicanalíticas e evidenciaram o regime de contradições representacionais e mitológicas do sistema patriarcal²⁰.

19 Michel Serres, em seu livro *Os cinco sentidos*, lembra-nos do Santo Sudário, referência que confirmaria a transmutação do tecido em pele e em forma de um corpo.

20 Podemos ver nas obras de coletivos feministas latino-americanos, tais como *Mujeres Creando* e *Mujeres Publicas*, o engajamento na criação de um novo corpo simbólico para as mulheres ao demonstrar as contradições que envolvem o papel

Do ponto de vista da estética feminista, narrativas de desintegração (que, conforme a autora, correlacionam-se com o conceito batailliano de informe e com a arte abjeta) trazem à tona a condição essencial do que se pode chamar de um estado fantasmagórico, pois as mulheres entram em cena como aparições disformes ou desfocadas, mesmo quando ocupavam o plano principal. Em uma análise das obras fotográficas de Cindy Sherman, o estado fantasmático é interpretado por Mulvey através da metáfora do véu: tal como o tecido que é, ao mesmo tempo, revelador, por sua transparência, e ocultador, por sua veladura, as mulheres passam a representar a tensão entre “verdade e artifício” (MULVEY, 1991, p. 145). Esses elementos contraditórios constroem a imagem de como são ou devem/podem ser no enquadramento fílmico ou fotográfico, como um espelhamento do que acontece no campo social.

Segundo Mulvey, o espaço fantasmático cria um corpo que se projeta para dentro e fora de seu próprio contorno: imbricado às demandas sociais, ele não se constitui mais de seus próprios desejos, mas das conformações que o espaço (no contexto fílmico, a cena) lhe atribui. É nesse sentido de desmanche das bordas que compreendemos a desintegração como um procedimento artístico do qual Casarino se vale, sobretudo ao trabalhar as sombras e transparências como aspectos que remodelam a forma dos vestidos. A imersão da matéria no espaço, em suas obras, aproxima-se do sentido do *informe*, entendido como uma transgressão aos limites da forma, dando à vestimenta a tarefa de revelar a própria substância da qual é feita: o tecido. Conforme explica Georges Didi-Huberman, em *A semelhança informe*:

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer deformação para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma se abre, se “desmente” e se revela ao mesmo tempo; em que a forma se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma se aglutina, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de

social do feminino: as mulheres devem ser comportadas, porém audaciosas; adequadas e tradicionais, porém sofisticadas. Essas contradições reiteram a relevância de se pensar a atuação do campo simbólico sobre os corpos.

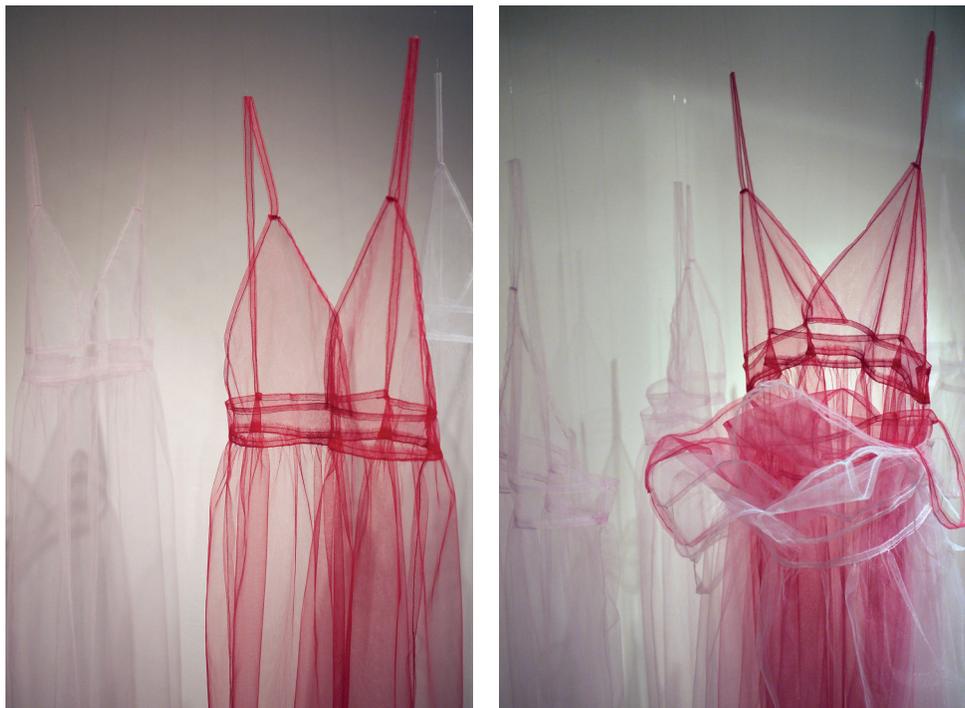


FIG. 13 E 14: Claudia Casarino, *Trastornos del sueño*, 2011.
Copyright e cortesia da artista.

referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 148-9)

A partir das obras de Sherman, Mulvey ainda entende o corpo dito feminino como um campo de tensão entre a atração e a repulsa, pois entrelaça as noções de fetiche ao grotesco e ao falso, reiterando a dimensão informe de sua presença. Além disso, esse campo de tensão processa de maneira ambígua o sofrimento ocasionado pela misogina, pois faz com que as mulheres reproduzam comportamentos misóginos como estratégia de não identificação aos estereótipos do feminino e, conseqüentemente, como tentativa de alívio ao seu sofrimento.

É preciso ressaltar, no entanto, que, nas obras de Casarino, a questão central não parece provir de um sentido intencionalmente psicanalítico ou de uma investigação de ordem estritamente sexual. A fantasmagoria que percebemos em suas instalações se localiza nos aspectos históricos e geopolíticos da América Latina, pois, vinculada a esse contexto, alude inevitavelmente ao desaparecimento de corpos, à invisibilização de comunidades originárias e à maneira com a qual estes aspectos se entrelaçam à violência de gênero desde os processos de colonização.

Numa leitura decrescente da cronologia da produção da artista, na instalação intitulada *Uniforme* (2008), feita anteriormente a *Trastornos del Sueño*, Casarino cria uma massa de tecidos pretos transparentes que figuram modelos do vestuário social masculino (fig. 15 e 16), o que faz gerar, repetindo os procedimentos de desintegração, uma densa nuvem asfixiante e sombria.

Segundo o crítico e curador paraguaio Ticio Escobar²¹, Casarino deseja representar a sombra da imagem, seu lado oculto, o que nos dá abertura para analisar a obra como o duplo oposto do feminino: a imposição obscura da figura masculina. Entendemos o sentido de imposição ao percebermos que, ainda que os trajes sejam compostos da transparência do tule, as sobreposições criam massas sólidas que, em certa medida, dissipam a fragilidade e a translucidez do tecido. Em oposta simetria à referência dos ritos de passagem femininos, associados à festividade da conquista da maturidade em determinadas etapas da vida, a escolha do preto em *Uniforme* indica, em nosso

21 ESCOBAR, Ticio. *Uniforme*. In: CLAUDIA Casarino. Assunção [Paraguai], 2008. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/instalaciones-uniforme>>. Acesso em: 26 jan. 2023.



FIG. 15: Claudia Casarino, *Uniforme*, 2008.
Copyright e cortesia da artista.

contexto ocidental, o luto, a morte, a negação e o silenciamento – o que se pode entender como a censura de toda e qualquer expressão de um corpo.

Dado o título *Uniforme*, mais uma vez o corpo se vê escamoteado, privado de uma identidade. Nesse sentido, Escobar vê relações entre as instalações de vestimentas de tule de Casarino com as questões de imigração e exílio dos corpos, como se houvesse uma corrupção da identidade e da memória nas privações de pertencimento a um espaço, retomando a referência da quebra e da ausência da forma em Bataille. Uma das primeiras instalações realizada pela artista, *Desvestidos* (2005), inaugura as experimentações com vestimentas, ambientadas no espaço expositivo, mostrando uma série de vestidos feitos de tule branco pendurados contra a parede, replicados em sombras distorcidas que desbancam a realidade da peça de roupa. Aqui, inicia-se seu processo de trabalho sobre a ficção do corpo, através da narrativa espectral do tecido junto de sua projeção. É importante ressaltar, ainda, que os vestidos possuem as medidas de Casarino, o que faz de sua compleição um vestígio de forma para a roupa: o corpo ausente que evidencia a maleabilidade do tecido e sua potência disforme, agora independente da modelo.

A referência às vestimentas oficiais dos ritos de passagem é encontrada também na obra da artista brasileira Beth Moysés, que possui uma extensa produção voltada para o trabalho com a violência de gênero. Em 2000, Moysés apresentou a performance *Memória do afeto*, na qual várias mulheres trajadas de vestidos de noiva andaram pelas ruas de cidades onde a obra fora repetidamente realizada, carregando uma espécie de urna preenchida de objetos de afeto, tais como cartas e fotografias de casamento doadas por mulheres vítimas da violência doméstica. A procissão, que se assemelha a um rito religioso e fúnebre, destituída da festividade comum às celebrações do casamento, possuiu vários desfechos a depender do local onde acontecia.

Todos os desfechos, assim como a caminhada em si, reproduzem alguma dimensão ritualística associada ou não aos têxteis. De toda forma, a vestimenta de casamento é a figura central da qual se irradiam as diversas ações propostas pela artista. Soma-se a esta figura o material autobiográfico coletado por Moysés, que realiza suas ações a partir de pesquisas, diálogos e *workshops* com mulheres em Casas de Abrigo e Delegacias da Mulher, tanto no Brasil quanto em países como a Espanha e a China, convidando-as a participarem das performances e a encararem as ações artísticas como rituais de apoio e transformação das fatalidades vivenciadas por elas.



FIG. 16: Claudia Casarino, *Uniforme*, 2008.
Copyright e cortesia da artista.

Sobre os diferentes desfechos de *Memória do afeto*²², na cidade de Sevilha, em 2005, ao fim da procissão, as mulheres se reuniram em uma praça pública e queimaram o baú com todo o seu conteúdo. A queima pode ser entendida como um procedimento de cura e purificação, assim como também de um rompimento do vínculo com aquele passado, no sentido da libertação e da possibilidade de se recomeçar uma nova história. Em Las Palmas, no mesmo ano, as mulheres encerraram a caminhada, sentaram-se em círculo e se puseram a bordar palavras de agressão contra a figura da mulher em suas luvas, ou seja, na imagem das próprias mãos, parte do corpo em que carregam marcadas as simbólicas linhas do destino, da vida e do amor, segundo a prática da quiromancia. Em São Paulo, houve uma pequena diferença no percurso: durante a procissão pelas ruas, as inúmeras mulheres despetalaram rosas até chegarem a uma praça, onde tomaram em suas mãos ferramentas de escavação e enterraram os espinhos das flores, como se fossem seus mortos. Em Brasília, elas enterraram os caules espinhosos e plantaram as flores, replicando o símbolo de um novo começo.

A imagem do luto é incisiva, mas é preciso destacar o protagonismo feminino na realização de uma ritualística tão representativa da condução de uma performance religiosa, sempre apresentada pela figura masculina. Se voltarmos à obra de Marta María Pérez Bravo, por exemplo, poderemos constatar que uma de suas frentes de trabalho é o questionamento da submissão da figura da mulher no plano hierárquico das instituições religiosas, fundamentada e justificada, no caso do catolicismo, pelo estigma do corpo impuro, do corpo da diferença. A pesquisadora Viviane Rocha, no texto “Performance: ações poéticas das artes visuais e linguagem da diferença” (2007), lê a obra de Beth Moysés a partir do conceito de diferença em Deleuze e Guattari, mas também em Michel Foucault, Luce Irigaray e Jacques Derrida:

Memória do Afeto manifesta a maneira diferente como as mulheres organizam a sua experiência no mundo; faz-nos sentir e refletir como as ideias de ser mulher e de feminilidade são construídas socialmente, e que é possível reverter a situação de violência e discriminação. E é por essa razão que pode ser pensada como uma expressão da linguagem da diferença, pois faz parte da tendência que surgiu particularmente nos anos 80 e início dos anos 90 do século XX,

22 As imagens da performance *Memória do afeto*, realizada em São Paulo, podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410>. Acesso em: 23 jan. 2023.

relacionada com questões, desejos e com a visibilidade das pessoas que, por situação de raça, classe ou sexo, são normalmente excluídas (ROCHA, 2007, p. 164).

Sobre o intenso processo de produção de *Memória do afeto*, Moysés descreve suas sensações e descobertas em uma emocionante entrevista concedida à *Revista Performatus*, em janeiro de 2014:

Para a performance “Memória do Afeto” demorei dois anos para coletar os vestidos de noiva, dois anos para conseguir todos os vestidos para cento e cinquenta mulheres! Pedi para as amigas, nas casas de aluguel. Fiquei alucinada! Ligavam para mim: “Olha! Tem um aqui!”. Peguei, peguei, peguei. Ia lá buscar! Fui para Santo André, Campinas. Consegui esses vestidos de noiva, todos doados. Aí fui atrás das flores. Um senhor me falou: “É muito legal a sua causa. Estou abraçando a causa com você. Olha, eu tenho duas filhas e eu não quero que isto aconteça na vida delas. Então vou dar esses cento e cinquenta buquês para você fazer esse trabalho! Vou cooperar com esse trabalho!”. Ganhei esses cento e cinquenta buquês. E cada um cooperou do jeito que pôde. As mulheres cooperaram, e eram mulheres de todas as idades, de cores diferentes, todas juntas lutando para mudar essa situação da violência contra a mulher.

A primeira experiência foi a mais difícil. Cheguei à avenida Paulista sozinha, vestida de noiva, com buquê, não tinha ninguém. Então, além do mais, a performance tem essa coisa do risco. Podia aparecer gente como podia não aparecer ninguém. Eu estava lá esperando. Apareceram todas as mulheres. E foi lindo! Eu adorei. Foi uma coisa mágica, muito bacana (MOREAU, 2014).

Além de *Memória do afeto*, a artista também realizou as performances *Gotejando* (2001)²³, *Lembranças veladas* (2008)²⁴ e *Despierta* (2010)²⁵, nas quais o vestido de noiva reaparece em contextos culturais e poéticos distintos, trazendo à tona as implicações da ideia do amor romântico e da naturalização da violência contra as mulheres na

23 As imagens da obra *Gotejando* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4171>. Acesso em: 23 jan. 2023.

24 As imagens da performance *Lembranças veladas*, realizada em Bogotá (Colômbia), podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2347>. Acesso em: 23 jan. 2023.

25 A imagem da obra *Despierta* pode ser vista no site pessoal da artista. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=421>. Acesso em: 23 jan. 2023.

instituição do casamento, além de demonstrar que os acontecimentos ambientados na privacidade da casa determinam e são determinados pelo modo como vivemos no plano social. O afeto surge, nas obras, como uma imagem dúbia de entrega e de medo, que transforma a pureza associada ao branco dos vestidos na sensação de prisão e cegueira presentes na turva imagem de uma neblina. Ao mesmo tempo, o trabalho realizado coletivamente instiga mulheres do mundo todo – atestando a existência da violência doméstica e de gênero para além das fronteiras geográficas – a compartilharem suas histórias e a lutarem juntas, desfazendo alguns nós e amarras de suas feridas.

Na obra da brasileira Karin Lambrecht, a vestimenta é o elemento sinalizador das diferentes temporalidades acionadas pela artista. O têxtil representa as memórias de sua vida nas obras em que se apropria das vestimentas e dos tecidos de sua avó de origem russa, impregnados de marcas do uso e do tempo, tornando-os elementos anacrônicos e sobreviventes que definirão parte dos interesses de sua poética. Nas obras da série *Registro de sangue*, Lambrecht transita entre as modelagens de vestimentas de séculos passados – trajes usados em hospitais e sanatórios, toalhas de mesa e aventais –, que se relacionam precisamente com os rituais relativos ao feminino, assim como com o corpo em suas condições de vida e morte (GIL, 2007, p. 184).

A obra *Meu corpo Inês / Con el alma en un hilo* (2003)²⁶ se trata de uma série composta por fotografias em preto e branco nas quais vemos retratada uma jovem mulher de perfil, sentada em uma cadeira, numa paisagem rural, trajando um longo paramento branco, onde se vê uma grande mancha escura e incômoda de sangue a se infiltrar na trama do tecido. Ao lado da fotografia, Lambrecht apresenta uma série de quatro desenhos, que, na verdade, tratam-se de manchas de sangue esparramadas sobre o papel, compondo uma pictórica narrativa silenciosa e violenta. A fotografia fora realizada na fazenda Santa Maria Angélica de Paipasso, que, segundo a artista, localiza-se em um ponto onde se encontram as culturas católica e indígena da região. Em viagens entre o Brasil e o Uruguai, Lambrecht coletou sangue derradeiro de cordeiro para realizar impressões sobre tecidos e papéis, materiais que

26 As fotografias da série *Meu corpo Inês/ Con el alma en un hilo* podem ser encontradas com diferentes títulos, a depender da montagem das obras. As imagens da montagem que leva o título de *Meu Corpo Inês* podem ser vistas no portfólio virtual da artista. Disponível em: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/44/karinlambrecht-portfolio-web.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

também aparecem na obra *Caixa do primeiro socorro* (2005)²⁷, na qual a artista apresenta uma série de quatro chassis de grandes dimensões, cuja sequência conta uma estranha narrativa.

Dentro de um dos chassis da obra, há a grande fotografia de uma mulher em pé, de frente para o espectador, inclinando levemente a cabeça para baixo – seus olhos se desviam –, vestida de um paramento similar ao usado nas fotografias de *Meu corpo Inês / Con el alma en un hilo*; porém, feito de linho cinza-escuro. Nos demais chassis, há três grandes tecidos manchados de sangue de carneiro e ovelha, além dos papéis tingidos das manchas ocasionadas pelo desmembramento dos animais sobre sua superfície.

Os paramentos feitos de linho usados nas duas obras remetem diretamente às vestimentas de sacerdotes cristãos, atribuindo ao tecido uma condição ritualística ligada à oferta e ao sacrifício do sangue e da carne, que simbolizam, por sua vez, o sacrifício do próprio Cristo na imagem do cordeiro, conforme menciona a artista (GIL, 2007, p. 186). No artigo “As vestes na série *Registros de Sangue*, de Karin Lambrecht”, a pesquisadora brasileira Viviane Gil comenta que a obra da artista faz menção ao “sangue da degola nas lutas pelas defesas fronteiriças no sul do Brasil” (GIL, 2007, p. 188), lembrando ser esta a região em que Lambrecht nasce e realiza seus trabalhos de pesquisa e coleta do material sanguíneo. A vestimenta, como bem lembra Louise Bourgeois, pode servir como um exercício de memória que nos conduz a uma investigação do passado (BOURGEOIS *et al*, 2000, p. 363) e, tal como nas obras de Marta María Pérez Bravo e Beth Moysés, a condição religiosa desse passado vem à tona através da subversão dos papéis de gênero nas performances de seus rituais.

Apesar de a produção artística de Karin Lambrecht centralizar-se na linguagem da pintura, consideramos relevante citar sua série *Registros de sangue* por apresentar a forte presença das implicações simbólicas e políticas contidas na imagem da vestimenta, criando associações entre os corpos humanos e animais de outras espécies, suas fragilidades, mazelas e riscos. Mesmo em suas pinturas, o tecido nunca é um suporte ingênuo e completamente destituído de sentidos prévios: a artista se apropria de peças usadas por outras pessoas, cujas tramas sofreram rasgos e queimaduras, ou provoca, ela própria, alterações à constituição

27 As imagens da obra *Caixa do primeiro socorro* podem ser vistas no portfólio virtual da artista. Disponível em: <<https://nararoesler.art/ust/library/documents/main/44/karinlambrecht-portfolio-web.gif>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

do têxtil, deixando as peças ao ar livre para enfrentar as intempéries do clima, por exemplo. Essas memórias agregadas ao tecido fazem as manchas de tinta mesclarem-se à fragilidade do corpo têxtil, que, assim como o nosso, é transitório e mutável:

A escolha por matéria viva, fluxos de energia, como o calor do sangue, o corpo e seus resíduos, as vísceras, leva a artista para a cena do abate de ovelha como um lugar de produção. Ali, passiva, Karin coloca-se ao lado da cena que se desenrola diante de seus olhos. Assiste o animal ser suspenso e sangrar até o fim. O sangue derramado tingiu algumas peças de tecido e papel que ela recolhe ao final. Nesse lugar de produção, Karin aceita o inevitável encontro com a morte, trabalhando dentro do horizonte da arte, na construção de uma reflexão existencial que tem, no próprio fazer artístico, sua área de atuação (FRANGE, 2006, p. 6).

Encerrando o ciclo de obras que tratam da vestimenta como suporte de questionamentos políticos e poéticos atrelados à ideia de feminilidade, apresentamos o trabalho da artista brasileira Nazareth Pacheco, natural de São Paulo, que iniciou sua carreira em meados dos anos 1980 e, a partir dos anos 1990, começou a utilizar materiais cortantes agregados aos objetos que produzia, criando trabalhos, em sua maioria, intocáveis.

Nazareth Pacheco joga com o contraste entre sedução e repulsa na construção de um repertório de imagens oriundas de sua experiência biográfica, mas que, inevitavelmente, tangem conceitos universais, como dor, prazer, morte e vida. Autora de obras como um vestido feito inteiramente de lâminas de gilete²⁸, a artista trabalha questões de memória e identidade numa espécie de corpo ao avesso. Se as instalações de Claudia Casarino expõem um tecido poroso que deixa entrever a intimidade e a história oculta dos corpos, nas obras de Pacheco, o tecido é caracterizado como uma superfície cortante, áspera e agressiva que danifica a pele.

Desde a infância, a artista foi submetida a diversos procedimentos cirúrgicos em decorrência de uma doença congênita, a Síndrome de Banda Amniótica, sendo marcada por uma relação dolorosa de impotência e inadequação com seu corpo²⁹. Apesar de ter produzido obras que fazem

28 A imagem desta obra pode ser vista no site da galeria Murilo Castro. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/2015-arte-rio-feira-internacional-de-arte-do-rio-de-janeiro-09-a-1309/artrio-2015-023/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

29 Cf. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

referência direta a essa experiência específica, seu trabalho artístico vai além de uma simples autobiografia, uma vez que expõe a universalidade de uma dor que também é própria do viver. Muitas de suas obras³⁰ suspendem e tensionam a dicotomia entre o encanto e o estranhamento: vistas de longe, parecem ser constituídas apenas de miçangas e peças de vidro ou acrílico, que reproduzem o brilho e o formato ornamental de joias preciosas, mas, de perto, revela-se igualmente a presença de objetos cortantes e perfurantes, como bisturis, anzóis e lâminas de barbear, que nos provocam sensações de desagrado e, até mesmo, de terror (PEREIRA, 2012a).

Numa interpretação ampliada, tomando como base a escolha dos objetos construídos por Pacheco – trajes e acessórios associados ao vestuário feminino –, podemos associá-los à dimensão violenta das cirurgias estéticas que modificam os corpos em busca de uma adequação aos padrões estabelecidos como normais, ou seja, de uma aceitação e inclusão na sociedade. Os objetos se associam também à igualmente violenta moda dos séculos anteriores ao XIX, se pensarmos nos espartilhos ou demais acessórios criados a fim de modelar o formato do corpo da mulher para atingir um padrão ideal ou perfeito.

O fato de permitir, ou mesmo ser forçada a permitir, que o corpo se submeta a uma agressão de tamanho impacto perde a significância perante a perversa e eficiente persuasão contida na condição ideal imposta aos corpos das mulheres. Por meio de uma imagem brilhante, fascinante e sedutora, elas são convencidas a aceitarem a invasão e a violência do processo de modificação da aparência. “Ao desejar alcançar o belo, tenho que me submeter a cortes e perfurações”, disse a artista em uma entrevista a Tadeu Chiarelli (PEREIRA, 2012b, p. 81), explicando as relações biográficas em seu processo de trabalho e o quanto o ideal de beleza se transformou em um peso em sua vida. Para a artista, os bisturis lhe causavam pânico, mas, ironicamente, é esse o caminho que se precisa atravessar para chegar ao brilho daquilo que a sociedade chama de belo.

O vestido de giletes foi feito rigorosamente sob as medidas da artista, mas, quando o observamos desprovido de um corpo, numa espécie de atração magnética, automaticamente nos colocamos em seu lugar: passamos a habitá-lo. O mesmo acontece nas obras de Ana Teresa Barboza e Claudia Casarino, que estabelecem uma relação empática ao deslocar o espectador do lugar-comum, quando subvertem

30 Algumas imagens das obras de Nazareth Pacheco podem ser vistas no site da galeria Murilo Castro. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/nazareth-pacheco-2/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

e transformam os modos de vestir, quando nos fazem refletir sobre as manifestações dos corpos em nossa sociedade e sobre como um objeto, aparentemente trivial, como uma vestimenta, é imbuído de uma significação que transborda a nossa vista, que constrói e reforça conceitos, estereótipos e tradições. Sentimos a pele cortante do vestido de Pacheco que dilacera nossa própria pele, que expõe o sangue, a carne, a fragilidade e a vulnerabilidade da vida em sociedade. Sentimos uma espécie de sufocamento ao nos imaginarmos presos às vestimentas de Ana Teresa Barbosa, Beth Moysés e Karin Lambrecht, incapazes de nos libertar da dependência imposta pelas ficções deturpadas e pelas normas sociais que nos confinam. Finalmente, somos desnudados pelas transparências de Claudia Casarino, invadidos e adormecidos, inebriados e domesticados, na prisão de um sonho que se mistura a uma realidade da qual não podemos mais enxergar suas bordas ou suas saídas.

A força plástica e conceitual das obras apresentadas aqui nada tem do espectro romântico, delicado e silencioso estigmatizado como feminino; ao contrário, há uma completa subversão da utilização e representação dos trajes destinados às mulheres e uma clara denúncia da condição de seus corpos como subjugados às diversas esferas que sistematizam o mundo, desde o plano social e público ao íntimo e inconsciente; desde o plano do desejo e da satisfação ao plano do medo e da aversão. Há também o objetivo de construir uma narrativa autônoma por parte das artistas, quando percebemos, nos trabalhos de revisitação de memórias e histórias comuns, a tentativa de suturar questões estruturais e históricas, como vimos nos trabalhos de Rosana Paulino, Marta María Pérez Bravo e Miriam Medrez, no início deste capítulo.

DESINTEGRAÇÃO

Até aqui, a natureza autobiográfica e vestigial do corpo atendeu a um desejo de denúncia das práticas sociais que caracterizam e condicionam a existência das mulheres no mundo, seja na criação de obras politicamente engajadas em movimentos sociais, seja em obras em que o imaginário íntimo foi incisivamente exposto. Nos trabalhos que se seguem, a forma do corpo já não ordena mais a do tecido: a relação que passa a se estabelecer entre tecido e corpo é espacial. Embora a espacialidade seja o elemento coordenador das poéticas, a presença do corpo ainda permanece ora como reminiscência, ora como acionadora

de novas proposições de interação com o outro e com o espaço. Para este último caso, apresentaremos alguns aspectos das obras das artistas brasileiras Martha Araújo e Laura Lima.

*Hábito/Habitante*³¹ e *Para um corpo nas suas impossibilidades*³², ambas feitas na década de 1980, são duas séries da artista alagoana Martha Araújo, que fizeram parte da exposição *Mujeres radicales: arte latinoamericano 1960-1985*, no Hammer Museum (2018), expostas enquanto documentação fotográfica das performances realizadas pela artista em mostras anteriores. As obras, ou melhor dizendo, os objetos performáticos, constituem-se de vestimentas em formatos incomuns, como um macacão de cor clara revestido de algumas tiras escuras, no caso de *Para um corpo nas suas impossibilidades*, e um comprido tecido escuro de formato retangular, usado como um manto, em *Hábito/Habitante*. Essas roupas são impulsionadoras de uma experiência peculiar de corpo, cuja proposta é relativamente semelhante àquela articulada pela artista Ana Teresa Barboza, na obra *Prendas para Dos*.

Nas fotografias que registram a ação de *Para um corpo nas suas impossibilidades*, Araújo aparece trajando o macacão descrito acima e interagindo com uma rampa de feltro, que começa no alto da parede e estende seu comprimento pelo chão. Nessa interação, seus braços, pernas e tronco parecem se prender ao feltro, e temos a impressão de que os movimentos da artista são limitados pela interação entre os materiais têxteis. Diferentemente de Barboza, o que está posto em jogo no trabalho de Araújo é, principalmente, a relação do corpo com o espaço e do corpo em si tomado como um espaço de experimentação, uma narrativa muito próxima dos objetos relacionais da artista brasileira Lygia Clark.

A partir das novas conexões com outros corpos e com os espaços, o objetivo de Araújo é jogar com as noções de ligação e de liberdade, fazendo do processo de desprendimento do velcro presente nas vestimentas uma experiência metafórica de libertação. Há, portanto, que se travar um diálogo para negociação dos espaços de individualidade dentro das relações. A obra evidencia também o toque das peles têxteis, que, como vimos, configuram-se como a superfície de registro das memórias dos indivíduos, representando, aqui, um ponto de encontro e

31 As imagens da obra *Hábito/Habitante* podem ser vistas no site da galeria Jaqueline Martins. Disponível em: <<https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/martha-araujo#22-72>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

32 As imagens da obra *Para um corpo nas suas impossibilidades* podem ser vistas no site da galeria Jaqueline Martins. Disponível em: <<https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/martha-araujo#22-73>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

contato de histórias. Na combinação de materiais e formas do têxtil que revestem os corpos em comunicação, assistimos, em sua performance, às diversas forças, físicas, biológicas e políticas, que atuam sobre a esfera dos contratos sociais de interação e que moldam a maneira como conhecemos e sentimos o mundo, assim como nos projetamos nesse espaço de tensões.

O corpo, portanto, adquire um sentido rizomático, representado não pela presença de linhas soltas, tal como na obra de Juana Gómez, mas amplificado e ramificado através do tecido e sua estrutura linear e conectiva, agregando os elementos externos ao limite de sua superfície. No contexto antropológico, o tecido é reconhecidamente uma matéria ligadora, ao concretizar a continuidade do fio que se entrelaça e ao criar uma superfície: é produto de uma atividade rítmica e circular que se abre constantemente (DURAND, 2012, p. 322). Ao inserir as fibras na categoria dos sólidos flexíveis, o antropólogo francês André Leroi-Gourhan compreende a continuidade do fio não apenas por um viés metafórico, mas precisamente material, observando a singularidade da própria estrutura da trama: “[o]s sólidos flexíveis têm como propriedade essencial uma flexibilidade permanente que permite juntá-los por entrelaçamento mútuo” (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 171). O antropólogo confirma a ideia de junção como principal característica da fibra têxtil, ao afirmar que o “que caracteriza os têxteis não é a sua origem, mas a possibilidade de os agrupar para deles se fazer um fio, uma trança, um tecido” (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 179). Os corpos que se ligam e se comunicam nos mostram a experiência do coletivo, do trabalho da convivência e da construção de um mundo cuja continuidade deve partir do reconhecimento e do respeito ao espaço do outro.

As obras da artista mineira Laura Lima traçam linhas de confluência com as proposições de Martha Araújo e expandem a relação do têxtil com o corpo, sem que este interaja necessariamente com sua instalação, mas se fazendo presente em pontos específicos das obras, ou ainda numa relação indireta. *The Inverse* (2016)³³ é uma instalação *site-specific* monumental na qual a artista envolve as vigas de suporte quadriculadas do Institute of Contemporary Art (ICA), em Miami, com cordas trançadas de nylon industrial, na intensa tonalidade do azul-marinho. Com dimensões espetacularmente grandes, os cordões

33 As imagens da obra *The inverse* podem ser vistas no site do Institute of Contemporary Art (ICA). Disponível em: <<https://icamiami.org/exhibition/laura-lima/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

trançados, que se perdem de vista no emaranhado possibilitado pela arquitetura do espaço, vão diminuindo seu tamanho e espessura até chegar a um corpo, de onde parecem ter saído.

O corpo não se dá a ver completamente, apenas suas pernas encerradas no pequeno vão de uma parede são expostas aos visitantes, tensionando a obra em um misterioso jogo que relaciona a abstração das linhas à presença entrecortada da figura. A suspensão das tranças e seus caimentos tomam o espaço tais como plantas que invadem e se proliferam na superfície improdutiva do concreto, resistindo no ambiente menos provável para sua existência. Esse contraste é uma das sensações que o título da obra enfatiza – o inverso das coisas, ou o que vemos não é necessariamente o que elas são –, e as leituras interpretativas da obra podem variar dado o enigma composicional de seus elementos.

Já na instalação *Alfaiataria [Taylor shop]*³⁴, realizada em 2014-2015, no Bonnefanten Museum, de Maastricht, na Holanda, a artista recria um ambiente de produção industrial de vestimentas, utilizando-se da instalação de máquinas, aviamentos e tecidos, além de uma equipe de profissionais, como alfaiates e costureiras, que cumprem uma carga horária de trabalho na oficina durante o tempo de duração da exposição. A partir de desenhos da artista, os profissionais criam peças que evidenciam ações relacionadas à modelagem e à manipulação dos têxteis, tais como cortar, medir, alinhar, costurar, passar, dobrar, léxico de atividades que compreende a matéria do tecido como um volume que adentra e captura os espaços como parte de sua estrutura. Como nos recorda Gilbert Durand: “o tecido é feito para ser apalpado, amarrotado e o epistemólogo não pode resistir à atração de uma imagem aquática que vem sobredeterminar ainda a continuidade do materialismo *tissulaire* sugerindo ao mesmo tempo o ritmo bipolar da dobragem e da desdobragem” (DURAND, 2012, p. 322-3).

Há dois pontos recorrentes na produção artística de Laura Lima que são também os princípios estabelecidos na urdidura deste capítulo: a presença de corpos (no caso de Lima, humanos e animais) e as diferentes funções que estes atribuem às materialidades afins aos têxteis. Em uma entrevista à 27ª Bienal de São Paulo, Lima afirma que seu interesse específico nas vestimentas – ou costumes – parte das

34 As imagens da obra *Alfaiataria [Taylor shop]*, em instalação na Pinacoteca de São Paulo, podem ser vistas no site da galeria A Gentil Carioca. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/artists/31-laura-lima/works/6161-laura-lima-alfaiataria-tailor-shop-2018/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

dimensões poéticas e sociais de sua função na sociedade capitalista e da subversão mesma dessa função.

Nas obras que produziu sob a instância *RhR* (*representativo-hífen-representativo*) – subdivisão de obras criada pela própria artista –, algumas de suas representações de vestimentas eram feitas de vinil azul-claro e se aproximavam da proposta da artista Ana Teresa Barboza: tratavam-se de peças para o corpo que dificultam ou impedem sua visão e mobilidade, impossibilitando a vivência plena e adequada em sociedade conforme suas normas. A vestimenta em suas dimensões de fabricação e uso reaparece em obras como *Costumes* (2001-2003) e *Sifo* (2015), trazendo ora materialidades flexíveis e têxteis para a relação com o corpo, ora objetos incomuns e instalações que remetem à referência do corpo, sempre com o intuito de trazer à tona os revestimentos políticos e as percepções e interações dos seres desviadas de seus lugares comuns.

Segundo Lima, de um modo geral, a “possibilidade do adorno é uma opção histórica, poética, antropológica e filosófica de uma natureza muito rica e, portanto, tão fascinante para as artes” (LIMA, 2006, p. 128). Nesse sentido, vimos que o têxtil na arte é apropriado tanto por sua materialidade mole, que possibilita modelagens flexíveis e estabelece formas de contato macias com o corpo, como também por sua camada ideológica e pelas representações simbólicas que atribui à nossa presença física no mundo. No capítulo que se segue, perceberemos como a transição para o espaço se realiza de forma definitiva e reconfigura também nossa experiência de modelagem dos ambientes do mundo, compreendendo de maneira antropológica e filosófica as noções do espaço e do tecido.

2.

TRAMAS DO ESPAÇO

Nas obras das artistas brasileiras Martha Araújo e Laura Lima, os resquícios da presença do corpo são potencializados em tecidos que desconstroem e reconfiguram a estrutura e a percepção espaciais. Isso porque o espaço se torna uma medida de trabalho que vai e volta ao corpo: as instalações dos têxteis no ambiente expositivo alteram as dimensões arquitetônicas e, conseqüentemente, as experiências de habitar o mundo são modificadas. Da mesma maneira, a referência ao espaço acontece não só no âmbito de sua ocupação física, mas também como um conceito a ser incorporado e representado através do trabalho com o têxtil em diferentes culturas, entrelaçando uma rede de símbolos e significações que nos fazem refletir sobre a maneira como erigimos e mantemos nossa relação com os múltiplos lugares do mundo.

As obras que selecionamos para este capítulo refletem também sobre as questões específicas da instalação na arte, exploradas tanto em montagens que tomam o espaço fechado das salas expositivas quanto em ambientes externos, abrangendo intervenções efêmeras e ações performáticas, nas cidades e em seus arredores, que transformam o têxtil em matéria de modelagem escultórica, na forma de uma presença que secciona e compõe novos planos para a arquitetura. Gradativamente, perceberemos que as tessituras espaciais perderão a referência da forma e da presença do corpo para exibirem a diversidade de texturas e superfícies particulares dos têxteis, conduzindo-nos desde os entrelaces da trama às instalações de linhas soltas que, por fim, abrirão caminho para pensarmos as proposições do capítulo do *Fio*.

PROLONGAMENTOS

Em 2013, a artista paraguaia Claudia Casarino apresentou a instalação *Puente Kyha*¹, uma série de composições de grandes vestidos pretos esticados entre as paredes das galerias, reproduzindo a estrutura em arco de uma rede ou uma ponte. Em uma dessas composições, os vestidos se propagavam em ordem crescente de tamanho a partir de um dos cantos da galeria e, conforme sua sequência se dava, o centro dos vestidos se aproximava do chão, chegando até mesmo a tocá-lo. Os vestidos também projetavam suas sombras nas paredes, criando a alternância entre faixas escuras e luminosas, que aumentavam a sensação de ocupação espacial explorada pela obra. Em uma segunda composição, os vestidos foram esticados e sobrepostos numa sequência circular, aberta tal qual um leque, simulando uma reunião e uma sobreposição de corpos multiplicados pela nova projeção de sombras. Ambas as extremidades de cada vestido eram compostas de duas cavas para os braços e uma abertura para a cabeça, o que confirmava sua morfologia indumentária e sugeria uma fusão de duas unidades de vestimenta, estabelecendo, metaforicamente, como atesta o título da obra, uma ponte: uma conexão e um diálogo entre dois corpos prolongados no espaço.

Os vestidos de *Puente Kyha* foram fabricados sob a técnica de bordado *Ao Po'i*, expressão, em guarani, que significa tecido fino ou roupa delicada. A ponte mencionada em seu título (*Kyha*) faz menção direta àquela usada na imigração das mulheres de origem rural do Paraguai para a Argentina, fato recorrente na família da artista ao longo das últimas décadas². Como vimos anteriormente, a obra de Claudia Casarino é perpassada pelo imaginário de opressões e violências consequentes das questões históricas vivenciadas pelos países latino-americanos, tais como os processos de colonização e os governos de regimes ditatoriais. Uma terceira composição de *Puente Kyha* nos mostra, ainda, uma ponte única, um vestido estendido solitariamente no espaço, dividindo sua presença singular com o encontro espelhado de corpos inexistentes em ambas as extremidades, deixando-nos fitar seu vazio.

1 As imagens desta obra, em diferentes montagens, podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/instalaciones-puente-kyha>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

2 CLAUDIA Casarino: iluminando la ausencia. **Artishock**: Revista de Arte Contemporaneo, Santiago (Chile), 27 fev. 2018. Notícias. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2018/02/27/claudia-casarino-canarias/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

De maneira semelhante à descrição das representações de vestimentas de Claudia Casarino, porém ampliando a experimentação formal com a matéria têxtil, a artista e pesquisadora Patricia Franca-Huchet, em sua instalação *Orange* (1994), apresenta um vestido que se prolonga do teto ao chão, num intenso tom alaranjado que nos faz atentar às passagens da luz pela cor (fig. 17-19). A forma do vestido se repete em outros momentos de sua trajetória artística, como nas obras apresentadas na exposição *Absorção, Impregnação, Opacidade, Recobrimento* (1998), pontuando uma presença marcante de cores, como vermelho e azul intensos, e sua relação com a forma do corpo. Nesses trabalhos, a investigação da ocupação do espaço acontece através das relações estabelecidas entre a forma e a cor dos corpos têxteis, cuja modelagem, em alguns momentos, aproxima-se ou se afasta da referência ao corpo humano.

A tonalidade alaranjada usada no conjunto de *Orange* agrega uma luminosidade pictórica à superfície de seus tecidos impregnados de pigmento e revela também o trabalho sutil da artista sobre a tríade elementar *forma, espacialidade e cor*. Na instalação, observamos, além do vestido, rolos de tecidos pendurados, em várias sequências de linhas horizontais, nas paredes ou mesmo abertamente estendidos, deixando o tecido recair livremente enquanto assistimos a sua minuciosa transparência ressurgir de pontos onde o pigmento pouco se fixou. Vemos também tubos do mesmo tecido em formas verticais, pendurados em direção ascendente com suas pontas caídas, atraídas pela inescapável força da gravidade. A obra cria um ambiente de fertilidade para as tramas, uma morada do tecido no espaço que multiplica livremente suas formas, tornando dinâmicas e quase sonoras as duras relações estruturais da arquitetura. Dizemos sonoras porque pontuam o ambiente com diferentes ritmos e escalas formais e cromáticas, experimentações essas que perceberemos ser recorrentes nas obras que se ocupam de interagir com o espaço. Sobre os procedimentos com os quais a artista trabalhou na época de produção dessa família de obras, ela escreve:

As superfícies eram recobertas de pigmento puro, com a sua surda opacidade, deixando-as foscas. Entretanto, com a ajuda da luz, esse material concentrado e condensado fazia a cor ser levada à sua expressão a mais intensa; assim, o pigmento, opaco por excelência, quando colocado sob uma fonte luminosa, jogava de maneira lúdica entre a transparência e a opacidade, irradiando várias nuances de luz e cor (FRANCA-HUCHET et al, 2011, p. 23).



FIG. 17: Patricia Franca-Huchet, *Orange*, 1994.
Instalação realizada na Fondation DANAE, Pouilly, França.
Copyright da artista.

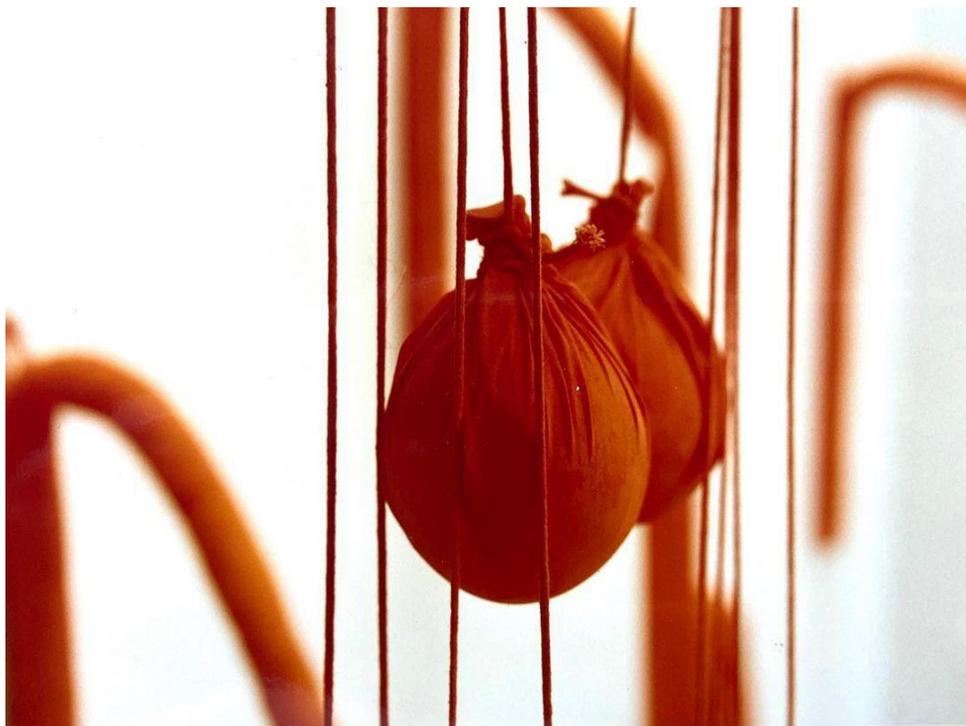


FIG. 18: Detalhe da obra. Patricia Franca-Huchet, *Orange*, 1994. Instalação realizada na Fondation DANAE, Pouilly, França. Copyright da artista.

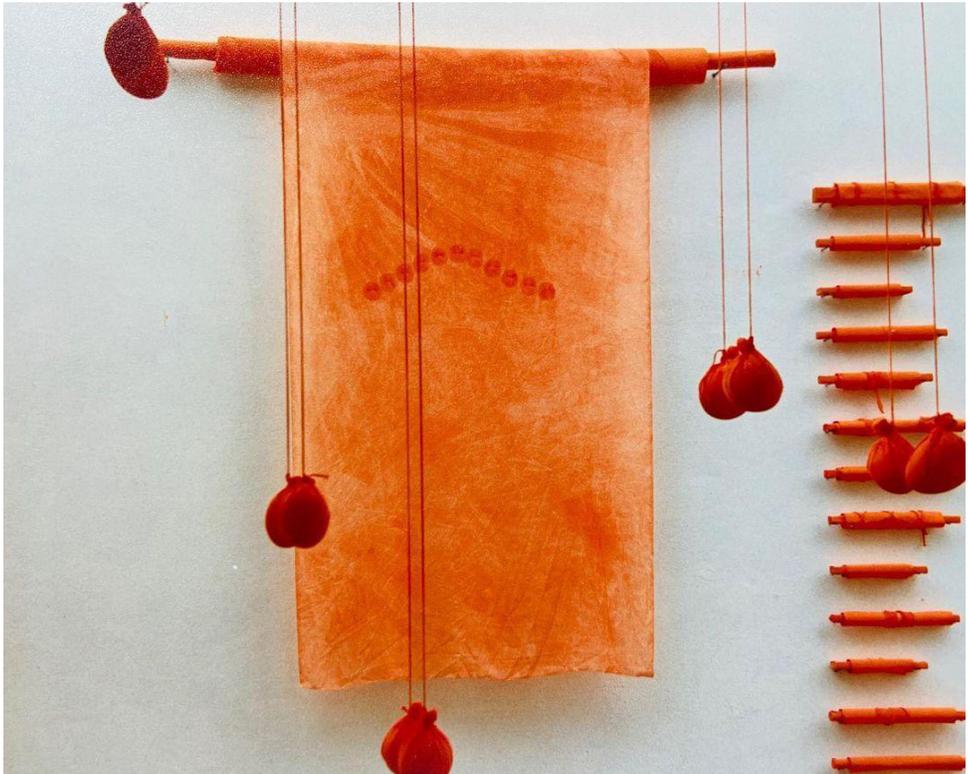


FIG. 19: Patricia Franca-Huchet, *Orange*, 1994.
Instalação realizada na Fondation DANAÉ, Pouilly, França.
Copyright da artista.

Os prolongamentos e os acúmulos do tecido, além de produzirem uma percepção alterada da dimensão arquitetônica, descentralizam as divisões imaginárias da geografia do espaço e de seu principal parâmetro estrutural: a linha do horizonte. Os tecidos, quando instalados nas paredes, produzem naturalmente caimentos no chão, dobras e preenchimentos que dão volume e textura à polidez da arquitetura, tensionada e ampliada pelas múltiplas interferências da estrutura da trama. Tais interferências provocam não só uma alteração na configuração do espaço, mas também um deslocamento do próprio observador, que passa a ter que olhar para os cantos e para os tetos movendo todo o seu corpo. O espectador experimenta de forma completa a sua presença no ambiente, considerando as minúcias e os elementos daquele lugar que passam a se integrar, por sua vez, a sua constituição corporal:

Os objetos de uma instalação servem de partitura, partem o espaço, ritmam-no, fornecem a escala de outros objetos. Seu papel é função de seu lugar topográfico dentro do desenho, do traçado, e do dispositivo conjunto. O dispositivo, programado, significa um processo de investimento ocupacional progressivo, labirinto existencial que leva o morador a tomar posse do lugar às apalpadelas... (FRANCA-HUCHET, 2018, p. 263).

Tomando o espaço, portanto, em sua totalidade, a presença dos têxteis faz compreender suas medidas tanto na perspectiva da ocupação por meio de corpos de linha ou tecido quanto no entendimento da estrutura com a qual este espaço se constrói. Segundo Michel Serres (2001), o trabalho com o tecido equivale a determinar escalas para a geometria. O filósofo designa ao agente tecedor o papel de medir o espaço a partir de sua sensibilidade tátil no ato de manipular as superfícies têxteis, comparando seu trabalho com as linhas ao ofício de um geômetra:

O tecelão, a fiandeira, Penélope ou não, pareciam-me antigamente como primeiros geômetras, porque sua arte ou artesanato sonda ou explora o espaço com nós, vizinhanças e continuidades, sem qualquer intervenção da medida, porque suas manipulações táteis antecipam a topologia. O pedreiro ou o agrimensor ultrapassam os geômetras no estrito sentido da métrica, mas aquela ou aquele que tece ou fia precede-os na arte, na ideia, quem sabe na história (SERRES, 2001, p. 79).

A intensificação do processo de reconhecimento, análise e reconstituição do espaço acontece de maneira mais precisa nas instalações onde o tecido liberta-se da forma do corpo e, tornado objeto de medida e expansão, passa a geometrizar novas projeções topológicas.

Na obra da artista brasileira Sonia Gomes, a vestimenta, assim como os tecidos funcionais de uso cotidiano em afazeres domésticos ou na ornamentação da casa, é desestruturada e sofre recombinações e recosturas, gerando singulares esculturas compostas por fragmentos de memórias da artista e de pessoas desconhecidas. Gomes nasceu em Caetanópolis/MG, importante centro da manufatura têxtil, e começou sua produção artística se apropriando da materialidade de suas próprias roupas, até ganhar retalhos das fábricas e doações de pessoas próximas. Assim, ao dispor de retalhos de tecidos obtidos de diferentes contextos, a artista cria uma arquitetura de afetos fundamentada por fragmentos, histórias recortadas que se juntam e se tornam capazes de narrar uma história comum, realizando encontros e confluências que definiriam uma relação empática com a matéria em sua metodologia e estrutura de trabalho (fig. 20).

Ao apropriar-se de outras histórias de maneira metafórica e metonímica, Gomes compõe uma narrativa escultórica que revela a voz e dá lugar a memórias que foram esquecidas, produzindo uma nova história a partir das imagens do passado, uma vez que a narrativa é reescrita pela costura e pela modelagem da artista. Em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de S.Paulo*³, em 2017, Gomes diz que há uma relação curiosa com os fragmentos de tecido ou as vestimentas doadas, pois, comumente, são objetos que foram guardados por longos períodos de tempo e que não puderam ser descartados, já que tal ação os destituiria da reminiscência de valor que ainda possuíam. A partir do ato da doação, da entrega, há uma reinvenção da funcionalidade e da memória do tecido, que parece também renovar sua materialidade, permitindo à artista que conceba uma nova forma de vida para as diferentes histórias que chegaram até ela através das tramas.

Nesse entrelace de um verdadeiro arquivo de têxteis, Gomes cria filamentos que surgem no espaço como estranhas raízes, uma coleção de formas orgânicas que recebe a intervenção de bordados e se arma sobre estruturas de arame. A sustentação do arame é o que possibilita

3 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml>>. Acesso em: 11 ago. 2018.



FIG. 20: Sonia Gomes, *Memória*, 2004.

Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova Iorque.
Copyright da artista.

a essas formas receber várias camadas de modelagem, pois, além da costura que une diferentes pedaços de tecido, há a manipulação da propriedade flexível do material têxtil. Esse procedimento plástico (fig. 21 e 22) é aplicado nas séries *Patuás* (2004) e *Torção* (2015). Em alguns momentos da produção de Gomes, os tecidos abertos e remodelados em novas costuras se assemelham à pele de um estranho animal estendida sob o sol, tal como na obra *Memória* (2006); enquanto em outras fases, os filamentos e os tecidos integram a composição de peças, como gaiolas de pássaros, ou se entremeiam a objetos preexistentes no ambiente em que são formados.

Se os filamentos ocupam as paredes e os pisos das galerias onde Gomes instala sua obra, os tecidos costurados muitas vezes são estendidos por ganchos ou roldanas no teto, gerando uma nova estrutura que subdivide o espaço. Retomando a imagem da pele do animal, podemos pensar nesses tecidos como a carne, os órgãos e os ossos do ambiente, expostos por alguma fratura ou abertura que nos convida a conhecer seu interior – a analogia da pele nos informa também, conforme explica o filósofo Michel Serres, que o sentido da narrativa do tecido é composto pelo entrelace de sua trama: “[a] pele compreende, explica, expõe, implica os sentidos, ilha a ilha, sobre o fundo; os sentidos estão no tapete, entram na tecelagem, formam a teia assim como são formados por ela” (SERRES, 2001, p. 55). Os tons avermelhados da intensa mistura que Gomes realiza também reafirmam a associação a uma matéria corporal, orgânica, talvez pela tão impregnada proximidade do tecido ao corpo.

Vinda de uma família de pessoas brancas e negras, a artista guarda em seu corpo uma fusão de lembranças culturais muito distintas; a mestiçagem que atravessa sua história torna-se a linha com a qual Gomes costura as memórias de pessoas diferentes, mesmo sem saber exatamente qual narrativa cada tecido traduz. O fazer manual, as cores e as amarrações de suas obras vêm, portanto, dessa vivência de trânsito, de passagem, pelas frestas de uma trama que começou a ser tecida no momento de seu nascimento. Através da marcante influência de sua avó negra, que era parteira e benzedeira, o valor dos fazeres tradicionais e manuais esteve presente desde a sua infância. A obra de Gomes seria, para a própria artista, um meio de reencontrar as heranças culturais de suas origens africanas, alinhavando também o contato com as demais culturas que formam sua identidade.

Segundo Gilbert Durand, o tecido é a matéria que se opõe às ideias de descontinuidade, rasgo e ruptura, possuindo a propriedade de



FIG. 21: Sonia Gomes, sem título, da série *Patuás*, 2016.
Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova Iorque.
Copyright da artista.



FIG. 22: Sonia Gomes, sem título, da série *Torções*, 2015. Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova Iorque. Copyright da artista.

juntar aquilo que se separa e de “reparar um hiato” (DURAND, 2012, p. 322). Durand também afirma que o tecido “é símbolo de continuidade, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica ‘circular’ ou rítmica de sua produção” (DURAND, 2012, p. 322). Compreendemos, aqui, que a circularidade à qual o antropólogo se refere aparece também na imagem da transmissão de saberes entre as gerações da família (o ciclo intergeracional), responsável pela proliferação recursiva das formas têxteis no espaço, assim como do movimento cíclico do gesto tecedor, a partir do qual a estrutura de cada uma dessas formas se compõe.

Como se estivesse em um estado de transe no momento de criação, a artista descreve⁴ que as inusitadas formas de seus objetos têxteis nascem intuitivamente e que o espaço é o elemento crucial para que o trabalho cresça, se prolongue e se multiplique em objetos vários. As peças medem por si próprias suas extensões e limites, ou seja, a forma como a ocupação acontece é inteiramente um processo orgânico, imerso na modelagem sem fim de um agregado de tecidos a se proliferar. A diferença entre as escalas das peças é uma estratégia de redimensionamento da proporção do corpo e do espaço em que surgem e se instalam, como se corpo e espaço se criassem simultaneamente. As instalações resultam, por fim, na imersão em um ambiente preenchido pela profusão de cores e formas que parecem independentes, mas que estão em constante ligação.

Nas exposições *Linhas em tramas* (Galeria Mendes Wood, 2016), *A vida renasce, sempre* (MAC Niterói, 2018) e *O Triângulo Atlântico* (11^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018), a artista estendeu seus tecidos em seções fluidas e arredondadas, para abrir caminhos ou interpor barreiras, forçando o espectador a descobrir os desvios e as passagens que possibilitam sua travessia. É como se uma multidão de memórias se infiltrasse na arquitetura e criasse áreas híbridas, onde tanto a estrutura original do espaço quanto nossa presença ganham um novo contorno.

Já seus *Patuás* são texturas que pulsam e vibram – pela cor, pela forma; são amuletos de afeto e resistência, sofisticados pela intensa investigação plástica realizada pela artista. Se os bordados lineares de Juana Gómez, apresentados no capítulo anterior, são representações de nossos tecidos e linhas internas, os *Patuás* de Sonia seriam possíveis

4 PINTO, Ana Estela Sousa. ‘A artista é mulher e negra, mas arte é arte’, diz Sônia Gomes. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 dez. 2017. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-go-mes.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

figurações de moléculas a flutuar pelo ambiente, sem se afetar pela força da gravidade. A referência ao corpo, nesses trabalhos, acontece muito mais pela fabricação das tessituras (no gesto da artista) e pelas atribuições simbólicas da memória de seu uso (pelas pessoas que doaram seus têxteis) do que pela familiaridade estrutural da vestimenta ou dos demais tecidos que agregamos ao corpo, conforme veremos de maneira aprofundada nas obras que se seguem. Dessa maneira, vemos a superfície do tecido ganhar autonomia para que este seja usado como um novo plano do espaço, reconstruído a partir de suas texturas, escalas, profundidades e formas.

TEXTURAS

Como dissemos no início deste capítulo, o espaço pode vir a ser um elemento estético ou estrutural da realização da obra, mas também um conceito acerca do qual o têxtil pode se relacionar através de suas funcionalidades históricas e sociais. Nesse sentido, a obra da artista Carolina Caycedo, nascida na Inglaterra de pais colombianos, possui, para além das questões de montagem e ocupação física do espaço expositivo, uma relação metafórica com a representação de um ambiente alterado pela ação humana. A artista abre um debate sobre a degradação ambiental e sobre as formas de ocupação do espaço que implicam gestos figurativamente negativos, de destruição, impacto, dano. Nas obras em que a artista evoca a referência aos têxteis, suas tramas funcionam como redes que capturam coisas descartadas no espaço: tal como uma teia, seus fios filtram a passagem dos objetos poluentes e das interferências resultantes de ações humanas autoritariamente modificadoras da paisagem, ampliando o foco de sua poética para uma reflexão sobre a natureza e a cultura em seus pontos de contato e atrito.

Já completamente dissociadas da referência morfológica do corpo, suas tramas representam presenças geométricas: círculos que ocupam o espaço de maneira aparentemente desordenada, mas que apontam para os indícios de uma composição em ritmo que flutua e paira no ar, dada a leveza dos fios e a suspensão de sua cadência. Intituladas *Cosmotarrayas* (2016), as redes circulares foram coletadas ou recebidas como doações de pesquisas de campo feitas na Colômbia e no Brasil, onde Caycedo visitou comunidades afetadas pela privatização dos rios e pela construção de barragens e hidrelétricas. No Brasil, as redes



FIG. 23: Carolina Caycedo, *Cosmotarrayas*, 2016.
Copyright Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

foram expostas na 32ª Bienal de São Paulo (fig. 23-25), e o título da obra, conforme explica a artista, remete à construção de uma cosmologia das histórias de resistência que lhe foram contadas por pessoas das comunidades pelas quais passou.

Tal como as obras de Sonia Gomes, as redes de Caycedo se apresentam em multiplicação nos espaços expositivos. Instaladas no teto em diferentes distâncias e alturas, sobrepõem-se ou se acumulam em determinados pontos e criam volumes a partir de suas dimensões ou da trama gráfica que suas superfícies desenham. Ao adentrar o espaço da instalação, ficamos imersos em um ambiente que sugere a ação de captura – em algumas redes, é possível ver objetos que comumente são recolhidos das águas de mares e rios, como garrafas, materiais plásticos e calçados. À distância, as *Cosmotarrayas* são curiosos artefatos coloridos; ao nos aproximarmos, sua imagem representa uma indigesta realidade provocada por nossa ação destrutiva.

Modeladas em círculos planos, conforme dissemos, mas também pendendo dos tetos, muitas vezes tendo sua trama redimensionada para o formato de um cone devido ao peso dos objetos capturados, as redes recebem a intervenção plástica da artista, que aplica gradações de cores e bordados lineares semelhantes a raízes de plantas e árvores ou mesmo ao mapeamento de cursos de rios.

Com essa intervenção, Caycedo parece explorar as várias camadas narrativas que as *Cosmotarrayas* carregam, pois elas passam a contar a memória de suas funções originais somada à da apropriação da artista, devolvendo-nos, por conseguinte, nossa própria história de desarmonia com os ambientes que ocupamos. Dessa maneira, as obras preservam a sabedoria da tecelagem e das comunidades pesqueiras como um ativador simbólico das *atarrayas* ou tarrafas, redes de pesca que sustentam a economia e saciam a fome de um povo.

Os têxteis resguardam as narrativas pessoais acessadas em sua relação com o corpo e suas tramas vitais e, concomitantemente, as narrativas sociais de sobrevivência e manutenção dos povos na terra. Leroi-Gourhan já identificava em sua obra *O gesto e a palavra: 2 – memória e ritmos* (1983) que as materialidades têxteis foram imprescindíveis para o desenvolvimento de nossas articulações das mãos e dos dedos, permitindo que pudéssemos tatear, segurar, agarrar objetos, fiar a lã e tecer o tecido; assim, aprendemos a dominar de maneira equilibrada nosso espaço. Nas *Cosmotarrayas*, cada fio entrelaça um fragmento de narrativa: em sua totalidade percebemos a beleza complexa de uma trama que se expande num movimento espiralar,

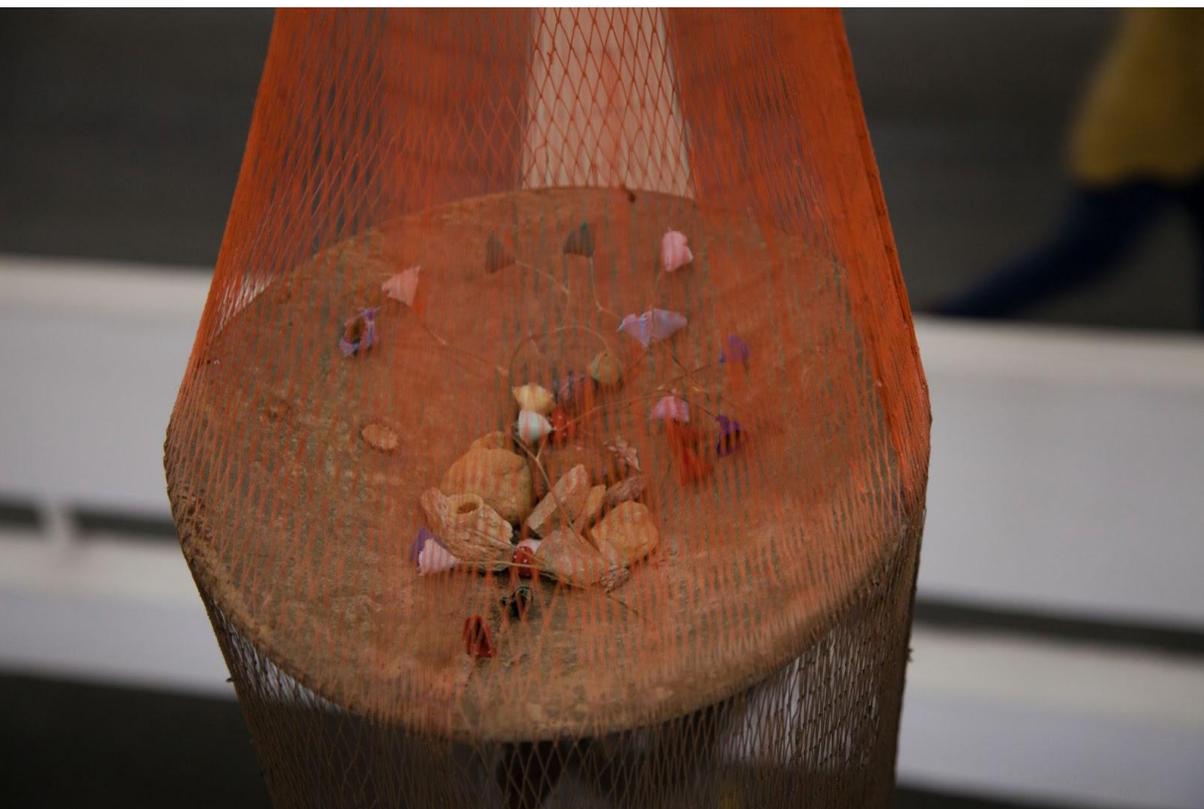


FIG. 24: Detalhe da obra. Carolina Caycedo, *Cosmotarrayas*, 2016.
Copyright Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.



FIG. 25: Detalhe da instalação. Carolina Caycedo, *Cosmotarrayas*, 2016.
Copyright Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

evocando a imagem dos ciclos de vida da natureza dos quais temos nos desvinculado gradativamente. Na instalação de Caycedo, as redes se multiplicam no espaço como um apelo da natureza aos nossos olhos, um ruído que não pode mais ser ignorado.

De maneira análoga aos interesses ambientais de Caycedo, agora direcionando nossa leitura para uma integração poética entre o corpo, o têxtil e o espaço, a obra da artista chilena Juana Gómez retoma as proximidades entre nossas imagens internas e as imagens recorrentes no mundo chamado natural. Ao aproximar esteticamente os rizomas que caracterizam os sistemas fisiológicos de nosso corpo àqueles das raízes das plantas, por exemplo, a obra de Gómez sugere que os padrões e as linhas microscópicas que constituem nosso corpo possuem uma relação simbiótica com os vegetais – um laço cindido pelo pensamento moderno do Ocidente.

Na obra intitulada *Cultivo* (2016)⁵, vemos uma instalação que não apenas interfere no espaço expositivo com a inserção de materiais ou objetos avulsos à sua composição prévia, mas que reconstrói um ambiente capaz de abarcar a tessitura confusa de um jogo de linhas minuciosamente orquestrado pela artista. Trata-se de um ambiente com três paredes brancas das quais as duas em oposição são inteiramente revestidas de um grid de ganchos, a partir dos quais se estendem inúmeros fios de nylon. Os fios servem de suporte para receber o emaranhado de linhas vermelhas, rosa e alaranjadas que vemos se formar no centro do cubo. Em seguimento à imagem das tramas internas do corpo como interesse central de sua obra, Gómez conta que a instalação foi baseada em uma fotografia realizada pelo biólogo e neurocientista chileno Felipe Court, na qual se registra um agregado de neurônios com o intuito de identificar, cientificamente, a maneira como estes se reconhecem e estabelecem conexões.

Partindo dessa referência, podemos ler o espaço da instalação de Gómez como a representação de uma caixa craniana ou também como uma estrutura de tear dentro da qual podemos entrar e, de seu interior, compreender o funcionamento da espacialidade têxtil, tal qual o objetivo mesmo da fotografia de Felipe Court.

Cultivo também é uma instalação apresentada por Juana Gómez enquanto uma metáfora de nossas relações sociais: trata-se de um desenho das conexões que fazem de nossa rede neural um emaranhado

5 As imagens da obra podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/cultivo-culture>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

passível de materializar a troca de informações. Explorando os múltiplos sentidos da ideia de espaço, a obra torna-se, ainda, uma analogia da maneira como estruturamos a geografia, as ruas, as cidades e os países em seus fluxos e rotas contínuos, quase ilimitados. No ensaio “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), o antropólogo inglês Tim Ingold escreve que o espaço é constituído de um emaranhado de linhas deixado por nós ao longo de nossa trajetória de vida, mas este entrelaçamento não sugere uma ligação de um ponto ao outro; ele é, na verdade, um fluxo diversificado que acontece entre múltiplos pontos:

O que costumamos chamar de “ambiente” reaparece na margem como um imenso emaranhado de linhas. Essa concepção foi avançada pelo geógrafo sueco Torsten Hägerstrand (1976), que imaginou cada elemento constituinte do ambiente – humanos, animais, plantas, pedras, prédios – como tendo uma trajetória contínua de devir. À medida em que eles se movem através do tempo e se encontram, as trajetórias desses diversos elementos são enfeixadas em combinações diversas (INGOLD, 2012, p. 39).

As linhas são nossa própria história, como um fragmento de memória que se imprime nos lugares em que passamos, nos objetos em que tocamos e que nos tocam, no encontro com outros seres e nas interações que acontecem a partir daí. O antropólogo afirma, citando Hägerstrand, que as “trajetórias de devir” acabam por constituir a textura mesma do mundo, “a grande tapeçaria da Natureza tecida pela história” (HÄGERSTRAND, 1976 *apud* INGOLD, 2012, p. 39), e que, nesse sentido, não estaríamos mais falando de uma rede de pontos interconectados, mas de um conjunto de linhas entrelaçadas denominado de malha (*meshwork*). Ingold utiliza a imagem da aranha ao explicar a diferença entre uma conexão que liga dois pontos linearmente e o entrelace multidirecional do emaranhado: os fios da teia de uma aranha são extraídos de seu próprio corpo; são, portanto, extensões de seu ser deixadas nos locais por onde já passou.

Os fios tornam possível que a aranha consiga seu alimento, não porque fazem uma conexão direta entre ambos, mas porque, através do ambiente emaranhado, há uma condição espacial que favorece a troca de informações entre os seres, uma malha de linhas vitais que, na verdade, é tecida e compartilhada por ambos naquilo que vaza de seu próprio emaranhado interno. Tal descrição se aplica também às formas de Sonia Gomes – a estruturação de tramas coletivas tomam o espaço

em suas fibras comunicativas, narradoras de um diálogo entre histórias de diferentes pessoas que se encontram no arremate da artista –, assim como também nas *atarrazas* de Carolina Caycedo, pulsando uma trama vital que entretece os efeitos da ação humana no ambiente.

Em entrevista⁶, Juana Gómez menciona ter sido influenciada, também, pela Teoria Constructal de Adrian Bejan, que explica o surgimento da complexidade das formas e os padrões que existem na natureza. As formas ramificadas, segundo Bejan, seriam resultado de processos evolutivos de determinadas espécies com a finalidade de facilitar o transporte dos fluxos de energia. Por essa teoria, é possível compreender o funcionamento de sistemas biológicos e de redes de comunicação inorgânica, uma vez que estas reproduzem a mecânica rizomática e emaranhada da biologia, fazendo referência novamente à obra do antropólogo Tim Ingold. Percebemos, na obra de Gómez, que a observação dessas formas e da vida vegetal é um ponto crucial para sua poética e que a identificação desses padrões de linhas no corpo e vida humanos se mantém como um de seus maiores interesses. Nesse sentido, a maleabilidade e a aglutinação características dos têxteis permitem que a artista explore esses temas de modo que a própria escolha da linguagem plástica já seja expressiva das reflexões lançadas a seu público.

Como se oscilassem entre representações do micro e do macrocosmos, suas fotografias e instalações nos apontam, citando Maria Gabriela Llansol, que “tudo participa de diversas partes” (LLANSOL, 2000, p. 44), cada traço mínimo de linha possui uma função de equilíbrio dentro do emaranhado supostamente desordenado que vemos. As raízes, nervuras ou veios desenhados pela artista são verdadeiras texturas que transbordam não só a contenedora superfície de seu corpo, como também a pele do tecido. A instalação replica a mesma sensibilidade tátil observada em seus trabalhos com fotografia, preservada pelo uso das finas linhas de bordado.

Nas obras de Gómez apresentadas no capítulo anterior, vimos um singelo mapeamento orgânico dos sistemas de comunicação internos e dos trânsitos de informações que mantêm nosso funcionamento e nossa vitalidade corporais. Em *Cultivo*, e também na fotografia *Symbiosis*

6 VALDANO, Naiara. #Womanarthouse: Juana Gómez. **Plataforma de arte contemporâneo**. Madri, 23 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/womanarthouse-juana-gomez/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

(2017)⁷, há a belíssima constatação de que os sistemas externos ao corpo não fazem mais do que repetir a dança de linhas que se entrelaçam em nosso interior, numa extensão igualmente imensurável. Com veios corporais que se enraizam à terra, a obra de Gómez nos faz recordar da performance intitulada *Terra* (2015)⁸, da artista brasileira Maria Laet, que realiza uma costura-bordado diretamente sobre um chão terroso, criando linhas concêntricas que ressoam os procedimentos de cura observados anteriormente na sutura histórica da artista Rosana Paulino. A costura de Laet pode ser lida, também, como uma forma de diálogo com a terra: é por meio do gesto têxtil que o movimento do corpo da artista se conecta à matéria do mundo, e o tracejado das linhas pode ser entendido como uma espécie de resposta gráfica de tal conexão.

Nas obras da artista brasileira Frida Baranek, perceberemos, inversamente ao que ocorre nas obras de Juana Gómez e de Maria Laet, a investigação de procedimentos de tecelagem a partir de um trabalho com texturas metálicas e informes. Em alguns momentos, essas texturas agregam materiais incomuns ao universo têxtil, aproximando-se de uma dissolução no espaço que não desmancha a estrutura da trama, mas faz com que ela seja integrada completamente à construção da arquitetura e das relações de uso que estabelecemos com sua espacialidade.

Nas obras que Frida Baranek apresentou no início dos anos 2000, tiras de cobre e bronze eram estendidas e torcidas num emaranhado sólido que reproduzia a maleabilidade dos fios. Visualmente, as obras *Tenor*, *Sentimental*, *Album*, *Gala*, *Fatal*, *Veto*, *Original*, *Moral*, *Brutal* (2000), *Hammock* (2002) e *Willow Hammock* (2004)⁹ nos recordam das experiências em látex, cordas e fios de aço da artista alemã Eva Hesse e produzem um estranhamento no espaço onde se instalam, que beira a sensação de uma violência intrínseca aos materiais.

Na primeira obra citada, observamos um emaranhado maciço, composto de largas tiras amarradas em suas extremidades, estendido no teto da galeria. A trama é confusa, mas transmite a impressão de que seria capaz de segurar qualquer objeto em seu interior devido à

7 A imagem da obra *Symbiosis* pode ser vista no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/symbiosis>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

8 As imagens da obra *Terra*, realizada no Parque Lage (RJ), podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://marialaet.com/obra/terra-parque-lage-2/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

9 As imagens das três obras citadas podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.fridabaranek.com/portfolio-items/sculpture-12/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

intensa justaposição de linhas, figurando uma espécie de rede disforme. A partir da informação de suas dimensões (340 × 120 × 420 cm), temos uma noção de que um corpo humano caberia ali. A oscilação entre a comparação de sua forma a um objeto comum e o não reconhecimento desse emaranhado, que, em verdade, nada forma, é um dos sentidos explorados pela artista. Segundo a historiadora da arte e curadora Catherine Bompuis¹⁰, *Tenor, Sentimental, Album, Gala, Fatal, Veto, Original, Moral, Brutal* (2000) é uma sequência de palavras comuns a quatro línguas: inglês, francês, português e alemão. Concebida à época em que Baranek vivia na Alemanha e não falava a língua, a obra denuncia a ilusão das coisas e dos objetos (BOMPUIS, 2013), jogando com as semelhanças em contextos de diferença.

Em *Hammock*, a mesma representação de rede já se configura numa ausência de estrutura: apenas um entrelace de fios e pequenas tiras de aço e bronze compõe algo que parece estar se desfazendo lentamente, tal qual um papel amassado que, aos poucos, tenta retornar à sua forma original. Há pontas soltas que, pela dureza dos materiais, transformam essa rede em uma espécie de armadilha, pois se parecem com estruturas de arames farpados. Já em *Willow Hammock*, a obra que mais se aproxima da estética de uma rede convencional, temos duas estruturas lineares paralelas, nas quais as tiras de cobre e de seda são amarradas em uma sequência dourada, que pende maleavelmente até o chão.

O conjunto dessas três obras parece compor uma narrativa da manifestação do objeto no espaço e também de suas formações e distorções, numa tessitura quase impossível, que resiste à dureza e à incompatibilidade da matéria. Ao utilizar materiais não convencionais e desobedecer as regras tradicionais de tessitura, Baranek repensa o gesto tecedor ou modelador e o faz a partir das características da fibra, nesse caso, do metal que constituirá a áspera pele de uma suposta trama. Os arames e os metais acobreados revelam a escolha da artista de se apropriar dos materiais de uma sociedade industrializada e, em resposta à lógica industrial, o gesto tecedor parece perder o controle na massa disforme dos fios rígidos.

Entretanto, a impressão que temos é a de que Baranek insiste em projetar essa difícil tessitura no espaço à procura de algum equilíbrio, deixando o rastro de seu gesto na matéria bruta, como uma tentativa de recuperar a dimensão do humano preexistente ali; nesse sentido,

10 BOMPUIS, Catherine. Confrontos. In: FRIDA Baranek, 2013. Disponível em: <<http://www.fridabaraneck.com/por-catherine-bompuis/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

aproximamo-nos novamente de Hesse e de sua disputa caótica com os materiais. Apesar da suspensão das tiras, sentimos o peso concreto do trabalho escultórico, da presença de um corpo de massas contrário à sutileza do tecido, mas que, como vimos, conserva sua imagem na forma icônica da rede estendida. Esta, contudo, é uma rede na qual um corpo jamais poderá descansar, nem sequer caberá ali, pois fora tecida dissociada da intenção de ser um objeto funcional e relacional. Nesse sentido, Baranek nos destitui dos estados de pausa e de repouso e nos transporta para o ritmo de produção incessante, instrumentalizado, rápido e incansável, ao qual estamos inevitavelmente presos, numa sociedade que sobrevive do produto e do lucro a qualquer custo.

Ao mesmo tempo, há um brilho cintilante no material de suas supostas redes que nos seduz – lembramos aqui da relação de desejo e repulsa nas vestimentas e nos objetos da artista Nazareth Pacheco, apresentada no capítulo anterior. A forma da rede, por si só, consegue evocar a imagem do gesto têxtil e a textura de um fio imaginário, representado pelas finas tiras metálicas emaranhadas na massa material. Ainda que seja, num primeiro momento, uma obra áspera, suas instalações não tomam o espaço no sentido de uma invasão ou agressão; suas supostas redes resguardam, ainda, a dimensão de objetos que dependem da aproximação ou do afastamento do corpo do espectador; são ainda manipuláveis, desmontáveis e articuladas em dimensões compactas e contidas, como se sua profusão de tiras se entrelaçasse apenas no espaço singular e próprio do interior de sua trama.

Baranek também apresenta objetos que pousam no chão do espaço expositivo, os quais chama de *Mudança de jogo* (2014-2015)¹¹ – uma série produzida com tecidos, couro, feltro e largos cordões de sisal, agrupados em si como pequenos corpos, atravessados por extensas varetas coloridas ou argolas de vidro. A situação de perfuração em decorrência do atravessamento das varetas pode provocar, no espectador, a mesma sensação incômoda da textura cortante das redes metálicas, ao mesmo tempo em que o aspecto lúdico das cores brinca com a relação que estabelecemos com esses pequenos corpos, que nos convidam ao seu desafio. O ato de deslocar um objeto do cotidiano é também uma subversão das regras do jogo de varetas apropriado pela artista, e a espacialidade aparece como um elemento composicional metafórico

11 As imagens desta série podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.fridabaranek.com/portfolio-items/sculpture-18/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

– o espaço da obra se faz na interação entre objeto e espectador. Essa interação é intrínseca ao próprio conceito de jogo e modifica os contornos tanto do jogador quanto do desafio proposto.

Se nas obras de Frida Baranek a força concentra-se na dureza e no entrelaçamento confuso dos materiais, nas obras da artista brasileira Edith Derdyk, a linha em seu aspecto retilíneo é testada em relações de tensão com a arquitetura na qual se instala, criando um jogo físico que leva a elasticidade e a durabilidade do material à superação de seus limites.

Nas obras de Derdyk, são poucos os indícios de tessitura: a linha reta, esticada em sua maior resistência, transfigura a visibilidade das forças físicas que agem sobre o espaço – a gravidade, o peso, o magnetismo e o intenso fluxo de atrações, repulsas e anulações, que revelam que o mundo é composto por uma série de linhas de diferentes naturezas e finalidades. Há, sobretudo, a constante tentativa de traduzir o desenho bidimensional para o tridimensional, como se a artista se mantivesse fiel ao primeiro traço que origina formas no papel, rompendo com as limitações físicas e materiais que a linguagem poderia ter. Apesar de não ser uma restrição, Derdyk mantém-se fiel, também, ao uso da linha de costura preta, como se preservasse a instância do desenho básico, da cor do grafite ou do carvão que usamos para traçar nossos primeiros desenhos. Ela parece nos lembrar que suas linhas no espaço são ainda desenhos e, assim, constrói sua homenagem à linguagem expandindo-as, multiplicando-as livremente em sua maior potência.

No processo de transportar o raciocínio gráfico do desenho para a ocupação do espaço, as instalações de Edith Derdyk não se resumem ao desejo de apenas traduzir as linhas bidimensionais para suportes tridimensionais, mas fazem com que as linhas se materializem e estabeleçam um diálogo com tais suportes. Inicialmente, o suporte eleito por Derdyk foi o tecido; depois, as placas de madeira, até chegar ao próprio espaço expositivo. Este último movimento vem a definir a estética de grande parte de sua produção atual, que também conta com a investigação do papel enquanto materialidade de trabalho, e não como um mero suporte que precisa receber uma inscrição legível para produzir sentido.

A artista considera suas instalações efêmeras e transitórias, uma vez que cada lugar exige uma lógica de ocupação particular, determinada por suas características preestabelecidas. Nessa perspectiva, chamando suas obras de “atos de espacialização” (DERDYK, 2018, p. 5), a artista se orienta pelo desejo de ativar as conjugações entre o corpo, o espaço

e o tempo; cada qual em sua frequência singular, modelando uma possibilidade nova de encontro. Derdyk possui uma vasta produção artística, e poderíamos dizer que cada instalação, ainda que repita um projeto, será sempre única, já que depende e interage com elementos de espaços distintos, criando, inevitavelmente, novas proposições para uma mesma família de obras.

Elegemos, portanto, uma leitura que se concentre nos aspectos espaciais do trabalho com o têxtil, conforme viemos traçando neste capítulo, com o objetivo de criar um diálogo também com as obras que antecedem e prosseguem este recorte. Pretendemos nos ater à produção de Derdyk que sucede os anos 2000, devido ao volume de obras e à sofisticação que estas estabelecem com a questão espacial. Para auxiliar nosso estudo, aproximamos obras que possuem questões afins sem seguir uma ordem cronológica de suas produções, considerando que a distância temporal entre elas não interfere na apreensão de sua leitura.

Nas instalações *Rasante* (2002) e *Declive* (2003)¹², um feixe de linhas retas e entrecruzadas, de cor preta, *costuradas* na parte superior das paredes, desce ao chão, onde suas pontas se fixam a uma placa de madeira, de cor branca, levemente suspensa pela extensão das linhas. No caso de *Rasante*, as pontas superiores do feixe são afixadas em um canto da parede, isto é, numa das dobras do espaço, criando, com a ligação feita na placa do chão, uma arquitetura que se desmembra em formas inusitadas, uma geometria fora do comum. Já em *Declive*, a mesma estrutura é montada, dessa vez, no centro de uma parede; a distância entre as duas pontas do feixe de linhas pretas é aumentada e faz erguer a placa branca, que se mantém quase perpendicular ao chão. Ambas as instalações exemplificam a tradução da bidimensionalidade do desenho em matéria tridimensional, pois as linhas se assemelham a traços compulsivamente riscados na *superfície* do espaço. Em vez de controlar o movimento da mão, Derdyk representa a expressividade do desenho através da medida de resistência das fibras.

Dessa maneira, há uma poética e uma sabedoria da artista no exercício de equilibrar, de medir o peso, de manter estático o vão do chão e de testar o número exato de linhas que exercerá uma força suficiente para preservar o levante da madeira sem que o feixe se arrebente: o “segredo da suspensão é o ponto que separa e une os fios ao plano. É

12 As imagens de ambas as obras, *Rasante* e *Declive*, podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

por isso que nos sentimos seguros e sob ameaça. Seguros sob os fios, ameaçados pelo plano” (JAFFE, 2018, p. 23). Pensando na operação de costura, palavra comumente usada por Derdyk para descrever suas obras, seu sentido é o da ligação de partes separadas por meio de uma estrutura mínima de linha que entrecruza suas matérias. A costura, portanto, passa a fazer parte da constituição estrutural da obra. É, nesse sentido, que afirmamos que Derdyk realiza uma costura dos planos. Instalando uma tensão entre as superfícies retas das paredes e das placas de madeira, o rompimento é uma iminência que, para nós, espectadores, nunca chega: “[n]ão é à toa que fiar é também crer. É preciso não só saber o que vemos, mas é também preciso crer nos fios” (JAFFE, 2018, p. 23). O que vemos nessas obras é a manifestação da força da energia da linha, reorganizando nossa experiência total do espaço.

Em *Campo dobrado* (2003)¹³, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina, a artista apresenta a mesma força física da tensão das linhas ao enlaçar uma viga no meio da galeria, fixando o feixe de linhas em duas paredes conectadas. A imagem da dobra ganha atenção, e as linhas parecem tanto juntar as paredes, fechando-as como um livro, quanto arrastar a viga para a quina que se encontra à sua frente. Suas linhas criam um desvio na paisagem da galeria, que se torna um intenso campo de forças, e são também uma mancha suspensa no espaço, que, por vezes, dá a ver a singularidade dos riscos. Na estrutura da viga, a proximidade das linhas cria um belo ponto de contato que se dissipa, conforme os dois feixes sobrevoam o ambiente ao encontro das paredes. No espaço entre as linhas, o ar, a gravidade, as forças de equilíbrio e a arquitetura não passam de elementos que deslizam pelas frestas. Há uma espécie de mergulho na intensidade de algo possível que se manifesta ali, na proeza de erguer e tensionar superfícies de concreto com frágeis linhas de algodão.

Em 2004, a artista retorna às experiências de suspensão de planos ao criar a obra *Ângulos*¹⁴, na qual duas placas de madeira, pintadas de branco, são unidas pelo usual feixe de linhas pretas. Nessa obra, Derdyk controla a resistência e a instabilidade: enquanto uma placa é completamente sobreposta ao chão, a outra é levantada pelas linhas

13 As imagens da obra *Campo dobrado*, incluindo um registro de estudo da instalação, podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

14 As imagens da obra *Ângulos* podem ser vistas nas páginas 26 e 29 do livro Edith Derdyk (2018). Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 25 jan. 2023.

como se fosse uma pequena rampa. Ao abrir espaços e acrescentar novos elementos para a arquitetura, em *Ângulos*, percebemos o desejo da artista de criar topografias que se integrem de forma harmoniosa com o todo, realizando uma intervenção que não depende de grandes extensões ou de mudanças radicais para produzir efeitos impactantes:

Edith Derdyk desenvolve uma reflexão e uma prática artísticas focadas na essencialidade. Tudo em sua obra deriva de uma raiz solidamente plantada no território do desenho e do desígnio. A artista pensa com o desenho. O traço é a ossatura para tramar os feixes de músculos do conceito. O fulcro de sua poética se apoia no grafismo planar e nas volumetrias virtuais determinadas pela migração da linha no espaço (MORAES, 2018, p. 27).

Fatia (2003)¹⁵ é uma instalação que simplifica as regras de seu jogo de tensão: duas paredes são unidas pelo feixe de linhas pretas, esticado sobre a dobra do canto. Se considerarmos que a feitura da instalação demanda um largo tempo de colocação dos fios, a imagem final, ao contrário, faz remeter, mais uma vez, ao traçado rápido de um desenho qualquer, uma sequência veloz e desordenada de riscos sobre os planos da arquitetura. O espaço ganha um movimento inusitado, um vórtice que se abre de suas brancas paredes. Já em uma sequência de profunda delicadeza e igual precisão, a obra *Sopro* (2010)¹⁶, instalada no Memorial da América Latina (SP), apresenta linhas brancas que transpassam séries de agulhas afixadas vertical e perpendicularmente nas paredes. Sem reproduzir os traços desordenados das instalações anteriores, Derdyk cria uma trama com o jogo de luz e sombra a que a obra dá lugar: as sombras projetadas pelas linhas desenham uma nova camada de traços contínuos, e as agulhas aparecem replicadas de maneira oblíqua.

Como linhas de uma partitura, *Sopro* parece reagir ao mínimo estímulo e representar a menor parte de um todo, como a própria artista diz: fragmento do infinito, pedaço do espaço, “[n]o meio de tantas linhas, qualquer linha é uma só – entre ser uma e mil” (DERDYK, 2018, p. 69). De maneira curiosa, Derdyk afirma que a instalação “ancora o ar”.

15 As imagens da obra *Fatia* podem ser vistas nas páginas 24 e 25 do livro Edith Derdyk (2018). Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 25 jan. 2023.

16 As imagens da obra *Sopro* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Em consequência, pensamos novamente na ideia de que, por entre aquelas linhas milimetricamente organizadas, o ar e as demais forças atravessam em deslize, sem alterar ou exercer qualquer influência sobre elas. Se o ar paira dentro de sua estrutura, nosso olhar também é conduzido ao repouso de um horizonte que nunca cessa. Dentro das linhas, a dualidade se desmancha; o limite, a borda e a fronteira tornam-se pontos de contato entre dois lados, o meio e o encontro; por fim, a espacialidade da obra tem sua significação ampliada: “[n]unca sei se onde estou é o miolo ou o contorno” (DERDYK, 2018, p. 69).

Em *Arcada* (2013)¹⁷, instalação realizada na exposição do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea, no ano de 2013, Derdyk cria no espaço expositivo um cubo produzido com duas placas escuras, uma instalada no teto e outra próxima ao chão. A distância entre ambas as placas é completamente tomada por linhas pretas, que formam um desenho de ligação parecido com a instalação de *Sopro*. Apesar desse preenchimento, a estrutura é quase transparente, reproduzindo um efeito visual semelhante ao de uma chuva. Sob a placa que se aproxima do chão, há a instalação de lâmpadas de led que parecem fazer flutuar aquele plano quadrado. Não há limites para as superfícies do espaço: paredes, teto e chão são facilmente recortados, modulados, contornados e tensionados na obra de Derdyk.

Numa das mais belas representações de encontro, a artista instala dois feixes que se entrecruzam no meio da galeria, na obra intitulada *Rebate* (2013)¹⁸. As paredes opostas são conectadas pelos feixes. Os riscos contínuos das linhas se misturam e se confundem, atravessam-se e prosseguem, em sua linearidade inalterada. No centro, um losango se desenha através da mancha escura criada no encontro das linhas. Não há a secção do espaço: Derdyk parece apenas materializar um conjunto de forças que já deveria existir ali, como se jogasse tinta sobre uma matéria invisível para nos revelá-la. Lembramo-nos aqui das conexões de que nos fala o antropólogo Tim Ingold (2012), dessa matéria de linhas que deixamos em nossas trajetórias de vida e que preenchem o espaço com um imensurável emaranhado, fiado em conjunto.

17 As imagens da obra *Arcada* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

18 As imagens da obra *Rebate* podem ser vistas nas páginas 92 e 93 do livro Edith Derdyk (2018). Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Por fim, nas obras *Arremate* (2015) e *Fantasmagoria* (2017)¹⁹, Derdyk realiza intervenções em algumas paisagens fora das galerias. Em *Arremate*, realizada na Fazenda Serrinha (SP), em troncos de árvores cortadas, pregos são fincados, nos quais são afixados feixes de linhas brancas que circundam a paisagem, como se fossem um pequeno mapeamento composto de teias de aranha ou um registro de vetores de forças que circulam pelo espaço em relação com os corpos e os objetos. Em *Fantasmagoria*, as linhas brancas perpassam o jardim de esculturas La Petite Escalère, na França, traçando largos feixes esbranquiçados por entre as árvores, que criam uma atmosfera de neblina fantasmagórica, um labirinto que redesenha as rotas da paisagem. A imagem da teia de aranha também se faz presente como elemento da natureza ao qual tendemos a fazer referência quando esta é associada à temática dos têxteis. As três últimas obras apresentadas assemelham-se visualmente às experiências de Lygia Pape, ao final da década de 1970, que deram origem às instalações produzidas após os anos 1990 intituladas *Ttéias*²⁰, nas quais Pape conectava os planos da arquitetura com fios metalizados.

Observamos, na obra de Edith Derdyk, um interesse especial pela tensão das linhas nas suas propriedades ligadora – evocada pela imagem da costura – e fronteira – uma vez que cria cortes e desvios espaciais a partir de fluxos e emaranhados. Numa obra que segue a mesma lógica visual, mas em inversão, a artista nascida na Suíça e radicada no Brasil, Mira Schendel – conhecida pelos trabalhos de monotípias que relacionam as linhas gráficas do desenho com impressões de tipografias – convida-nos a imergir numa sala preenchida de fios finos, pendurados no teto, que se prolongam até o chão, completamente soltos, livres de tensões e entrelaces. Intitulada *Ondas paradas da probabilidade* (1969), a obra (fig. 26 e 27) retoma a delicadeza de uma matéria que se assemelha aos fios de cabelo ao promover a percepção de um toque sutil ao corpo, do toque enquanto uma sensação mínima, tal como os *Inframine*, listados pelo artista francês Marcel Duchamp, entre os anos de 1935 e 1945. Nesse sentido, observamos uma ilustrativa referência ao texto de Anni Albers, *On weaving* (1974), no qual a artista descreve os aspectos históricos e técnicos da tecelagem a partir de suas experiências sensíveis

19 As imagens de ambas as obras, *Arremate* e *Fantasmagoria*, podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

20 As imagens da obra *Ttéias*, em instalação no Inhotim, podem ser vistas no site do instituto. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.



FIG. 26: Mira Schendel, *Ondas paradas da probabilidade*, 2013.
Registro da montagem na 30 x Bienal Internacional de São Paulo.
Copyright Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

com os tecidos. Segundo Albers, o trabalho com os fios do têxtil evoca essencialmente a sensibilidade tátil: “[s]e o escultor lida principalmente com o volume, um arquiteto lida com o espaço, o pintor com a cor, então a tecelã lida primeiramente com os efeitos táteis” (ALBERS, 1974, p. 64, tradução nossa)²¹.

A sutileza dos fios de nylon, na instalação de Schendel, reflete uma aura luminosa e esbranquiçada que se propaga pelo espaço e, embora a obra contenha tamanha delicadeza material, sua exibição contextualiza-se no período de ditadura militar no Brasil. Na 10ª Bienal de São Paulo, conhecida como a bienal do boicote, vários artistas deixaram de participar do evento em protesto contra o regime; Schendel, controversamente, aceitou participar da mostra expondo suas ondas, como acreditava ser uma forma de resistência. Convenientemente ao contexto político, a artista explorou a dimensão ambígua da transparência e da nebulosidade; do entrevisto, do apagamento e do sufocamento na delicadeza de fios quase imperceptíveis em sua unicidade, mas que, em um volume considerável, criam no ambiente a atmosfera de um incômodo silêncio visual, conforme o texto de release da exposição *Mira Schendel*, na galeria Hauser & Wirth, na Suíça:

No segundo andar da galeria Hauser & Wirth, milhares de fios de nylon são pendurados no teto. Estendendo-se até o chão, esses delicados fios criam um espaço volumétrico ao mesmo tempo opaco e transparente. Experimentando com materiais efêmeros, Schendel tornou-se cada vez mais interessada em transformar elementos linguísticos em objetos e, aqui, apresenta um texto do Antigo Testamento ao lado de uma parede adjacente. Enquanto a luz é filtrada, a instalação de Schendel se desmaterializa em nossa presença; afirma o desejo da artista de estabelecer uma relação entre a transparência, a existência humana e a intangibilidade de Deus (tradução nossa)²².

21 Texto original: “If a sculptor deals mainly with volume, an architect with space, a painter with color, then a weaver deals primarily with tactile effects” (ALBERS, 1974, p. 64).

22 Texto original: “On the second floor of Hauser & Wirth’s townhouse, thousands of nylon threads will hang suspended from the ceiling. Extending to the floor, these delicate strands create a volumetric space at once opaque and transparent. Experimenting with ephemeral materials, Schendel became increasingly interested in transforming linguistic elements into objects and, here, presents a text from the Old Testament alongside an adjacent wall. While light filters through, Schendel’s installation dematerializes in our presence; it asserts the artist’s desire to establish

Há, então, um versículo bíblico²³ impresso em uma das paredes da instalação, atribuindo um elemento de mistério para o ambiente, que, em sua luminosidade, parece replicar as instâncias de uma experiência do sagrado, introduzindo o aspecto ritualístico da manipulação dos têxteis também em sua relação com o espaço. A transparência e a possibilidade de ver ou não são aspectos comuns na produção artística de Schendel, já explorados anteriormente nos papéis translúcidos e na maneira como as impressões tipográficas se sobrepõem ou esgotam suas marcas de tinta. Ao realizar tais peças em instalações espaciais, Schendel transporta elementos que seriam característicos pela sua visualidade para a experimentação em outros sentidos, fazendo-nos redescobrir a presença de nosso próprio corpo através de um jogo de estímulos sutis e, ao mesmo tempo, intensos sobre a pele.

A instalação de Schendel abre caminhos para pensarmos a relação rítmica do têxtil com o espaço, assim como também para o trabalho com o tecido totalmente decomposto, deixando transparecer os fios que constituem sua trama. Por outro lado, as dimensões ritualísticas ou relativas ao sagrado, já apontadas em algumas obras que estudamos no primeiro capítulo, também começam a moldar a forma de alguns dos conceitos que trabalharemos de maneira aprofundada no capítulo que se segue.

Com uma atmosfera similar ao conceito da instalação de Mira Schendel, mas distinta em sua composição visual, a artista colombiana Olga de Amaral exibe verdadeiros prismas de linhas que manifestam formas e cores pulsantes recobrando a dimensão do espaço expositivo, tal como um jogo de luzes que produz efeitos pictóricos. Na série intitulada *Brumas* (2014)²⁴, os fios, em sua maioria escuros, com o desenho de formas geométricas por meio de jogos de tingimento, instalam-se no

a relationship between transparency, human existence, and the intangibility of God” Disponível em: <<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4939-mira-schendel-3/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

23 “E ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor. Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar”, salmo do Velho Testamento, Reis I. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/305>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

24 As imagens da obra *Brumas* podem ser vistas no site do Cranbrook Art Museum. Disponível em: <<https://cranbrookartmuseum.org/exhibition/olga-de-amaral-to-weave-a-rock/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

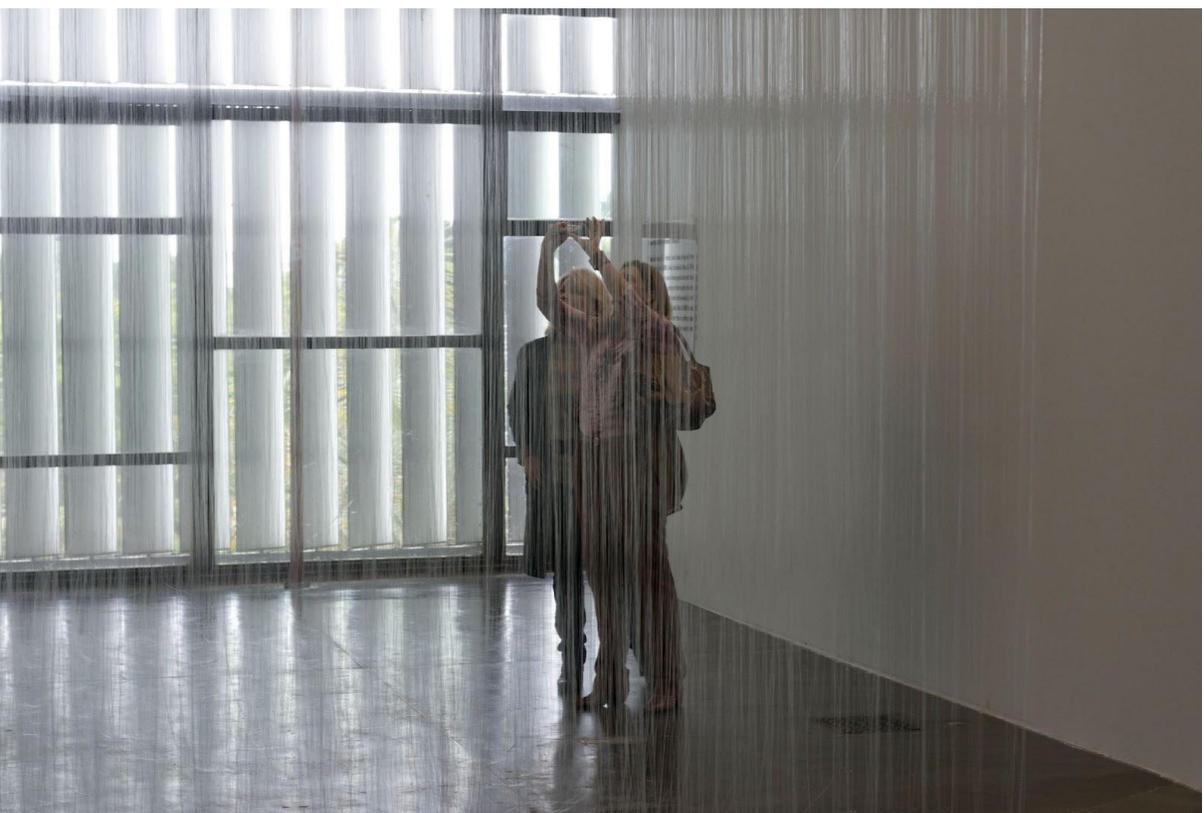


FIG. 27: Visitantes fotografam a obra *Ondas paradas da probabilidade*, de Mira Schendel.
Registro da visita da mostra 30 x Bienal no Pavilhão Bienal, São Paulo, 2013.
Copyright Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo.

plano superior da galeria. Acima de nós, um céu de linhas se abre e cria diferentes planos sobre a superfície do teto, modelado também a partir das cores vibrantes que mencionamos. Segundo Eduardo Serrano²⁵, curador da exposição individual *Expansiones* (2017), tais instalações possuem uma dimensão incrivelmente sedutora por sua grandeza espacial; assim, temas como a eternidade, a luz e o espaço seriam instaurados, num primeiro momento, como um convite à introspecção. O trânsito pelas instalações de Olga de Amaral sugeriria, portanto, um incentivo à viagem através de nossas sensações e impressões internas, tomando, ao modo das demais artistas, o espaço como matéria técnica e conceitual da obra. Serrano também observa que as instalações que a artista realiza, de um modo geral, no que diz respeito aos têxteis, remetem à dimensão do sagrado e da ancestralidade dos rituais e dos fazeres dos povos originários da América Latina. Entretanto, seus fios soltos, coloridos e modelados pelos cortes assimétricos de suas composições trariam também o frescor do tempo presente e a sofisticação do mundo moderno.

Em muitas de suas obras²⁶, Olga de Amaral usa fios de algodão combinados com outros tipos de materiais, tais como minerais, gesso e folhas de ouro, que expandem as possibilidades de manipulação do têxtil e aproximam suas tramas endurecidas à ideia de monumento, especialmente quando instituídas no espaço. Suas tapeçarias se assemelham, de fato, às indecifráveis obras de um tempo remoto, do passado pré-colombiano, aos alfabetos de traços e formas dos quais desconhecemos a significação, mas de inegáveis grandeza e importância. Retomando a referência do livro de Anni Albers, na tecelagem, a artista alemã descreve que a superfície e o interior da trama têm igual importância, uma vez que ambos são feitos da mesma matéria e forma, com as mesmas características táteis e visuais (ALBERS, 1974, p. 63). Quando adicionadas as materialidades minerais às linhas do tecido, Amaral intensifica a relação entre superfície e profundidade do objeto têxtil. Embora seja um procedimento não convencional, o vínculo com as culturas andinas permanece em todas as etapas de trabalho da artista, como afirma Camila Bechelany, em *Olga de Amaral: o manto da memória*:

²⁵ SERRANO, Eduardo. Olga de Amaral: Expansiones. **Artishock**: Revista de Arte Contemporâneo. Santiago (Chile), 17 abr. 2017. Notícias. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2017/04/17/olga-amaral-expansiones/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

²⁶ As imagens podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<https://www.olgadeamaral.art/artworks/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

Suas composições tridimensionais que resultam de uma integração total entre estrutura e superfície são produzidas por um processo longo e delicado que começa pela fabricação artesanal da tapeçaria. Olga utiliza a fibra de lã, sisal, algodão, linho, e outras como vêm sendo utilizadas pelo homem há séculos. Pela tecelagem, a artista obtém fios que ela dispõe manualmente de forma a produzir uma intrincada estrutura. As esculturas suspensas de Olga evocam assim o artesanato pré-colombiano e questionam também os limites entre a dominação colonial hispânica e as práticas tradicionais. Também podemos identificar no trabalho da artista a afinidade com a arte ótica e o minimalismo abstrato (BECHELANY, 2015, p. 2).

Como vimos, a noção de monumentalidade se faz presente no uso do ouro e da prata, aliado às grandes extensões que suas obras possuem, bem como às referências culturais e históricas dos povos latino-americanos. As instalações também são realizadas de maneira estratégica: o espaço recebe uma preparação de cor – algumas paredes da galeria são revestidas de cores escuras – e de luz, pontuada sobre as peças. Dessa maneira, o tecido se torna uma presença de tempos distintos e realidades ancestrais, que se materializam no espaço e no tempo presente, exibindo sua potência e plenitude atemporal, o que nos dá passagem para pensar nas estruturas simbólicas da espacialidade a partir das imagens do rito, do ritmo e do fio.

RITMOS

Repetições de gestos, acúmulos de linhas, ordenações espaciais: retomando a ideia de uma textura sonora, o têxtil preenche o espaço criando estruturas que se reproduzem como ecos. Não à toa, a palavra *tessitura*, de origem italiana, refere-se tanto à estrutura de um tecido quanto à disposição das notas musicais em uma composição. Desse modo, a textualidade presente na trama pode se manifestar em formas escritas ou orais e se compor de textura orgânica ou sonora. Se a trama representa uma narrativa, somos direcionados às ideias da composição rítmica, da dimensão de um contínuo e da integração entre as matérias do têxtil e do espaço, que se fundem numa sintonia uníssona de formas e estruturas.

Cecilia Vicuña, artista e escritora chilena atuante desde a década de 1960, produziu diversos trabalhos que associavam as materialidades têxteis à dimensão do protesto e da retomada dos saberes tradicionais e históricos dos povos andinos. No conjunto de sua produção, destaca-se uma variabilidade de têxteis que vão desde tiras de tecido desgastadas pelo uso doméstico até a apropriação de fibras sem tratamento industrial. O material, em sua obra, está sempre, poética e conceitualmente, atrelado à sua vivência no Chile e nos demais países pelos quais transitou durante o período de autoexílio, após o golpe de Estado e a instauração do regime ditatorial de Augusto Pinochet (1973-1990).

Uma parte significativa de seu trabalho consiste na investigação poética dos quipos: um sistema de notação em cordas utilizado pela civilização inca (1438-1533), que será analisado também no capítulo seguinte. Neste capítulo, vamos nos atentar às intervenções realizadas pela artista em espaços urbanos e em paisagens ditas *naturais*. Entendemos o espaço como um aspecto essencial para cada obra dessa série dos quipos, ainda que o objeto em si, no contexto incaico, não se trate de uma instalação. Apropriados por Vicuña, porém, eles são intimamente ligados às condições dos ambientes em que a artista os coloca ou mesmo os desenvolve. Nesse momento, vamos nos dedicar a obras que se constituíram de ações efêmeras, instalações, performances e vídeos, nos quais o têxtil aparece novamente como instrumento de redimensionamento da nossa experiência de interação com o espaço.

Durante os primeiros anos de seu autoexílio, Cecilia Vicuña atuou na Inglaterra e em Nova Iorque, retornando, mais tarde, à América Latina, onde viveu por alguns anos na Colômbia e, ocasionalmente, realizava trabalhos no Chile, tendo essa condição de permanente trânsito um aspecto fundamental para a consolidação de sua trajetória artística. Como mencionamos, sua poética gira em torno da retomada das mitologias e sabedorias andinas, bem como da tentativa de estabelecer contato com as culturas dos diferentes lugares por onde passou. Essa condição de trânsito nos aponta, de antemão, que a relação com o espaço em seu trabalho com têxteis acontece em diversas camadas, sem se reduzir à simples ocupação de uma sala ou galeria.

Quebrando a distância entre o espectador e a obra, muitas de suas ações, performances e instalações acionam a ideia de que a arte se realiza a partir de um ritual. Esse mote faz surgir uma nova relação com as materialidades e com a criação artística, rompendo com a lógica de produtividade capitalista que modela nossas ações e nos distancia de um real contato com as coisas, o que teria nos levado ao esquecimento das

sabedorias ancestrais e à aceitação inconsciente desse esvaziamento identitário, falsamente preenchido pela importação cultural do Ocidente. Conforme explica Viviane Rocha, no artigo “Performance: ações poéticas das artes visuais e linguagem da diferença”, “as manifestações da performance, desde os futuristas até hoje, têm sido a expressão de dissidentes que têm tentado encontrar outros meios para a experiência de arte na vida cotidiana” (ROCHA, 2007, p. 153).

Pela linguagem das tramas, os povos dos Andes construam e expressavam os saberes, as estruturas simbólicas e cerimoniais de suas cosmologias; essa capacidade expressiva conferia ao tecido um distinto valor social. Partindo dessas premissas, Vicuña desenvolve o conceito de *Arte Precario*, que, interpretado à literalidade do termo, relaciona-se com a dimensão precível dos materiais comuns, como os objetos recolhidos nas ruas, frágeis, extraviados, fragmentados ou inutilizados, que caracterizam precisamente as obras do início de sua carreira.

Segundo a escritora estadunidense Rosa Alcalá (2012), os objetos *precarios* remontam à influência de movimentos como o Surrealismo e o Dadaísmo, bem como dos grupos formados nos anos 1960 e 1970, no campo da arte, tais como o Fluxus e o Arte Povera, que questionavam a mercantilização do objeto de arte, favorecendo, ao contrário, práticas que se voltassem para a dimensão processual do fazer artístico e para a participação ativa do público em sua realização (ALCALÁ, 2012, p. 25). A *Arte Precario* de Cecilia Vicuña resguarda em si não apenas a fragmentação visual do material em estado bruto de manipulação, mas a própria representação fragmentária da identidade da artista, vivenciada no período de autoexílio:

Na América Latina, especificamente, performances ou “ações” realizadas durante essa época estavam, simultaneamente, respondendo ao desaparecimento dos corpos, à brutalidade do militarismo e da polícia, à censura das vozes contestatórias e à guerra contra a oposição política (ALCALÁ, 2012, p. 25, tradução nossa)²⁷.

A partir da noção de precariedade, as primeiras obras de Vicuña que traziam a presença de elementos têxteis constituam-se de esculturas ou instalações com tecidos desgastados, passando posteriormente para o

27 Texto original: “In Latin America specifically, performances or ‘actions’ during this time were simultaneously responding to the disappearance of bodies, the brutality of the military and the police, the censoring of contestatory voices, and open warfare against political opposition” (ALCALÁ, 2012, p. 25).

uso da lã crua, que, no corpo de trabalhos da artista, pode ser interpretada como um símbolo do estado processual e nascente das coisas – um estado que, segundo Vicuña, abria a obra para que esta fosse capaz de ser o que ainda não era, de ser a potência de suas possibilidades de ser. Se até os anos 1980 sua produção foi marcada pelo engajamento na luta contra o governo ditatorial chileno, após esse período, percebemos que há uma espécie de maturação do trabalho, que passa a ativar a luta política através do símbolo, do afeto e da realização da obra como uma cerimônia de união e harmonização entre as pessoas, reacendendo o elemento ritualístico do qual falamos anteriormente.

Em sua ação *Vaso de leche, Bogotá* (1979), realizada na Colômbia, Cecilia Vicuña amarra um fio de lã vermelha em volta de um copo cheio de leite e o puxa com a linha, derrubando o conteúdo sobre o chão da rua (fig. 28). A obra é um protesto contra a distribuição de leite contaminado que afetou a saúde de milhares de pessoas no país. Depois da ação, Vicuña escreve um poema na calçada em frente à casa de Simón Bolívar, em Bogotá, no qual questiona: “O que estamos fazendo com a vida?”. A linha vermelha simboliza o fluxo vital e sanguíneo que nos sustenta e reaparece em diversos momentos de sua trajetória artística. Com um simples gesto, o puxão do fio revela o movimento agressivo do derramamento de sangue, do valor banal que comumente atribui-se à vida, da ausência de uma política que, de fato, seja defensora da sociedade civil. Como explica a pesquisadora Julia Bryan-Wilson:

Consciente de seu contexto local, a artista aproveitou a oportunidade para criar um trabalho usando o simbolismo do leite como alimento e sustento, chamando a atenção para o escândalo do leite envenenado sendo distribuído, na época, na Colômbia, o que ficou conhecido como o “crime do leite” no qual quase duas mil crianças morreram após beber tal leite contaminado. (BRYAN-WILSON, 2017, p. 132-3, tradução nossa)²⁸.

Plasticamente, há também uma constatação da força e da fragilidade da linha, semelhante ao caso da obra da artista Edith Derdyk, mas a partir de outra sensibilidade: a linha é a materialidade mínima, capaz,

28 Texto original: “Mindful of her local context, she took the opportunity to create a work using the symbolics of milk as nurturance and sustenance, drawing attention to the scandal of poisonous milk being distributed at the time in Colombia, what was known as the ‘milk crime’, in which almost two thousand children died from drinking contaminated milk” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 132-3).



FIG. 28: Cecilia Vicuña, *Vaso de leche*, Bogotá, 1979. Bogotá, Colômbia.
Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London.
© Cecilia Vicuña.

na simbologia de nosso imaginário cultural, de conceder e romper o fluxo da vida, fiar o destino e se projetar para o futuro em um constante devir. A linha será, portanto, o elemento em torno do qual toda a obra de Vicuña sustentará, também, sua força.

Nas intervenções *Amarrando Bogotá*²⁹ e *Antivero*³⁰, ambas realizadas em 1981, a artista instala uma série de linhas em paisagens não urbanas da Colômbia e do Chile, respectivamente, seccionando o espaço e criando pontos de ligação e desenhos geométricos com fios das cores vermelho e branco, num exercício similar àquele das obras de *Arremate* e *Fantasmagoria*, de Edith Derdyk, mas com uma proporção espacial menor. Em cada intervenção, Vicuña utiliza apenas um fio aparentemente contínuo. Seus desenhos não são como os labirintos de Derdyk: ao contrário, parecem fazer parte da paisagem natural, como um fio que se forma espontaneamente sobre a terra a partir de sua força de vida e materialidade orgânica.

Na instalação *Precario / Precarious* (1990), a artista cria uma frágil estrutura de madeira, na qual se penduram hastes em orientação horizontal, adornada com tecidos amarelos e alaranjados que se estendem como flâmulas ou bandeiras (fig. 29). Alguns fios de cor vermelha e de tons terrosos também compõem a instalação, assim como pedaços de lã crua ou de algodão, galhos e plantas secas, que parecem representar o processo de colheita e de preparação de fibras para se tecer. Transportados para o espaço da galeria, os elementos naturais novamente atribuem ao fazer artístico a relação ritualística com os materiais e com a produção da obra, atestando a necessidade da artista de compreender e agir conforme seus ciclos, a fim de preservar a vitalidade das matérias da linha.

Na obra *Hilumbres Allqa* (1994), um espesso cordão branco e alguns fios pretos descem do teto e seguem até um pequeno monte de linhas brancas depositado sobre um círculo feito de linhas pretas no chão, de onde saem também os novelos das respectivas linhas (fig. 30). Em outra sala, um fio branco secciona o espaço com desenhos de trapézios e retângulos, tal como havia feito em *Amarrando Bogotá* e *Antivero*; dessa vez, em um espaço ampliado que se mostra completamente tomado pelos riscos das linhas.

29 As imagens da obra *Amarrando Bogotá* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/2dpzviux30d6pog54b9p76x0vu78sd>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

30 As imagens da obra *Antivero* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/9nbzmrmslc38xc9o8hzgnqlubzvyd0>>. Acesso em: 27 jan. 2023.



FIG. 29: Cecilia Vicuña, *Precario / Precarious*, 1990. Exit Art Gallery. Nova Iorque. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.



FIG. 30: Cecilia Vicuña, *Hilumbres Allqa*, 1994. Kanaal Art Foundation. Kortrijk, Bélgica. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.



FIG. 31: Cecilia Vicuña, *Allqa (Union of Black & White)*, 1997. Barnard College, Nova Iorque. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

Nessa obra, Vicuña realiza um de seus usuais jogos de linguagem: no título, *hilumbre* é um neologismo que funde as palavras fio e luz, em espanhol (*hilo* e *lumbre*), ao passo que *allqa* é uma expressão andina, que significa a união do preto e do branco, compreendida pelas tecelãs e tecelões dessa região como uma forma de transmutar o ódio em amor (ou seja, compreendendo a tecelagem como um rito alquímico capaz de transformar conceitos contrários)³¹. Em 1997, a artista realiza uma performance no Barnard College (fig. 31), em Nova Iorque, na qual encena, ao lado de duas *performers*, a tessitura de *allqa*, ao entrelaçar os cabelos das duas participantes com um fio, que as três mulheres manuseiam coletivamente.

Em *Wiñay Rutusqa* (1996) e *A net of holes* (1997), a artista explora os espaços superiores das galerias, ao instalar, no teto, redes de tramas abertas. As linhas entrecruzadas das redes criam grids fluidos no ambiente, em contraste com a rigidez da estrutura arquitetônica, produzindo um efeito similar ao das instalações das artistas Carolina Caycedo e Sonia Gomes. Na primeira obra, *Wiñay Rutusqa* (fig. 32), Vicuña intercala o uso da lã branca com fios pretos, para criar tramas disformes nos vários espaços do Instituto de Artes de Boston (ICA), observando que a expressão do título, no idioma quéchua³², significa “tecer em um tempo quebrado”³³: uma referência à tessitura das mulheres, que é constantemente interrompida pela demanda de outros afazeres.

Enquanto na segunda obra, *A net of holes* (fig. 33), usando uma levíssima lã de alpaca acinzentada, a estrutura da larga rede vibra à mínima movimentação dos visitantes no Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, conferindo uma ideia de movimento e de fragilidade para a estrutura sólida do museu³⁴. O largo espaçamento das tramas faz menção às lacunas de representação da memória dos grupos indígenas nas narrativas oficiais da história, figurando grandes vazios que nos provocam um silêncio estarrecido diante de um apagamento político de corpos e culturas.

31 Conforme explica em seu site, disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

32 Quéchua, ou quíchua, compreende uma família de línguas indígenas faladas ainda hoje na região andina, sendo uma das línguas oficiais do Peru e da Bolívia.

33 Cf. descrição da expressão no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/2016/2/12/in-side-the-visible-1996>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

34 Cf. descrição da obra no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/im9rmkfew4ysiyu598z1yi677gpna>>. Acesso em: 26 jan. 2023.



FIG. 32: Cecilia Vicuña, *Wiñay Rutusqa*, 1996. Montagem na exposição *IN side the VISIBLE* (1996), no Institute of Contemporary Arts (ICA), Boston. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

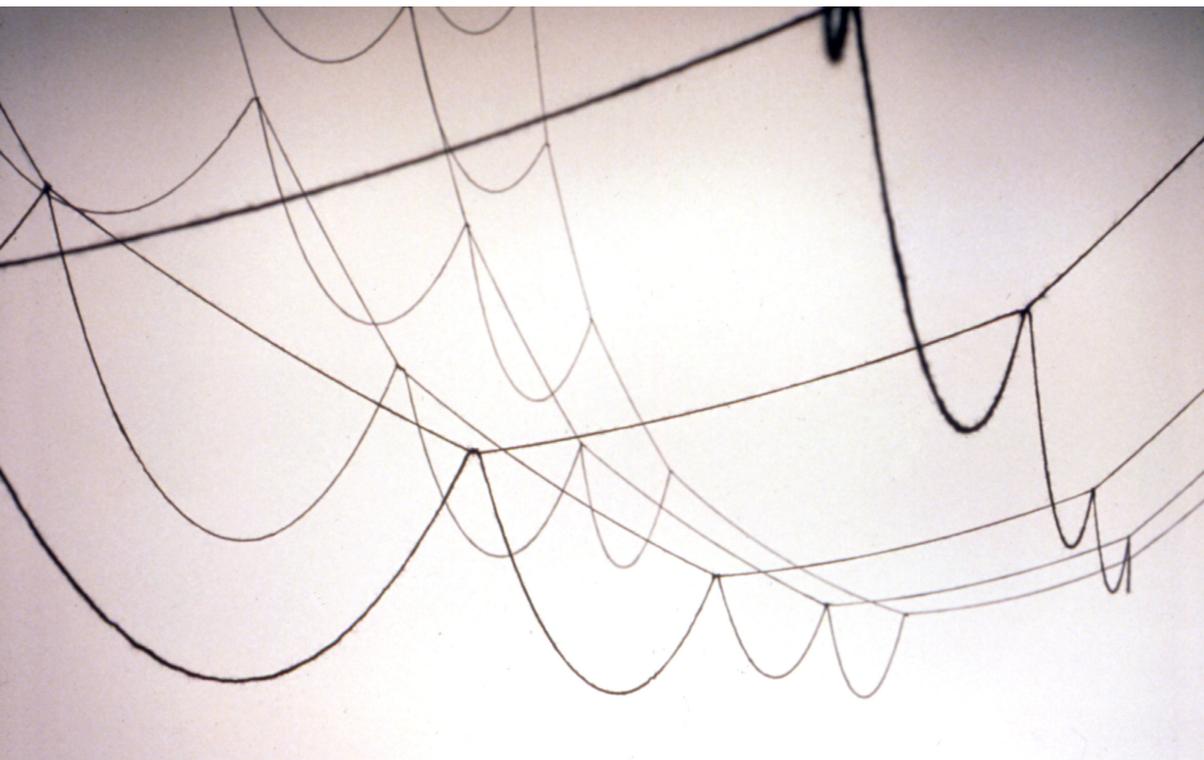


FIG. 33: Cecilia Vicuña, *A net of holes*, 1997. Instalação site-specific na Whitney Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

A artista prossegue, ao longo dos anos, com as experiências de grandes e largas tessituras, cujas tramas envolviam a galeria e o corpo das pessoas que passam pela obra, dando início à ideia de que os visitantes, ainda que não interajam diretamente com a execução do trabalho, fazem parte de sua composição. Em 1998, Vicuña realizou performances e um vídeo sob o título de *Cloud-Net*³⁵, ampliando sua relação com a ocupação do espaço a partir da matéria do têxtil. O vídeo foi filmado às margens do rio Hudson, em Nova Iorque, e registrava a ação de várias mulheres, dentre as quais a própria artista, movimentando uma grande trama de lã branca, que desenhava pequenas ondas no ar devido ao balanço contínuo e sincronizado.

Apesar de o título remeter à imagem de uma rede que, por causa da alvura e maciez da lã, assemelha-se à matéria de uma nuvem, o movimento oscilatório também sugere uma referência ao curso das águas correntes ao lado da ação, como se um fosse a extensão ou o espelhamento do outro. O vídeo tem poucos minutos de duração, mas o movimento repetitivo realizado pelas mulheres estende nossa impressão do tempo, como se estivéssemos tecendo em conjunto aquela trama. A partir dessa descrição, percebemos que a obra representa, na verdade, uma grande trama de relações no espaço, e a artista revela ser precisamente este o propósito de uma tecelã, tal como citada por Lucy Lippard: “A tecelã’, ela escreveu numa revista argentina, ‘procura um lugar (do latim *locus*, provavelmente associado ao *loka* sânscrito, mundo e luz), um ponto de encontro entre acima e abaixo, uma posição” (VICUÑA *apud* LIPPARD, 2013, p. 124, tradução nossa)³⁶. Tecer é, afinal, metafórica e literalmente, a união de opostos, o entrecruzamento de linhas horizontais e verticais, que compõe, como resultado final, um plano, uma superfície.

Após a ação com a rede de lã, a sequência de cenas se modifica para um close demorado das águas. Sobre o azul que se movimenta ritmicamente surgem algumas palavras, que, logo, viram frases e, aos poucos, percebemos se tratar da aparição de um poema. Frases se materializam e desaparecem como se fossem reveladas e dissolvidas pela água, reproduzindo, mais uma vez, o movimento de oscilação do rio

35 Um *still* do vídeo pode ser visto no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/334txt17km199bv9qe0wdx5bqysz08>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

36 Texto original: “The weaver’, she wrote in an Argentine magazine, ‘looks for a place (from the Latin *locus*, probably associated with the sanskrit *loka*, world and light), a meeting place between above and below, a position” (VICUÑA *apud* LIPPARD, 2013, p. 124).



FIG. 34: Cecilia Vicuña, *Cloud-Net*, 1998. Performance na rua, Nova Iorque. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

e da rede. Sua sequência semântica também se alterna entre conexões e quebras de ritmo ou continuidade, novamente evocando a ondulação da água ao receber as influências do tempo e de seu próprio fluxo interno. Pensamos aqui na obra de Juana Gómez mencionada anteriormente, que leva o título *Symbiosis*: uma fotografia de uma mulher deitada de perfil sobre a grama com interferências de bordado em sua superfície. Os bordados nos mostram veias – ou qualquer outro sistema de trânsito presente no interior de nosso corpo – que se prolongam para o chão como raízes de uma planta percorrendo a terra em busca de seu alimento.

Nessa obra, Gómez também está nos mostrando nossas redes internas que nos conectam ao espaço, ao ambiente ou à própria natureza, quando se estendem de nosso corpo, da mesma forma que Cecilia Vicuña e Carolina Caycedo também o fazem, ainda que de maneiras relativamente distintas. Em 1999, Vicuña realiza uma instalação homônima (*Cloud-Net*) ao pendurar uma grande rede de lã branca no teto da galeria, preenchendo o espaço com suas macias tramas que chegavam a poucos centímetros do chão, limitando a passagem e o movimento dos visitantes. Segundo consta em sua apresentação no site da artista, a obra fazia referência ao aquecimento global, que, na época, tornou-se um dos grandes assuntos da política no mundo³⁷.

Mantendo-se no tema da água, Vicuña realiza a instalação *Water Weaving* (2011- 2012), no Instituto de Artes de Boston (ICA), na qual estende alguns fios paralelos na parte superior da galeria, pendendo a alguns centímetros do teto (fig. 35). Sobre eles, algumas faixas paralelas de lã branca percorrem a direção contrária, tecendo uma trama sem o entrelaçamento das linhas. Dessa maneira, as faixas de lã replicam a ondulação das águas, representando um rio ou mar que corre acima de nós. O espaço onde a obra se instala é um largo corredor com lances de escadas em ambas as laterais, um zigue-zague quadriculado e oblíquo que contrasta com a maleabilidade da lã no plano superior do ambiente. Ao final das escadas, há uma parede de vidro através da qual contemplamos a imagem de límpidas águas azuis. Há também monitores espalhados no espaço que exibem trechos de rios ou mares familiares à artista, os quais Vicuña tenha convivido e trabalhado em outros momentos.

De acordo com o que a artista nos ensina, na cultura andina, a linha é uma metáfora da água, que representa o fio da vida (VICUÑA, 2013, p. 94). *Water weaving* fez parte da exposição *Dance/Draw* (2011-2012),

37 Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/rupdon6cu4u92vpqkjoqyhzsfmtor3d>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

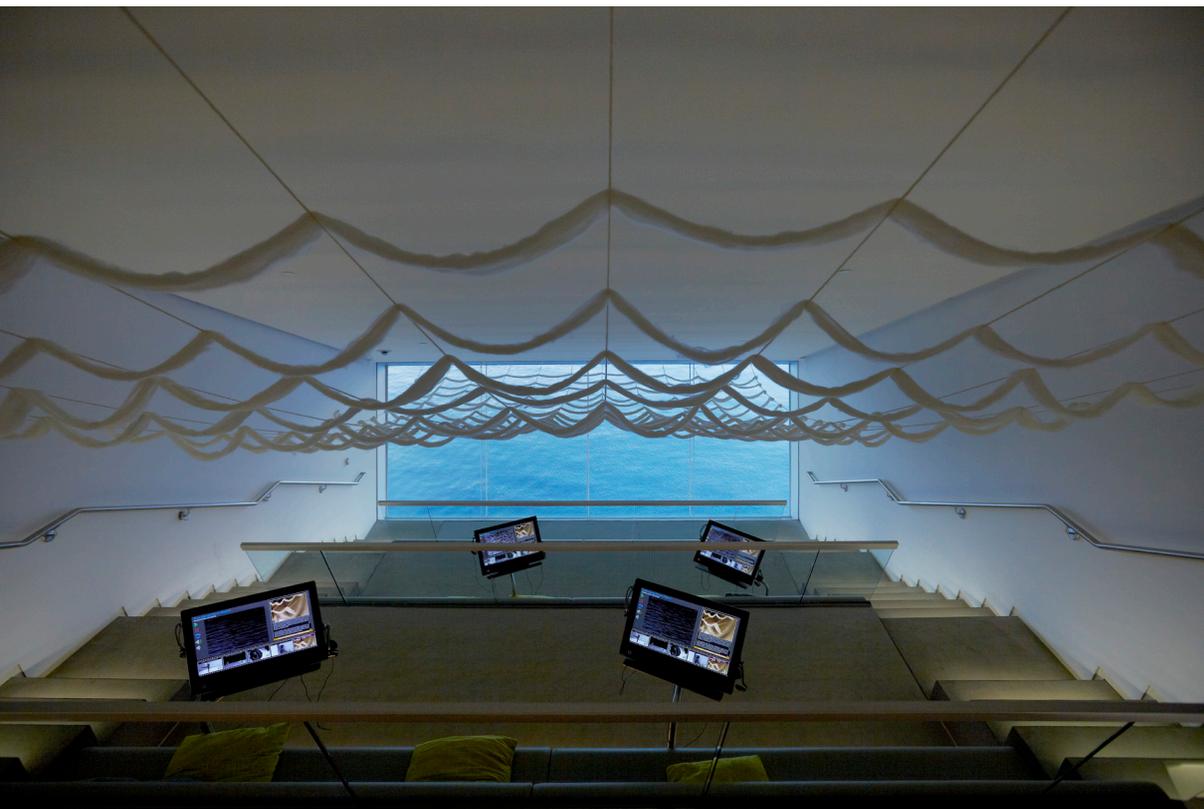


FIG. 35: Cecilia Vicuña, *Water Weaving*, 2011-2012. The Institute of Contemporary Art, Boston, MA. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

uma mostra coletiva de artistas que trabalhavam as linhas do desenho na tridimensionalidade, ou seja, materializadas no espaço.

No ano de 2013, Vicuña fez parte da exposição coletiva *Les Immémoriales*, sediada na Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC), na França, na qual, ao lado das artistas Agnes Denes e Monika Grzymala, expôs sua obra *Quipu Austral*, uma instalação de tiras de lã que preenchem completamente o espaço, da qual falaremos com mais profundidade no capítulo do *Fio*. O que nos interessa neste momento é o contexto curatorial da exposição, cuja organização se orientou pelo tema do ecofeminismo: conceito criado pela filósofa francesa Françoise d'Eaubonne, no início dos anos 1970, para explicitar a relação entre as questões ambientais e o sistema patriarcal, fundamentado na exploração das mulheres. Na perspectiva apontada por d'Eaubonne, a dominação epistemológica e política da natureza se equipara àquela sofrida pelas mulheres, ou seja, uma instância de opressão alimenta diretamente a outra. D'Eaubonne esclarece que a lógica dual que separou humano e natureza no pensamento ocidental moderno ainda nos faz acreditar que estamos separados, conforme explica a filósofa francesa Elsa Dorlin, no catálogo da exposição:

Sobre o corpo ainda quente de um mundo passado, a visão orgânica e deísta de tudo o que existe é substituída por um olhar frio e instrumental: o do Homem Moderno Civilizado. Assim, torna-se claro por que ainda estamos presos dentro da estrutura da compreensão moderna do mundo, e de nós mesmos, confinados às dicotomias da natureza/cultura, obscuridade/iluminação, selvagem/civilizado, mulher/homem, passivo/ativo, objeto/sujeito, emoção/razão... (DORLIN, 2013, p. 32, tradução nossa)³⁸.

Aqui, recordamo-nos dos trabalhos das artistas Carolina Caycedo, Olga de Amaral e Juana Gómez, que provocam o movimento de tentar reintegrar nossa conexão com o espaço, seja ele urbano ou não, como uma outra maneira de expressar a dimensão ritualística na produção de obras em consonância com os ambientes, que se encontra mais evidente na obra de Cecilia Vicuña. Para a artista chilena, é como se fosse

38 Texto original: "Over the still-warm body of a past world, the organic and deist vision of everything that exists is replaced by a cold and instrumental gaze: that of the Civilized Modern Man. It thus becomes clear why we are still trapped within the framework of modern understanding of the world and of ourselves, confined to the dichotomies of nature/culture, obscurity/Enlightenment, savage/civilized, women/men, passive/active, object/subject, emotion/reason..." (DORLIN, 2013, p. 32).

preciso preparar o espaço e encontrar as forças que estiveram ali antes de nós, para que sua história se preserve e, assim, produza sentido sem que nossa ação se torne obsoleta, desinteressada e destrutiva com sua própria natureza. Aproximando-nos da obra de Vicuña, torna-se clara a íntima relação entre os têxteis e a percepção do espaço em sua amplitude física e metafórica, ressoando nas palavras de Dorlin a respeito do ecofeminismo:

O ecofeminismo consiste, portanto, em desenvolver uma moralidade de cuidado uns para com os outros, para com todos os outros (o que estabelece uma afinidade entre o ecofeminismo e a noção contemporânea de uma “ética do cuidado”). Envolve também uma revalorização do feminino, do corpóreo, da carne, da terra no sentido orgânico da palavra, das energias, dos fluidos, dos ciclos da vida (DORLIN, 2013, p. 32, tradução nossa)³⁹.

A filósofa também explica que, do ponto de vista das pesquisadoras ao redor do mundo dedicadas ao estudo do ecofeminismo, o capitalismo, além de drenar todos os recursos naturais do planeta, configura-se como um neocolonialismo, que desenha uma dominação ambiental, patriarcal e cultural que parece não ter fim. Nesse sentido, vemos que a produção artística de Vicuña articula vários aspectos dessa questão, engajando uma luta pela descolonização do pensamento e pela preservação ambiental, em seu gesto de olhar para o passado e tentar compreender as mensagens que se perderam, destruídas e apagadas pelos violentos processos de colonização nas Américas.

Por fim, avizinhandando-se de parte das questões que o ecofeminismo nos coloca e condensando as questões de instalação percebidas entre o têxtil e o espaço, na instalação *Quipu Semiya* (2000), realizada no Chile, finas tiras de lã são estendidas de um ponto a outro da galeria, nas quais se amarram fios entrelaçados a fragmentos de fibras vegetais, sementes e pequenos novelos de linha (fig. 36). As lãs esticadas na extensão do espaço são extremamente frágeis – Vicuña descreve⁴⁰ que

39 Texto original: “Ecofeminism thus consists in developing a morality of care for others, for all others (which establishes an affinity between ecofeminism and the contemporary notion of an “ethics of care”). It also involves a revalorization of the feminine, of the bodily, of the flesh, of the earth in the organic sense of the word, of energies, of fluids, of cycles of life” (DORLIN, 2013, p. 32).

40 Cf.: texto de apresentação da obra em seu site. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/ihxx7dnw1lovel2i5qpyuebm5w4ey2>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

uma simples torção poderia desfazer sua continuidade. Isso demonstra um espaço natural sob a ameaça de extinção e a vulnerabilidade de um ambiente delicado de gestação. O processo de germinação pode ser entendido como a mensagem central de sua obra, que traz a imagem das sementes dependuradas como uma representação do tempo dilatado, diferentemente de nossa medida cotidiana de produção e automação: há uma demanda de espera e contemplação solicitada pela semente para crescer e gerar seus frutos. Segundo a artista⁴¹, há o desejo de criar um espaço de reintegração das pessoas com a ecologia, retomando o elo desfeito com a natureza e sua medida das coisas, assim como de apresentar a noção do cosmo como uma integridade indissolúvel, tal como escreveu Elsa Dorlin (2013).

Seguindo a esteira de um pensamento consciente com a origem, o presente e as perspectivas futuras e atrelado à preservação das narrativas da memória, pesquisar a produção artística relacionada aos meios têxteis nos conduz para um aprofundamento teórico das dimensões antropológicas e éticas da imagem que acreditamos se condensar na figura do *Fio*, com a qual trabalharemos adiante. Nessa proposta, o têxtil é tanto a matéria que mantém e registra a história ancestral quanto a figura que nos oferece algumas direções para esboçar o futuro, representando o traço contínuo e cíclico da temporalidade a partir do qual se configura, também, a nossa memória.

41 Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/ihxx7dnw1lovel2i5qpyuebm5w4ey2>>. Acesso em: 23 ago. 2017



FIG. 36: Cecilia Vicuña, *Quipu Semiya*, 2000. Galeria Gabriela Mistral, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago, Chile. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

3.

FIO

Há uma figura andina, com a qual iniciamos este capítulo sobre o elemento fundamental da trama e do desenho, que é também aquela que expressa o tempo, o espaço e a memória. Trata-se da múmia da colina de El Plomo, uma criança sacrificada pelos povos incas num ritual nomeado *capacocha*. Seguindo as tradições incaicas, a criança fora deixada no alto da cordilheira dos Andes inebriada de álcool e folhas de coca, como parte de uma oferenda aos deuses, a fim de preservar a riqueza material e simbólica da civilização. A criança, junto de outras ofertadas em um contexto semelhante, foi encontrada no ano de 1999 em alto estado de preservação, por consequência da baixa temperatura da cordilheira, e segurava em uma de suas mãos um pedaço de fio vermelho¹. Encontrada numa região situada próxima à nascente do Rio Mapocho (Chile), é inevitável a metáfora de origem da vida contida na imagem do fio que sua pequena mão carrega para além das malhas do tempo, perpetuando não apenas a ideia de uma continuidade cíclica da vida, como também da presença atemporal de um saber-fazer que nos recorda nossa fonte vital, figurada também pela imagem da nascente do curso de águas do sítio ritualístico.

A imagem do fio, elemento comum às ações de caminhar, tecer, observar, contar histórias, desenhar e escrever, conforme identifica o

¹ Conforme conta a artista na entrevista ao projeto Movimientos de Tierra, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2epc87AmF1c>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

antropólogo Tim Ingold (2007), parece perpassar todas as formas nas quais se manifesta uma narrativa. Desde as tapeçarias da Idade Média, que narravam os eventos históricos antes do protagonismo da pintura, até o simples gesto de fiar, que, segundo o antropólogo Gilbert Durand, simboliza o eterno devir no ícone do fio (DURAND, 2012, p. 321), pode-se dizer que a linha metaforiza o surgimento de nossa consciência histórica, referindo-se não apenas a uma modulação de nossa percepção do tempo, como, também, da criação de métodos e dispositivos de inscrição de nossa memória e de nossas narrativas construídas sobre este mesmo tempo, que, como veremos nas obras aqui apresentadas, ultrapassam os limites da própria sucessão temporal.

Se, a partir da figura da linha contínua, pensamos numa noção de progresso da história, a imagem do fio, em um sentido literal, carrega uma contradição: sendo uma continuidade ininterrupta, as películas do tempo constituir-se-iam de um tecido só. Assim, suas fronteiras – passado, presente e futuro – tornar-se-iam inexistentes no prolongamento de um percurso do qual sequer sabemos qual ponto é o início e qual é o fim.

ENCONTRO

Na fotografia intitulada *Por um fio* (1976)², vemos um fio branco conectar três mulheres de diferentes idades sentadas uma ao lado da outra, segurando firmemente em suas bocas uma linha que imaginamos ser contínua. A artista Anna Maria Maiolino, italiana radicada no Brasil, mostra-nos, nessa obra, três gerações de mulheres de sua família, sendo a própria artista aquela que ocupa o centro, situada entre sua filha e sua mãe. A linha, que perpassa o interior dos corpos, une a tríade imaginária do tempo: passado, presente e futuro são feitos da mesma substância linear que manifesta diferentes instâncias de experiência para o corpo. Nessa obra, Maiolino parece desvendar o mistério do tempo, uma vez que as distintas temporalidades coexistem no mesmo momento, devolvendo-nos, também, uma nova tensão: a imagem abstrata do fio, que sugere a imutável conexão entre as mulheres, poderia facilmente ser desfeita.

2 A imagem da obra *Por um fio* pode ser vista na plataforma Arts and Culture Google. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/por-um-fio-fotopoemacao-series-anna-maria-maiolino/LAH-gVc3-ahieA>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

A expressão popular usada no título da obra reforça a condição de fragilidade e limite da matéria da linha, assim como acontece com nossa conexão com as diferentes camadas da memória e com outros corpos. Ao mesmo tempo, essa substância linear parece transmitir ou conectar algo que está além de nós mesmos: uma narrativa que mantém a vida pulsando através dos tempos, de maneira infundável, sempre transformada. O contexto de produção da obra revela, ainda, que o título remete a uma condição de fragilidade política dos corpos, uma vez que, no ano de 1976, o país atravessava o período de ditadura militar.

Em Cuba, no ano de 2003, a artista cubana María Magdalena Campos-Pons produziu uma imagem, a princípio, semelhante à de Maiolino: Campos-Pons e sua mãe são retratadas segurando cordas de cores distintas que se entrelaçam umas às outras por meio de um nó³. Paradoxalmente separadas por recortes em um múltiplo fotográfico – a artista trabalha quase sempre com polaroids de grande formato –, ambas as mulheres mostram-se unidas pela força da representação de continuidade presente nos fios, cuja amarração é destacada na fotografia que ocupa o centro da instalação. A amarra as une para além do corte das fotografias ou dos tempos. O título da obra é intrigante: *Replenishing*, que, traduzido para o português, significa reabastecido, recarregado.

À medida que percebemos os detalhes da imagem, torna-se gradativa a diferenciação à fotografia de Maiolino: os fios segurados pelas mãos de Campos-Pons e sua mãe são completamente externos aos corpos, tal como uma narrativa que poderia ser transportada para outros tempos e recontada por outras vozes. Poderia ser também um objeto sagrado, a ser revisitado em momentos específicos de um rito. Os entrelaces, feitos com quem quer que se desejasse estabelecer um encontro, transcendem a própria noção de uma continuidade restrita à família, na possibilidade de um encontro que, muitas vezes, extrapola nossa razão. Poderia ser um encontro entre diferentes tempos e gerações, saberes e fazeres ancestrais, rememorados e rearticulados no presente, tornados vivos. Na urgência afetuosa de sua fotografia, é sobre inflamar de vitalidade a memória das heranças culturais de suas origens africanas de que Campos-Pons nos fala. A memória é

3 A imagem da obra *Replenishing* pode ser vista no site do Brooklyn Museum. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/maria-magdalena-campos-pons>. Acesso em: 26 jan. 2023.

uma constante tessitura a se refazer, diz Nelly Richard, que explica: “[a] memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões” (RICHARD, 2002, p. 77).

O que vemos a partir das fotografias citadas, de Campos-Pons e de Maiolino, é a escrita de uma memória que se faz com a presença do corpo, com o toque, a modelagem e a transformação da matéria têxtil, que servirá de suporte para a inscrição de uma história comum. Louise Bourgeois, icônica artista das tramas convocada em tantos momentos da escrita deste livro, diz que o trabalho repetitivo com a linha é um gesto de amor, demonstrando a dimensão de afeto necessária para compreender e reestruturar nossa relação com a memória (BOURGEOIS *et al*, 2000, p. 173).

Também a artista Anni Albers afirma que tocamos a matéria para conhecermos o real, para nos assegurarmos da existência das coisas, mas a escolha daquilo que tocamos é resultado de uma relação afetuosa, constatando que o saber e o conhecimento também se realizam pela dimensão do afeto, da experiência com a modelagem e de nossa sensibilidade tátil com a matéria (ALBERS, 1974, p. 62)⁴. Ainda sobre a dimensão manual do trabalho de tecer a história, é imprescindível citar o antropólogo francês Henri Focillon, em *Elogio da mão* (2012), ensaio no qual tece uma homenagem à ação das mãos, que seriam as agentes capazes de evocar o toque da ancestralidade para além dos tempos:

A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo (FOCILLON, 2012).

No registro de um fio e um nó que passam de mãos em mãos na tessitura coletiva de uma memória social, retomamos a imagem dos quipos incas, objetos mnemônicos que consistiam basicamente de sequências de nós em conjuntos de fios. Apesar das pesquisas antropológicas realizadas até então, ainda se debate sobre a finalidade dos quipos e a amplitude de narrativas que poderiam recordar, como informações relativas à produção, à economia das sociedades, à política

4 Escreve a artista: “We touch things to assure ourselves of reality. We touch the objects of our love. We touch the things we form” (ALBERS, 1974, p. 62).

e à hierarquia social dos povos. Tais suposições são baseadas nos locais onde os quipos foram encontrados. Em seu livro *Lines: a brief history* (2007), Tim Ingold os descreve da seguinte maneira:

O mais célebre exemplo de dispositivo notacional que consiste inteiramente de linhas é, claramente, o khipu inca. O khipu compreende uma corda suspensa ao longo da qual cordas secundárias são agregadas por meio de nós. Posteriormente, uma terceira série de cordões é amarrada aos fios secundários, uma quarta série aos terciários, e assim sucessivamente. Estudiosos ainda debatem sobre a função do khipu, se teria servido para registrar a memória ou para registrar informação, e – por último – se tal informação seria basicamente numérica ou envolveria elementos de narrativa (Quilter e Urton, 2002). Parece indubitável, entretanto, que quase todos os elementos de sua construção carreguem significados de uma natureza ou outra, incluindo os tipos de nós e sua localização nas cordas, o modo como as cordas eram suspendidas e a combinação de cores utilizada (INGOLD, 2007, p. 67-8, tradução nossa)⁵.

O que nos resta dos quipos, de fato, é o resquício da matéria, o traço gráfico das linhas que pontuam um ritmo indecifrável de nós, cores e materialidade; uma narrativa enigmática que sentimos entrelaçar o autobiográfico e o universal histórico, tal como pode ser lido nas (entre) linhas da fotografia de Campos-Pons e na sintética narrativa composta por Maiolino.

No caso de Cecilia Vicuña, ao utilizar-se da poética dos quipos e considerando também a articulação das diferentes linguagens em sua trajetória artística⁶, reiteramos que toda a sua produção gira em torno do desejo de restabelecer contato com uma sabedoria originária em vias

5 Texto original: “The most celebrated example of a notational device that consists entirely of threads is of course the Inka khipu. The khipu comprises a plied cord to which secondary cords are attached with knots. Further, tertiary cords may be knot- ted to secondary ones, fourth-order to tertiary, fifth-order to fourth, and so on. Scholars still argue about the function of the khipu, whether it served to prompt the memory or to record information, and – if the latter – whether that information was merely numerical or involved elements of narrative. It seems beyond doubt, however, that almost every element of its construction carried meanings of one sort or another, including the types of knots and their placement on the cords, the ways the cords are plied, and the colour combinations used” (INGOLD, 2007, p. 67-8).

6 Vicuña transitou pela pintura sobre tela, pela criação de objetos, instalações, vídeos, livros e pelas performances artísticas e literárias.

de se perder. Igualmente, a artista busca preservar o estudo das línguas indígenas que resistem ainda hoje frente a um vocabulário colonizado, não correspondentes com seus sentimentos e percepções do mundo. Mais do que isso, conforme relata a pesquisadora Julia Bryan-Wilson, a obra de Vicuña traz à tona um conhecimento – ou, como nos termos da autora, as frágeis linhas – de povos indígenas que foram massacrados pelos processos de colonização, lutando, ainda, para recordar suas próprias histórias (BRYAN-WILSON, 2017, p. 111).

Também os fios de Campos-Pons, assim como os bordados de Rosana Paulino e as fotografias de Marta María Pérez Bravo, falam-nos de uma resistência ao massacre das populações africanas e também da diáspora que marcou significativamente o destino e a história de povos minoritários, transformando suas culturas e memórias em sobreviventes, que reencontram sua potência e presença em pesquisas e trabalhos tais como os realizados por estas artistas. Assim, ainda que as culturas indígenas que Vicuña busca conhecer e atualizar pertençam a um longínquo passado, sua presença retomada no tempo de agora nos faz compreender aspectos de nossas narrativas que, muitas vezes, aparecem como lacunas históricas, vazios nos quais os fragmentos cintilam uma persistente luz. A fotografia de Campos-Pons que trouxemos no início deste capítulo integrou, no ano de 2006, a mostra *Legacies: contemporary artists reflect on slavery*, em Nova Iorque, sobre a qual Holland Cotter escreve:

Embora as duas mulheres estejam separadas, cada uma delas segura a ponta de um longo fio de contas coloridas. Não é uma ligação pesada; é um fio conector, ligando gerações através de uma história mútua. Essa história foi cruel; as emoções que ela cria são complicadas e transformadoras. Mas sua realidade, revisitada e repensada, pode ser uma fonte de poder e não de esgotamento. Campos-Pons intitulou seu retrato de família “Replenishing” (COTTER, 2006, n.p., tradução nossa)⁷.

O que há em comum entre as imagens de Maiolino, Campos-Pons e a série de quipos de Cecilia Vicuña é a composição de uma narrativa

7 Texto original: “Although the two women stand apart, each holds one end of a single long, knotted strand of colored beads. It isn’t a heavy, binding chain; it’s a connecting thread, linking generations through a mutual history. That history was cruel; the emotions it raises are complicated and changing. But its reality, revisited and rethought, can be a source of power rather than depletion. Ms. Campos-Pons has titled her family portrait ‘Replenishing’” (COTTER, 2006, n.p.).

histórica através da imagem do fio. Como Bryan-Wilson descreve ao citar a pesquisadora Janet Berlo, o fio constitui a principal matéria dos textos que tecem a história – mudanças, opressões, apropriações, resistências –, assim como a imaginação pessoal e cultural dos povos originários (BRYAN-WILSON, 2017, p. 34). Dessa maneira, a presença dos quipos na obra de Cecilia Vicuña foi fundamentada pelo estreito vínculo entre suas significações e pela ideia de uma expressão ou comunicação textual. A experiência plástica que a artista atribuiu à linguagem têxtil, como vimos em algumas obras apresentadas no capítulo anterior, foi precisamente o que a levou a um conhecimento aprofundado da dimensão textual possibilitada pelas fibras, que possuem uma intrínseca relação estrutural com a língua. A escrita, um dos aspectos dessa relação, é especialmente explorada por Vicuña na publicação de livros e na realização de vídeos ou performances guiados pela experiência com as formas e as origens da palavra, muitas vezes levada a confundir-se com o fio.

A título de exemplo, podemos nos lembrar do vídeo *Cloud-Net*, apresentado no capítulo anterior, no qual a poesia escrita na tela reproduz o movimento das águas e da rede de lã, como se cada materialidade traduzisse a mesma mensagem revestida de uma nova superfície, caracterizada a partir de suas propriedades singulares. Na cultura andina, especificamente no vocabulário quéchua, a língua em si é compreendida como um emaranhado de diferentes fibras, e as tapeçarias antigas teriam a função de registrar e preservar alfabetos: são “um texto que toda a comunidade consegue ler”, como afirma a artista em seu livro poético *Palabra e hilo/Word and thread* (1996). Segundo Walter Mignolo, citado por Rosa Alcalá, falar uma língua é invocar as múltiplas origens da história cultural, rompendo com as fronteiras artificiais que erigimos sob os nomes de modernidade e nacionalismo, que suprimem as condições plurais a partir das quais somos formados (MIGNOLO *apud* ALCALÁ, 2012, p. 16-7).

É, portanto, por meio da poesia que Vicuña consegue articular sua prática artística com a ressignificação dos quipos, transformando sua enigmática materialidade sobrevivente em uma nova possibilidade de acessar e trazer à tona as memórias dos Andes, bem como a dimensão ritualística dos procedimentos relacionados aos têxteis no âmbito da arte. Bryan-Wilson percebe a produção literária da artista como uma forma heurística de pensar seu trabalho visual, uma vez que ambas as instâncias são sempre interrelacionadas (BRYAN-WILSON, 2017, p. 113). Nesse sentido, passamos a ver suas linhas e suas escrituras como uma coisa só – ainda que sem ignorar suas diferenças. Para Vicuña, os quipos

seriam os maiores exemplos de como um fio ou uma fibra têxtil consegue estruturar uma narrativa e comunicá-la em deslocamentos anacrônicos:

Independentemente da compreensão acadêmica mais ampla de suas funções na época, o quipo de Vicuña é uma poderosa manifestação visual das formas pelas quais as criações baseadas em fibras têxteis mantêm e organizam informações, bem como são uma maneira tátil e espacial de transmitir a memória (BRYAN-WILSON, 2017, p. 111, tradução nossa)⁸.

Sendo assim, a artista explora as texturas e as camadas da linguagem através da imagem simbólica do fio; suas performances literárias tensionam-se entre a voz e o texto, enquanto as produções nas artes visuais existem entre o objeto e o ritual (ALCALÁ, 2012, p. 22), atuando na luta pela descolonização do pensamento e dos saberes latino-americanos:

A obra de Vicuña, assim como a própria *mestizaje* da América Latina, reflete tanto o difícil quanto o generativo casamento entre a produção cultural indígena e europeia. Mas, mais do que simplesmente locais de sincretismo, as instalações também se referem ao apagamento ou subvalorização das culturas indígenas (ALCALÁ, 2012, p. 24, tradução nossa)⁹.

NARRATIVA

Um de seus primeiros trabalhos com a poética dos quipos foi o objeto intitulado *London quipu* (1972)¹⁰, parte da série *Journal of objects for the Chilean resistance*, realizada por Cecilia Vicuña na primeira fase de seu autoexílio na Inglaterra. O objeto compunha-se de uma haste de

8 Texto original: “Regardless of the wider academic understanding of its functions at the time, the quipu for Vicuña is a powerful visual manifestation of the ways that fiber-based creations hold and organize information, as well as a tactile, spatial way to transmit memory” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 111).

9 Texto original: “Vicuña’s artwork, then, like Latin America’s own *mestizaje*, reflects both the difficult and generative marriage of indigenous and European cultural production. But more than simply sites of syncretism, the installations, too, refers to the erasure or undervaluation of indigenous cultures” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 24).

10 A imagem da obra *London quipu* pode ser vista no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/g4rtswi55ij7fh1ib01ual75j97ei3>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

madeira na qual foram amarrados alguns fios desgastados e de diferentes cores, junto do que parece ser uma tira de lã crua. Representando uma memória em desgaste, tanto da cultura indígena quanto da democracia no Chile, o *London quipu* é um dos objetos precários mais simbólicos da artista: mencionamos no capítulo anterior que a *Arte Precario* remetia a objetos frágeis e efêmeros. Bryan-Wilson (2017) descreve que, quando deixados em intervenções nas ruas, podiam ser levados pelos passantes ou desfeitos pelas intempéries. Na galeria, os objetos eram compostos de materiais recolhidos ao acaso em suas derivas pelas cidades, configurando um misto de memórias avulsas e alheias com as quais a artista tenta esboçar suas memórias de resistência do Chile (BRYAN-WILSON, 2017, p. 113).

O exercício de Vicuña replica, em certa medida, o procedimento da artista Sonia Gomes, apresentado no capítulo 2, ao reunir memórias de origens díspares na torção e na modelagem de vestimentas e tecidos doados à artista. No caso de Vicuña, as noções de impermanência, dissolução e mudança são os efeitos que modelam suas formas, tensionando o que se compreende como familiar e o que é irreconhecível em sua precariedade que pouco dá a ver, mas nos intriga: “uma linha que oscila entre a fibra ilegível e a expressão significativa” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 8, tradução nossa)¹¹.

Nessa mesma linha de trabalho, na rua Beach, em Nova Iorque, Vicuña realizou as intervenções do *Quipu in the gutter* (1989)¹², que consistiam em deixar quipos coloridos pelas calçadas e sarjetas, de modo que as fibras rapidamente se mesclassem à paisagem, integrando-se ao cinza do concreto, até se desgastarem num completo desaparecimento. Observando as fotografias que registram a intervenção, mal podemos reconhecer que as linhas repetem a estrutura dos quipos: num emaranhado disforme, o objeto parece ter sido abandonado ou perdido, figurando uma espécie de ritual de desprendimento da artista. Entretanto, podiam também fazer menção aos desaparecidos políticos no Chile, à tentativa de apagamento da resistência e da possibilidade de mudança de tal situação de repressão política, deixando expostas as marcas violentas desse desfazimento:

11 Texto original: “a line that twists between illegible fiber and signifying utterance” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 8).

12 A imagem da obra *Quipu in the gutter* pode ser vista no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/16uo51enkbw89sgdunmq4owvlsg5c1>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

O *Journal of Objects*, com suas preces desesperadas, fala de um ramo do conceitualismo que existe desde a sua criação, a saber, o misticismo. É preciso lembrar da proclamação inicial de Sol LeWitt de que “artistas conceituais são místicos, e não racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar”. Os riscos que Vicuña assume com a efemeridade desses objetos, já que estão continuamente na iminência de desintegração, falam de sua necessidade quase obsessiva de criar. Poder-se-ia especular que a sua produção contínua fosse terapêutica, pois ela confiava na função calmante e estabilizadora de usar as mãos para remodelar os materiais. Mas a sua própria proliferação parece também alimentada por uma ansiedade sobre a futilidade da ação (BRYAN-WILSON, 2017, p. 119, tradução nossa)¹³.

Na obra *DIS SOLVING threads of water and light* (2002), realizada em uma exposição no The Drawing Center, ao lado do artista argentino César Paternosto, Vicuña instalou suas famosas tiras de lã crua nas cores vermelha, roxa e alaranjada, criando sequências paralelas no centro da galeria (fig. 37). Estruturando um grid, Vicuña executa mais uma de suas tessituras efêmeras no espaço: essa instalação etérea se compõe de tiras desgastadas que, em alguns trechos, parecem estar a ponto de arrebentar. Entretanto, a dissolução das fibras não as enfraquece, nem expressa impotência. Pelo contrário, seu desfazimento é parte do rito proposto pela artista para alcançar a união das materialidades, um exercício semelhante à tessitura de *allqa*¹⁴. Como a água e a luz evocadas no título da obra, as linhas de Vicuña desejam inundar, preencher o espaço, reunir-se numa atmosfera energética que nada pode perder – pois tudo está imerso nela. A propósito da exposição, mencionando também os trabalhos de Paternosto, Vicuña escreve o poema:

Linhas desfeitas pela água
fios desfeitos pelo ar

13 Texto original: “The Journal of Objects with their desperate prayers speak to a branch of conceptualism that has existed since its inception, namely its mysticism. Recall Sol LeWitt’s early proclamation that “conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach”. The risks Vicuña takes with these objects’ ephemerality, as they are continually in danger of disintegration, speak to her almost obsessive need to create. One could speculate that her continual making was therapeutic, as she relied on the soothing and stabilizing function of using one’s hands to reshape materials. But their very proliferation seems also fueled by an anxiety about the futility of such making” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 119).

14 Ver definição no capítulo 2.



FIG. 37: Cecilia Vicuña, *Dis solving Threads of Water and Light*, 2002. Instalação site-specific em dupla com César Paternosto, The Drawing Center, Nova Iorque. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

desfazer completa o fazer
um encontro através da dissolução... (VICUÑA; PATERNOSTO,
2002, n.p. tradução nossa)¹⁵

Se há algo que Vicuña extraiu da experiência com a fragilidade dos objetos *precarios* foi justamente a constatação de que uma linha nunca se rompe: ela se funde, em verdade, ao seu entorno, assim como a memória, que, considerada perdida, dissolve-se nos espaços que a tangenciam, integrando-se à nova realidade. Essa integração se configura como a potente força de resistência que a imagem do fio revelou a Vicuña, conservada nas narrativas contadas em seus quipos ao longo dos anos de sua produção, até os dias de hoje.

Em continuidade às obras que fazem uso da lã crua em seu estado nascente e processual, na paisagem montanhosa do Cerro El Plomo, Vicuña estende algumas tiras de sua espessa lã vermelha sobre a terra, para realizar a obra *Quipu menstrual* (2006)¹⁶, desenhando faixas paralelas que se perdem na extensão da paisagem e só encontram seu fim na infinita margem do horizonte. Tecendo uma forte imagem associada ao sangue, evocado tanto pela cor da fibra quanto pelo título da obra, a intervenção da artista é uma homenagem à primeira mulher eleita à presidência do Chile, em 2006, Michele Bachelet.

Ao mesmo tempo, esse sangue também se refere à fragilidade com a qual as questões ecológicas vinham sendo tratadas no país, tais como o derretimento das geleiras, as privatizações de rios, a predatória especulação imobiliária e a degradação do ambiente, de maneira geral. Ao dispor as tiras vermelhas sobre a terra, o contraponto entre o sangue da vida e da morte retoma o entrelace das violências de gênero e da exploração de recursos naturais proposto pelo ecofeminismo, que mencionamos no capítulo anterior.

Mantendo a sutileza de suas tramas e a densa camada de significações poéticas com as quais trabalha, a instalação do *Quipu menstrual* é repartida em três ações artísticas: na intervenção nas montanhas de El Plomo que descrevemos acima; em uma instalação de

15 Poema original: "Lines undone by water/ Threads undone by air/ Undoing completes the doing/ An encounter through dissolution...". Poema publicado no catálogo da exposição *DIS SOLVING: threads of water and light*, The Drawing Center's Drawing Paper, volume 34, 2002.

16 Essas ações artísticas de *Quipu menstrual* foram documentadas por Cecilia Vicuña em um site exclusivo para a obra, onde se encontram registros fotográficos das instalações e escritos da artista. Disponível em: <<http://www.quipumenstrual.cl/>>. Acesso em: 10 out. 2017.



FIG. 38: Cecilia Vicuña, *Quipu menstrual*, 2006. Palacio de la Moneda, Chile.
Cortesía de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London.
© Cecilia Vicuña.

vinte e oito tiras de lã avermelhadas que desciam do teto ao chão de uma galeria, na ocasião de uma exposição no Centro Cultural Palacio de La Moneda; e, por último, no estiramento de uma larga tira de lã vermelha, com o auxílio de várias mulheres, em frente ao Palácio de La Moneda, sede da presidência da República do Chile (fig. 38).

Já em *Quipu aural* (2012)¹⁷, Vicuña desenha um círculo de espessas tiras de lã branca instaladas do teto ao chão, com suas pontas viradas para o centro da disposição circular. No interior dessa montagem, há uma pequena cadeira e uma projeção de palavras que atravessa todo o espaço, pairando nas superfícies que encontra. Sobre as lãs, as paredes e o chão, a matéria de seu poema é pura luz: a atmosfera aurática do ambiente nos transporta para dentro da narrativa de sua poesia. Já nas instalações *Quipu rojo* (2014)¹⁸ e *Quipu de lamentos* (2014)¹⁹, Vicuña nos apresenta narrativas da história do Chile; no primeiro caso, há um grid de lãs vermelhas no ambiente da galeria ocupada também com fotos e desenhos de artistas do coletivo Artists for Democracy; no segundo, criado especialmente para o Museu de Direitos Humanos do Chile, há uma instalação com tiras de lãs brancas e cinzentas e com pequenas caixas de som que reproduziam ruídos de choro e lamentos, para representar os desaparecidos políticos – o choro que, segundo a artista, jamais pôde ser ouvido. Ambas as obras reproduzem uma atmosfera fria e silenciosa, mas que precisa ser exposta, revivida pelo rito sagrado e político da rememoração.

Entrelaçando mais uma vez a lã, o espaço e o som, na obra *Quipu Austral* (2012), realizada na ocasião da Bienal de Sidney, a artista apresentou uma série de tiras de lãs em tons que iam do amarelo ao vermelho, fazendo referência às pinturas dos aborígenes australianos (fig. 39). Ao fundo, uma instalação sonora reproduzia poemas recitados pela artista, tornando o conjunto de linhas narradas oralmente e as linhas traçadas pelas lãs uma espécie de ritual ou oração que rogava a união dos povos da Terra, conforme descreve a artista (VICUÑA, 2013,

17 A imagem da obra *Quipu aural* pode ser vista no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/s9e6xdvz3fee2le4m5sru7il4i9ral>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

18 As imagens da obra *Quipu rojo* podem ser vistas no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/fefghh04uggkiydo5rfn5obnf0oxqi>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

19 A imagem da obra *Quipu de lamentos* pode ser vista no site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/0qmlgbge323885axdr9o376y4cl98u>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

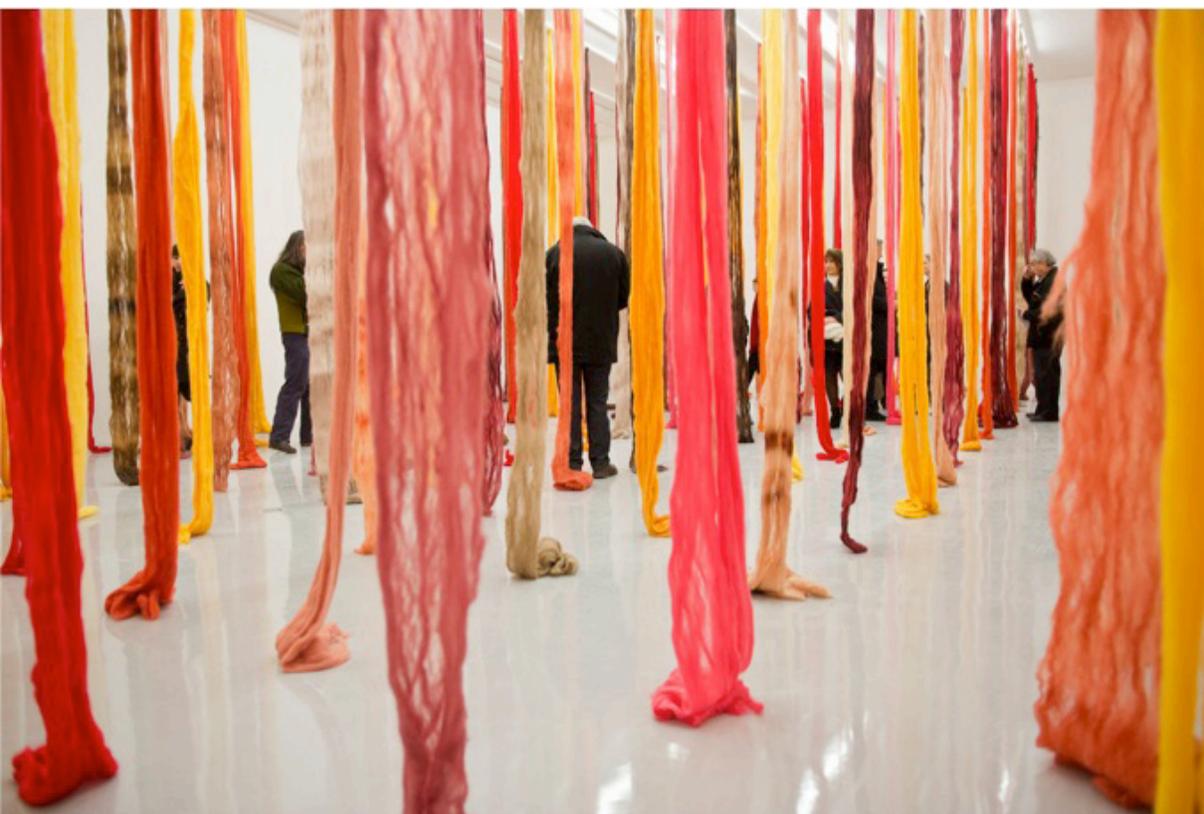


FIG. 39: Cecilia Vicuña, *Quipu Austral*, 2013. Instalação na exposição *Les Immémoriales: Pour une Écologie Féministe*, Frac Lorraine, Metz, França. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

p. 94). A figura da união é evocada pela presença das linhas e dos nós característicos do sistema dos quipos, pela conexão dos planos superior do teto e inferior do chão, além do cruzamento das tiras de lã com as linhas vocais da artista propagadas em ondas sonoras. Segundo Vicuña (2013), as direções do fio simbolizam o sentido, e suas torções, os nós, são o que transmitiriam o conhecimento e a informação, uma linguagem que se expande espacialmente junto das palavras que recita.

Todavia, se olharmos atentamente para as imagens, será notável que nas tiras dos *Quipus austral, menstrual e aural*, assim como em outras instalações de tiras de lã que a artista produz em referência direta aos quipos, não há qualquer amarra ou torção. Dissemos, na série de obras estudadas no capítulo anterior, que Vicuña toma o espectador como uma parte vivente da obra, que a completa no sentido não apenas da contemplação, mas de ser, de fato, um elemento significativo em sua estrutura. No caso dessas instalações, Vicuña explica a ausência dos nós nas tiras de lã:

Meu *Quipu* é um poema no espaço, diferente de qualquer “quipo” que tenha existido. Ele é construído com a lã crua que simboliza o “estado processual” no qual todas as coisas nascem. Quando as pessoas caminham pela instalação, elas se tornam os “nós” dos quipos, os portadores da memória (VICUÑA, 2013, p. 94, tradução nossa)²⁰.

Como vimos em seus primeiros experimentos com a poética dos quipos, a artista exibía estruturas lineares extremamente delicadas, replicando a fragilidade das memórias que tentava recordar em sua longa investigação histórica dos movimentos de resistência no Chile, que se conduzia, para ela, principalmente pela via da *Arte Precario*. Do simples objeto à ocupação de um espaço, suas instalações foram se tornando cada vez mais sofisticadas, ao passo que suas matérias eram cada vez mais simples e voláteis: suas obras respondiam às especificidades dos locais e reestruturavam a navegação no ambiente apenas com a modulação de tiras de lã. Oscilando entre o desaparecimento da linha e a expressão de sua potência, suas obras demonstram a metáfora da força da vida e seu poder de transformação e de dissolução capaz de engendrar um ciclo. Diluídos no espaço, seus quipos consolidaram-se como narrativas compostas de linha,

20 Texto original: “My Quipu is a poem in space, unlike any “quipo” that existed before. It is constructed with unspun wool which symbolizes the “not yet” state from which everything is born. When people walk through it, they themselves become the “knots”, the carriers of memory” (VICUÑA, 2013, p. 94).

texto, imagem e som, subvertendo completamente as relações usuais com a matéria do tecido ou da linha. Enquanto rituais, as instalações da artista fizeram desse artefato uma nova linguagem, cujo objetivo principal é tecer memórias para imaginar o passado e o futuro.

Dessa maneira, o fato de desconhecermos grande parte dos significados originalmente carregados pelos quipos incas não diminui o efeito das obras de Vicuña, mesmo porque, enquanto partes vitais de suas instalações, são os espectadores que expandem as possibilidades de interpretação de sua linguagem. No movimento de recordar memórias e confabular novas histórias, o exercício da invenção é uma belíssima solução encontrada pela artista para apresentar a vitalidade sofisticada das narrativas dos quipos.

CONTINUIDADE

O primeiro quipo produzido por Vicuña, no ano de 1966, e que foi também seu primeiro objeto *precario*, levou o significativo título de *El quipu que no recuerda nada*. Tal objeto constituía-se de uma tira de fios sem nós, uma prece que, nas palavras da artista, almeja libertar-se do vazio do esquecimento e deseja lembrar-se sempre. A recordação não se trata de uma memória involuntária que surge ao acaso, mas, sim, do movimento de fazer vir à tona a lembrança frente à imponentia do esquecimento que nos assola. Nesse sentido, a apropriação de Vicuña do imaginário dos quipos confirma, mais uma vez, a funcionalidade da linha enquanto instrumento de memorização ou de acesso a essas memórias. Como objeto linear impregnado de narrativas, o quipo faz retornar a presença daquilo que não pode ser esquecido, daquilo que precisa ser registrado para não se perder na trama cumulativa dos tempos.

“Sem os quipus, o inominável teria se perdido na poeira do tempo”, diz o artista Cildo Meirelles, numa entrevista a Frederico Moraes (2005), comparando tais objetos com o desenho: mínima materialidade do pensar. Mínimo, síntese, precisão, essência. Relembramos aqui a fotografia de Maiolino para pensar que o fio utilizado pela artista poderia ser interpretado, também, como uma representação da própria linguagem, esta matéria que entra e sai de nossas bocas quando travamos um diálogo e que seria a única forma de chegarmos ao interior da consciência do outro, ao encontro e ao toque interno de seus pensamentos, lembranças e ideias.

O quipo que não recorda nada, como a pesquisadora Julia Bryan-Wilson (2017) bem nos lembra, é um objeto que não existe mais e não há nenhum registro fotográfico dessa obra nos arquivos de Vicuña. O objeto artístico sobrevive apenas no testemunho proferido pela artista, fato que faz condensarem nela todas as questões das tessituras de memória e da resistência investigadas em sua produção artística:

Esta “linha mental” se estende de sua boca a esta página como uma história oral contada primeiramente para si mesma e, então, recontada para os outros, renovando suas amarras enquanto se rearticula através do tempo. Isto foi, ela disse, “um pensamento vindo de um conceito perfeito”. O trabalho existe como uma ideação e nada mais: um ato de pensamento, linguagem e memória. Nesse sentido, ele existe em sua mente, tanto quando você lê quanto quando Vicuña o faz a nós: é um puro trabalho de arte conceitual como ninguém mais pôde conjurar (BRYAN-WILSON, 2017, p. 109, tradução nossa)²¹.

Apesar da força de presença imputada por Vicuña a uma obra tão icônica, sua ausência contingente a transmuta na tessitura de “mil pequenos fios que se dissolvem no ar” (ALCALÁ, 2012, p. 17), fazendo do desaparecimento uma das narrativas constantes em sua produção artística. Em suas migrações por diferentes espaços e tempos, culturas e histórias, a artista parece estar sempre à procura dos fios desaparecidos ou fragmentados para entrelaçá-los uma última vez e para criar, a partir de sua energia, uma nova maneira de acessar sua memória. Todavia, como falar do vazio da perda, da ausência ou da inexistência?

Pensamos que os quipos oferecem a estrutura necessária para a imaginação, para o sonho, para a criação de uma resposta que pode vir a ser um objeto artístico e, dessa forma, materializar uma história que faça sentido para as vidas que foram destituídas do direito a memória. Sendo assim, o quipo que não recorda nada tematiza o apagamento, mas também a reescrita, a possibilidade de repensar um significado a partir do tempo e do espaço que seus fios ocuparam.

21 Texto original: “This ‘mental thread’ stretches from her mouth to this page like an oral history, told first to herself and then retold by others, reknotted as it is rearticulated over time. It was, she says, ‘a thought that was a perfect complete concept’. The work exists as a feat of ideation and nothing else: an act of thinking, naming, and dating. In this sense it exists just as much in your own mind, as you read these words, as it did in Vicuña’s: it is as pure a work of conceptual art as one could conjure” (BRYAN-WILSON, 2017, p. 109).

Retornando à história que inicia este capítulo, na obra *Quipu mapocho*²², realizada no Chile no ano de 2016, Vicuña propõe uma performance ritualística que reproduz, simbolicamente, a oferenda da criança de El Plomo, que carrega uma fibra vital. Reunindo uma grande quantidade de lã tingida de vermelho e em estado cru, a artista convida os espectadores a fazerem parte do rito, a experimentarem a textura pulsante da trama comum da vida e a resgatarem a sensação da textura da própria pele, esta que também é um tecido inscrito de nossa história, como nos lembra o filósofo Michel Serres (2001), retomando o senso de comunidade e o alcance comum da arte, tão desejado pela artista na imagem da precariedade. Nas margens do Aconcagua, parte da lã é lançada na superfície das águas para seguir o curso natural da correnteza do rio. Ao longo da execução, Vicuña conduz as pessoas que participam da ação através de palavras poéticas, sussurradas ou ditas como instruções, criando uma tessitura que mescla a linguagem, a lã, o gesto, a paisagem e a partilha:

Performance, em outras palavras, fornece a urdidura e a trama sobre as quais qualquer texto pode – ou não – ser tecido e, ao mesmo tempo, na performance, todos os textos estão sujeitos a mudanças, todos são precários e estão “prestes a acontecer”, todos são fios a serem transformados em um têxtil maior e contínuo, que é o mundo interconectado que habitamos. (ALCALÁ, 2012, p. 16, tradução nossa)²³.

A performance é repetida na Documenta de Kassel (Alemanha), em 2017 (fig. 40); na mesma ocasião, em Atenas (Grécia), a artista produz a instalação intitulada *Quipu womb*, um estreito círculo de metal, preso a uma curta distância do teto, do qual pende uma série de quipos de lã em um vermelho carnal, no qual o espectador pode adentrar e se imaginar no interior do órgão evocado pelo título (fig. 41). Como já vimos, o sanguíneo tom vermelho da lã é o elemento que alude à condição corporal presente no tecido, para além do útero. No contexto da instalação, podemos pensar que Vicuña cria um ponto de diálogo entre as figuras sagradas andinas

22 A imagem da obra *Quipu mapocho* pode ser vista no site da Documenta 14. Disponível em: <<https://www.documenta14.de/en/artists/13557/cecilia-vicuna>> Acesso em: 26 jan. 2023.

23 Texto original: “Performance, in other words, provides the warp and weft upon which any text may – or may not – be woven, and at the same time in performance, all texts are subject to change, all are precarious and ‘about to happen’, all are threads to be spun into a larger, continual textile, which is the interconnected worlds we inhabit” (ALCALÁ, 2012, p. 16).



FIG. 40: Cecilia Vicuña, *Beach Ritual (Atenas)*, 2017. Documenta 14, Atenas, Grecia. Fotografía de Mathias Voelzke. Cortesía de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.



FIG. 41: Cecilia Vicuña, *Quipu womb (The Story of the Red Thread)*, 2014. Documenta 14, EMST—National Museum of Contemporary Art, Athens. Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña.

e as mitologias gregas, que compreendem o fio como uma imagem alegórica do fluxo de vida.

O icônico vermelho, uma das cores mais marcantes na história da arte, carrega em si uma ambiguidade representacional: é símbolo da vida, mas também da agressão. Louise Bourgeois, que também explorou em desenhos viscerais as nuances e profundidades do vermelho, escreve que o “vermelho é uma afirmação a qualquer custo – não importam os riscos da luta – de contradição, de agressão. Simboliza a intensidade das emoções envolvidas” (BOURGEOIS *et al*, 2000, p. 222): emoções estas levadas ao extremo, ao mais íntimo do corpo. Como visto nas obras da artista Claudia Casarino e nos demais quipos de Cecilia Vicuña, o vermelho faz retornar essa condição carnal presente no tecido, mesmo quando este já não possui mais uma forma familiar ou assimilável ao corpo.

O têxtil, no recorte de obras que elegemos para pensar sua linguagem, sempre se relaciona com o corpo e com o espaço, com as instâncias do público e do privado, com a política e a subjetividade, com o espírito e a matéria; talvez porque, no fio, tudo não passe de uma interconexão com tudo, tudo se enreda na mesma trama, fazendo de cada entrelace um encontro específico ao qual podemos nos ater sem nos desprendermos de sua totalidade.

Colocando a obra de Vicuña mais uma vez no lugar de uma retomada das relações ritualísticas nos processos de criação, é preciso lembrar que *precario*, do latim, significa prece. O desejo de encarar a arte como um rito da união, do conhecimento das matérias e da integração com o espaço, como vimos em diversos momentos deste livro, aparece na atuação de Cecilia Vicuña como uma menção à transcendência espiritual, à conexão de nossos ritmos internos aos externos, à nossa dissolução no espaço do mundo, tal como os fios precários que nunca desaparecem completamente porque adentram o todo.

Somando-se a isso, observa-se que toda a terminologia trazida pela tecelagem é um relicário que, além de referenciar o texto e a memória, guarda dentro de si a ideia de origem: as palavras inaugurar e começar, que provêm, respectivamente, do latim *ordiri* e *exordium*, derivam também as palavras que definem a estrutura de uma trama: *ordiri* significa dispor fios em cadeia para esboçar um tecido, ou seja, dá nome à urdidura que fornece o esqueleto inicial para o tecido no tear. *Exordium*, por sua vez, refere-se à primeira parte de um discurso, a origem ou o ponto inicial de algo. É preciso lembrar, também, que o fio inicialmente era feito de fibra vegetal ou animal, de matéria viva, comportando em si o mistério

mais profundo de todos. Todo o seu processo de fabricação advém da observação dos ciclos da natureza no plantio, seguido da colheita das fibras, da preparação para a fiação e, posteriormente, da tecelagem. Sua história interior nos transforma, assim como damos forma aos fios a partir de nossas narrativas. Segundo Vicuña (1996), a palavra e o fio são o coração da comunidade, onde a memória se preserva e resiste em seus nós, para além dos tempos.



FIG. 42: Cecilia Vicuña, *Skyscraper quipu*, 2006. Nova Iorque.
Cortesia de Cecilia Vicuña e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, London.
© Cecilia Vicuña.

UMA TECITURA SEM FIM

Passando pelo corpo, pelo espaço e pelo fio, chega-se ao fim, que é também o recomeço, o início da tessitura de novas perspectivas para um fazer que se renova a cada vez que o convocamos no tempo e no espaço nos quais nos situamos. Simbolicamente, as práticas têxteis constituem-se da materialidade com a qual articulamos nossas narrativas, repensamos nossa história e reinventamos nossa presença no mundo. Enquanto linguagem artística, oferece-nos a possibilidade de estruturar as mais diversas formas de trabalho: da bidimensionalidade à tridimensionalidade, do conceito à materialização, da repetição de sua estrutura mais tradicional ao contato com outras linguagens e de outras linguagens para o retorno à sua matéria primeira. Sua presença não se esgota nem se limita; ao contrário, abre-nos caminhos para que a arte se mantenha como a imaginativa e realizadora força do possível e dos começos.

Por isso, se há uma ideia que permeou todas as instâncias deste livro, tal como a laçadeira que entremeia e compõe minuciosamente o corpo de um tecido, foi a ideia de *narrativa*. A expressão de uma trama de memórias subjetivas e políticas é o fio que conectou todas as obras apresentadas. Um fio inesperado, descoberto ao acaso no processo de pesquisa de textos e imagens, abriu caminhos conceituais e plásticos que antes não imaginávamos serem possíveis de se trilhar através dos têxteis.

A narrativa das linhas, que se apresenta tanto no relato do fato histórico quanto na (re)invenção da imaginação, quase conduzindo nosso texto a uma escrita literária, enriqueceu profundamente nossa compreensão da produção tão variável de cada artista.

Os vocábulos já se entremeiam, dadas as confluências etimológicas e metafóricas dos termos: trama, enredo, tessitura, urdimento, amarrações, emaranhados, texto. Tal como na obra de Cecilia Vicuña, o fio e a palavra se apresentam como imagens semelhantes, suportes para esboçar a lógica linguística que nos comunicará alguma história. Como já retomamos em diversos momentos dessa escrita, a palavra texto tem sua origem no latim *texere*, que significa tecer. Uma das flexões do verbo, *textus*, era também usada como substantivo para designar as coisas tecidas ou a maneira de se tecer coisas. Tecelagem, portanto, tem uma relação etimológica com a escrita, com o gesto de escrever e com o desenvolvimento do discurso em si.

Voltando à Grécia antiga e à inescapável referência de Penélope quando se fala do gesto tecedor, podemos entender a tessitura da mortalha que a mulher oferece ao pai de Odisseu como uma espécie de discurso. Às mulheres da época era negada a voz em assuntos da guerra ou nas decisões políticas. Penélope, mulher que carrega, na leitura ocidental do mito, a imagem ambígua da fidelidade e da astúcia, é conhecida pelo famoso ardil da mortalha, que tecia de dia e desfazia de noite, a fim de ganhar tempo e escapar de um novo casamento, ausentado Odisseu de Ítaca. Com seu restrito poder de decisão, Penélope engana a ilha inteira por anos a fio. Posiciona-se frente ao seu destino e interfere nos planejamentos dos pretendentes e da população. Trama sua história por meio das linhas, de uma linguagem que transgrediu sua submissão. Tecer, portanto, não é um gesto tão silencioso quanto aparenta: há camadas e codificações, sobreposições e transversalidades, imbricadas em suas próprias raízes.

Outro ponto a se destacar, e que se relaciona profundamente com as questões de categorias artísticas, é que a manipulação dos têxteis deixa entrever o ritual do habitual como uma figuração do sagrado em nossa relação com o tempo, tal como acontece na obra *Una cosa es una cosa* (1990), de Maria Teresa Hincapié. Nessa obra performática, a artista colombiana dispõe objetos de seu uso cotidiano no chão numa sequência linearmente ordenada, redirecionando nosso olhar para o óbvio, o trivial, que é exatamente a base indispensável que constrói nossa ritmologia de estar no mundo. Da mesma maneira, percebemos, neste livro, que a simplicidade quase trivial das fibras, dos nós e das amarras,

das impressões e dos traços, somados à contundência dos afetos, das continuidades, dos rompimentos, das denúncias, das releituras e das montagens, erguem-se como gestos comuns transvestidos de novos significados, capazes de reconstruir histórias distorcidas, apagadas ou esquecidas, fazendo a textura de suas tramas atravessar os limites do tempo e do espaço. Repensar suas formas, a partir desse sentido novo, confirma a potência de atuação da arte na esfera das micropolíticas de resistência, como afirma Claudia Paim, em *Táticas de artistas na América Latina*:

São ações moleculares que se efetuam na vida cotidiana, no dia-a-dia miúdo e rotineiro. A potência desta resistência como ação política está justamente em infiltrar-se na vida comum, buscando tanto questionar o que parece natural como gerar atitudes próprias nas quais os indivíduos envolvidos são os agentes diretos (PAIM, 2012, p. 85).

Michel de Certeau nos lembra, em *A invenção do cotidiano*, da potência das práticas cotidianas que produzem sem capitalizar (o autor cita como exemplos as ações de ler, conversar, habitar, cozinhar e, sugerimos aqui, o tecer e o próprio fazer artístico) e que provocam desvios no curso do poder dentro do plano da vida ordinária (CERTEAU, 1980, p. 47). Certeau nos convoca a aproveitar tais momentos em que esses desvios aparecem para ressignificar nossas relações com o mundo. Como constatamos nas obras apresentadas, trabalhar o tecido metafórica e materialmente e, igualmente, dedicar-se à rememoração e à preservação de um gesto ancestral, de um saber-fazer que une arte e vida, do trabalho em comunidade e do reencontro com a potência artística das mulheres, apresentam-se como tais formas desviantes. Em suas tramas, o que pulsa para nós é o desejo e a urgência política de produzir, ainda que muitas das tecelãs, por uma história de opressão e restrições, tenham tido poucos recursos à sua disposição. Ainda assim, usaram as próprias roupas, os lençóis, as colchas, os retalhos recortados, as linhas, as tesouras, as agulhas, um simples fio e narraram suas histórias, ensinando outras pessoas a encontrarem, também, seus próprios instrumentos e palavras.

Por fim, é preciso dizer que toda seleção de obras necessariamente deixa algo de fora, não porque tais artistas sejam menos relevantes, mas porque todo *corpus* depende do desenho de um limite. Assim, muitas artistas de nossa predileção não fizeram parte do escopo do texto. Todavia, consideramos importante mencioná-las aqui, enquanto presenças que sustentam a força poética e política dos fios, bem como

os fazeres das mãos, e que possibilitaram, com suas produções artísticas que tanto ensinam sobre o que é ser mulher artista, o que é ser latino-americana e como se relacionar com têxteis, tornando nossa investigação possível. São elas: Julia Panadés (Brasil), Mariana Guimarães (Brasil), Nury González (Chile), Marta Palau (Espanha/México), Joice Saturnino (Brasil), Marlene Trindade (Brasil), Ximena Garrido-Lecca (Peru), Gertrude Goldschmidt [Gego] (Venezuela), Rosana Palazyán (Brasil), Regina Gomide Graz (Brasil), Tania Aguiñiga (México), Lucia Cuba (Peru).

A reflexão da historiografia da arte, partindo dos procedimentos e dos materiais têxteis recuperados pelas artistas, mostra que a linguagem têxtil é “uma cacofonia de muitas vozes que, como os tipos de obras feitas por artistas contemporâneos provam, não mostram sinais de esgotamento ou obsolescência” (BELL, 2015). O tecido é uma linguagem complexa, uma encarnação de sua temporalidade, que apresenta indícios das relações sociais, políticas e culturais. É uma linguagem que exhibe, em suas qualidades conceituais e plásticas, as narrativas da humanidade nas suas mais diversas manifestações; muitas delas, como os quipos, ilegíveis para nós, das quais nos resta, sobretudo, o deslumbramento diante do misterioso conhecimento que carregarão ainda para além dos tempos.

As tramas da América Latina são histórias que se tecem a contrapelo, tomando de empréstimo as palavras de Walter Benjamin, que exibem um avesso de linhas confusas e certeiras, tal como o avesso de um bordado, entremeando o corpo do tecido com o gesto sensível e potente da resistência. Reiteramos, por fim, nosso desejo inicial, explicitado na introdução desta escrita: o de que esta antologia seja impulsionadora de novos entrelaces, sejam eles em produções criativas, em pesquisas acadêmicas ou independentes, em ações formativas e na criação de comunidades que aprendem e ensinam a partir dos têxteis.

REFERÊNCIAS

ALBERS, Anni. **On weaving**. London: Studio Vista, 1974.

ALCALÁ, Rosa (ed.). **Spit temple**: the selected performances of Cecilia Vicuña. Nova Iorque: Ugly Duckling Press, 2012.

ARNOLD, Denise Y. Recontextualizando restos materiais: relações familiares entre alguns membros do comodato MASP Landmann e tecidos de outras coleções mundiais. In: ACURI, Márcia (Org.). **Comodato MASP Landmann**: têxteis pré-colombianos. São Paulo: MASP, 2019. v. 1, p. 50-67.

A VOZ das mulheres bordada em arpilleras. **Centro de direitos humanos e cidadania do imigrante**. São Paulo, 19 set. 2017. Notícias. Disponível em: <<https://www.cdhic.org.br/single-post/2017/09/19/A-voz-das-mulheres-bordada-em-arpilleras>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

BACIC, Roberta; ABRÃO, Paulo. **Arpilleras da resistência política chilena**: Arpilleras de la resistencia política chilena. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, 2012.

BECHELANY, Camila. **Olga de Amaral**: o manto da memória/ **Jim Amaral**: as carroças da humanidade. Folheto de divulgação do SP-Arte e Galeria Agnès Monpaisir, 8 - 12 abr. 2015, Pavilhão Cicillo Matarazo, Parque Ibirapuera, São Paulo.

BELL, Kirsty. Textiles and art. **Tate Etc**. Londres, n. 33, primavera de 2015. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-33-spring-2015>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Ondas paradas de probabilidade. São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/305>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

BOMPIUS, Catherine. Confrontos. In: FRIDA Baranek, 2013. Disponível em: <<http://www.fridabaraneck.com/por-catherine-bompuius/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois**: destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray**: art textile and politics. Londres: University of Chicago Press, 2017.

CASA NOVA, Vera Lucia de Carvalho. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASA NOVA, Vera Lucia de Carvalho. **Texturas**: ensaios. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários; PUC Minas, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CLAUDIA Casarino: iluminando la ausencia. **Artishock**: Revista de Arte Contemporaneo, Santiago (Chile), 27 fev. 2018. Notícias. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2018/02/27/claudia-casarino-canarias/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

CORDERO, Karen. Mujeres nacidas de mujer: esculturas en tela de Miriam Medrez. In: MEDREZ, Miriam. **Miriam Medrez**: Zurciendo: Lo que los ojos no alcanza a ver. México: Conarte, 2012. p. 9-15. Disponível em: <<https://miriammedrez.com/ensayos/Catalogo.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

COTTER, Holland. At historical society, emancipation remains a work in progress. **The New York Times**. Nova Iorque, 20 jun. 2006. Art Review. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2006/06/20/arts/at-historical-society-emancipation-remains-a-work-in-progress.html>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

DERDYK, Edith. **Edith Derdyk**: de 1997 a 2017. [S. l.]: Edições A, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**, ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DORLIN, Elsa. Ecofeminism or the reenchantment of the world. In: DENES, Agnes; GRZYMALA, Monika; VICUÑA, Cecilia. **Les Immémoriales**: pour une écologie féministe. Metz (França): Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC), 2013. 157 p. Catálogo de exposição, 02 mar.-23 jun. 2013, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC). Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55be3ce0e4b0c4bdc3539dd2/1438530784446/FRAC_immemorales.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ESCOBAR, Ticio. Uniforme. In: CLAUDIA Casarino. Assunção [Paraguai], 2008. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/instalaciones-uniforme>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elodiadamao_07.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FRANCA-HUCHET, Patricia. A montagem de ontem ou relembrando disposições. In: **MODOS**: Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 1, p. 260-275, jan.-abr. 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/907>>. Acesso em: 20 jan. 2023

FRANCA-HUCHET, Patricia; RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. **Patricia Franca-Huchet**: depoimentos. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. **Karin Lambrecht**: de corpo e alma. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006. Material educativo. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/uploads/dvdteca/pdf/karin_lambrecht_de_corpo_e_alma.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GIL, Viviane. As vestes na série *Registro de Sangue*, de Karin Lambrecht. In: CATTANI, Icleia Borsa (org). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 183-192.

INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. Nova Iorque: Routledge. 2007

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

JAFFE, Noemi. Declive. In: DERDYK, Edith. **Edith Derdyk**: de 1997 a 2017. [S. l.]: Edições A, 2018. p. 23. Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 20 jan. 2023.

JORQUERA, Carolina Castro. (Curare) Distaff: Juana Gómez at Michael Hoppen Gallery. In: **BLOG Caroinc**: Centro de Arte Contemporâneo, 2017. Disponível em: <<http://blog.caroinc.net/curare-distaff-de-juana-gomez/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. António Houaiss. Algés [Portugal]: Difel – Difusão Editorial, 1983.

LERNER, Sharon. Modos de vestir. In: ANA Teresa Barboza. [s.d.] Disponível em: <<https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

LEROI-GOURHAN, Andre. **Evolução e técnicas**: 1 – o homem e a matéria. Trad. Fernanda Pinto Basto. v. 1. Lisboa: Edições 70, 1984.

LEROI-GOURHAN, Andre. **O gesto e a palavra**: 2 – memória e ritmos. Trad. Emanuel Godinho. v. 2. Lisboa: Edições 70, 1983.

LIMA, Laura. Laura Lima. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO: Como viver junto, 27, 2006, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006. 280 p. Catálogo geral. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/2089>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

LIPPARD, Lucy. Spinning the common thread. In: DENES, Agnes; GRZYMALA, Monika; VICUÑA, Cecilia. **Les Immémoriales**: pour une écologie féministe. Metz (França): Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC), 2013. 157 p. Catálogo de exposição, 02 mar.-23 jun. 2013, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC). Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55be3ce0e4b0c4bdc3539dd2/1438530784446/FRAC_immemorales.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Onde vais drama-poesia?**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014.

MOREAU, Arthur. Entrevista com Beth Moyses. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyeses/>>. Acesso em 20 jan. 2023.

MORAES, Angélica de. Topografias e partituras do traço. In: DERDYK, Edith. **Edith Derdyk**: de 1997 a 2017. [S. l.]: Edições A, 2018. p. 27-28. Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MORAIS, Frederico. **Cildo Meirelles**: algum desenho [1963 – 2008]. São Paulo: Art Unlimited SP Produções Artísticas e Culturais Ltda, 2005.

MORALES, Maria Eliana. Constructal. In: JUANA Gomez. Santiago, 2016. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/constructal>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

MULVEY, Laura. A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman. **New Left Review**, Londres, v. 1, n. 188, p. 137-150, jul.- ago. 1991.

MUSEO Nacional de Bellas Artes. Movimientos de tierra – Cecilia Vicuña. YouTube, 20 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2epc87AmF1c>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

NAZARETH Pacheco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco>>. Acesso em: 26 jan. 2023. Verbete da Enciclopédia.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**. Nova Iorque: The Women's Press, 2010.

PAULINO, Rosana. **Assentamento**. Americana: [s.n.], 2013. 7 p. Material educativo da exposição, 07 nov.- 07 dez. 2013, Museu de Arte Contemporânea de Americana. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/293613108/Assentamento-Rosana-Paulino-PDF-Educativo>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

PEREIRA, Hiáscara Alves. Memórias de Nazareth Pacheco: do corpo à obra. In: MATERIALIDADE E VIRTUALIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 10, 2012a, Porto Alegre, PUC-RS. *Anais eletrônicos* [...]. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Hiascara.Alves.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023

PEREIRA, Hiáscara Alves. **O corpo na poética de Nazareth Pacheco na década de 1990**. 130 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro De Artes, 2012b.

PINTO, Ana Estela Sousa. 'A artista é mulher e negra, mas arte é arte', diz Sônia Gomes. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 dez. 2017. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-go-mes.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROCHA, Viviane. Performance: ações poéticas das artes visuais e linguagem da diferença. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 153-166.

SALAZAR, Jussara. **Fia**. São Paulo: V de Moura Mendonça, 2016.

SERRANO, Eduardo. Olga de Amaral: Expansiones. **Artishock**: Revista de Arte Contemporâneo. Santiago (Chile), 17 abr. 2017. Notícias. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2017/04/17/olga-amaral-expansiones/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SMITH, T'ai Lin. **Bauhaus weaving theory: from feminine craft to mode of design**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

TEXTO. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

UN SÍMBOLO es una verdad: Marta María Pérez en MUSAS. **Cuban Art News**, 20 jul. 2017. Disponível em: <<https://cubanartnewsarchive.org/es/2017/07/20/un-simbolo-es-una-verdad-marta-maria-perez-en-musas/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VALDANO, Naiara. #Womanarthouse: Juana Gómez. **Plataforma de arte contemporáneo**. Madri, 23 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/womanarthouse-juana-gomez/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. Quipus Austral. In: DENES, Agnes; GRZYMALA, Monika; VICUÑA, Cecilia. **Les Immémoriales**: pour une écologie féministe. Metz (França): Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC), 2013. 157 p. Catálogo de exposição, 02 mar.-23 jun. 2013, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC). Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55be3ce0e4b0c4bdc3539dd2/1438530784446/FRAC_immemorales.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia; PATERNOSTO, César. **DIS SOLVING threads of water and light**. Nova Iorque: The Drawing Center's Drawing Paper, 2002. (Série Drawing Papers, 34). Disponível em: <https://issuu.com/drawingcenter/docs/drawingpapers34_paternosto_vicuna>. Acesso em: 20 jan 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Palabra e hilo / Word and thread**. Trad. Rosa Alcalá. Edimburgo: Morning Star Publications, 1996. Disponível em: <<https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55da0406e4b07cf47eba2d85/1440351238377/wordthread.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

AMARAL, Olga de. *Brumas*. 2014. Instalação. Cranbrook Art Museum. Disponível em: <<https://cranbrookartmuseum.org/exhibition/olga-de-amaral-to-weave-a-rock/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

ARAÚJO, Martha. *Hábito/Habitante*. 1985. Instalação e performance. Disponível em: <<https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/martha-araujo#22-72>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ARAÚJO, Martha. *Para um corpo nas suas impossibilidades*. 1985. Instalação e performance. Disponível em: <<https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/martha-araujo#22-73>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BARANEK, Frida. *Hammock*. 2002. Aço e bronze, 60 × 60 × 500 cm. Disponível em: <<http://www.fridabaraneck.com/portfolio-items/sculpture-12/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

BARANEK, Frida. *Série Mudança de jogo*. 2014-2015. Instalações. Diversos materiais, diversos tamanhos. Disponível em: <<http://www.fridabaranek.com/portfolio-items/sculpture-18/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

BARANEK, Frida. *Tenor, Sentimental, Album, Gala, Fatal, Veto, Original, Moral, Brutal*. 2000. Bronze e látex, 340 × 120 × 420 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.fridabaranek.com/portfolio-items/sculpture-12/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

BARANEK, Frida. *Willow Hammock*. 2004. Seda e cobre, 240 × 120 × 400 cm. Coleção particular. Disponível em: <<http://www.fridabaranek.com/portfolio-items/sculpture-12/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

BARBOSA, Ana Tereza. *Mandel/Mantil*. 2009. Resina, fibra de vidro, tinta poliuretano, madeira, 150 x 60 x 75 cm. Disponível em: <<https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>>. Acesso em 28 jan. 2023.

BARBOSA, Ana Tereza. *Prendas para dos*. 2009. Instalação e performance. Tecido. Disponível em: <<https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>>. Acesso em 28 jan. 2023.

BRAVO, Marta María Pérez. *Para concebir*. 1985. 5 fotografias p&b. Disponível em: <<http://www.artapartamento.com/artistas/marta-maria-perez-bravo/trabajo?m=28>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BRAVO, Marta María Pérez. *Protección*. 1990. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<https://martamariaperezbravo.com/seleccion-de-obra-80-90/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BRAVO, Marta María Pérez. *Un simbolo es una verdad*. 2000. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<https://zonezero.com/es/identidad-liquida/237-un-simbolo-es-una-verdad>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

CAMPOS-PONS, Maria Magdalena. *Replenishing*. 2003. Múltiplo fotográfico. Brooklyn Museum. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/maria-magdalena-campos-pons>. Acesso em: 26 jan. 2023.

CASARINO, Claudia. *Puente Kyha*. 2013. Instalação. Tecido, dimensões variáveis. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/instalaciones-puente-kyha>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

CASARINO, Claudia. *Trastornos del sueño*. 2011. Instalação. Tule. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/instalaciones-transtornos-del-sueno>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CASARINO, Claudia. *Uniforme*. 2008. Instalação. Tule. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/instalaciones-uniforme>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CAYCEDO, Carolina. Série *Cosmotarrayas*. 2016. Instalação. Esculturas de rede de pesca e outros materiais, diversos tamanhos. Disponível em: <<http://carolinacaycedo.com/cosmotarrayas-comotarrafas-series-2016>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Ângulos*. 2004. Instalação. Linha, grampos e MDF, dimensões variáveis. Galeria Marília Razuk, São Paulo. In: DERDYK, Edith. Edith Derdyk: de 1997 a 2017. [S. l.]: Edições A, 2018. p. 26-9. Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Arcada*. 2013. Instalação. Placas e linhas, dimensões variáveis. Galeria Mario Schenberg, São Paulo. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Arremate*. 2015. Instalação efêmera. Pregos e linhas, dimensões variáveis. Festival de Arte Serrinha, Fazenda Serrinha, São Paulo. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Campo dobrado*. 2003. Instalação. Linhas, dimensões variáveis. Museu de Arte de Santa Catarina/MASC, Florianópolis. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Declive*. 2003. Instalação. Linhas, dimensões variáveis. Haim Chanin Gallery, Nova Iorque. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Fantasmagoria*. 2017. Instalação. Linhas, dimensões variáveis. La Petite Escalère, Paris. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Fatia*. 2003. Instalação. Linha e grampos, dimensões variáveis. Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo. In: DERDYK, Edith. Edith Derdyk: de 1997 a 2017. [S. l.]: Edições A, 2018. p. 24-5. Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Rasante*. 2002. Instalação. Linhas, dimensões variáveis. Projeto Galpão 15. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2002-1992>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Rebate*. 2013. Instalação. Linhas e grampos, dimensões variáveis. Sim Galeria, Curitiba. In: DERDYK, Edith. Edith Derdyk: de 1997 a 2017. [S. l.]: Edições A, 2018. p. 92-3. Disponível em: <https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DERDYK, Edith. *Sopro*. 2010. Instalação. Linhas e agulhas, dimensões variáveis. Memorial da América Latina de São Paulo. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk/Exposicoes-2022-2003>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

FRANCA-HUCHET. *Orange*. 1994. Instalação. Tecido, algodão e madeira, dimensões variáveis. Fondation DANAÉ. Disponível em: <<https://www.instagram.com/patriciafrancahuchet.works/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GOMES, Sonia. *Memória*. 2006. Instalação. Costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos, 140 × 270 cm. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes/works>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GOMES, Sonia. Sem título, da série *Patuás*. 2004. Instalação. Costura, amarrações, tecidos e rendas variadas, 17 × 37 × 30 cm. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes/works>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GOMES, Sonia. Sem título, da série *Torções*. 2015. Instalação. Costura, amarrações, tecidos diversos sobre arame, 430 × 120 × 50 cm. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes/works>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GÓMEZ, Juana. *Constructal*. 2015-2016. Bordado e fotografia sobre tecido. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/constructal>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

GÓMEZ, Juana. *Cultivo*. 2016. Instalação. Fios e ganchos, 200 x 200 x 200 cm. aprox. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/cultivo-culture>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GÓMEZ, Juana. *Distaff*. 2017. Bordado, desenho e fotografia sobre tecido, 78 x 106 cm. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/copia-de-constructal-1>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

GÓMEZ, Juana. *Symbiosis*. 2017. Bordado à mão, desfiado e fotografia impressa em tela, 80 x 120 cm. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/symbiosis>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

LAET, Maria. *Terra* (Parque Lage). 2015. Vídeo, 11 min. Disponível em: <<https://marialaet.com/obra/terra-parque-lage-2/>> . Acesso em: 28 jan. 2023.

LAMBRECHT, Karin. *Caixa do primeiro socorro*. 2005. Instalação. 1 fotografia p&b, tecido, papel e madeira. Dimensões variáveis. Disponível em: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/44/karinlambrecht-portfolio-web.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

LAMBRECHT, Karin. *Meu corpo Inês / Con el alma en un hilo*. 2003. 3 fotografias p&b. Disponível em: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/44/karinlambrecht-portfolio-web.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

LIMA, Laura. *Alfaiataria [Taylor shop]*. 2018. Instalação. Tecido, papel, máquinas de costura, cadeiras e mesas de madeira. Dimensões variáveis. Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/artists/31-laura-lima/works/6161-laura-lima-alfaiataria-taylor-shop-2018/>>. Acesso em: 23 jan. 202

LIMA, Laura. *The inverse*. 2016. Instalação. Cordão de nylon, dimensões variáveis. Institute of Contemporary Art (ICA). Disponível em: <<https://icamiami.org/exhibition/laura-lima/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MAIOLINO, Anna Maria. *Por um fio*. 1976. 1 fotografia p&b, 52 x 79 cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/por-um-fio-fotopoemacao-series-anna-maria-maiolino/LAH-gVc3-ahieA>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

MEDREZ, Miriam. Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*. 2010-2011. Tecido, 139 cm x 46 cm x 16 cm. Disponível em: <<https://www.miriammedrez.com/loqueloijos.html>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MEDREZ, Miriam. Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*. 2010-2011. Tecido, 67 cm x 60 cm x 116 cm. Disponível em: <<https://www.miriammedrez.com/loqueloosojos.html>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MEDREZ, Miriam. Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*. 2010-2011. Tecido, 172 cm x 51 cm x 39 cm. Disponível em: <<https://www.miriammedrez.com/loqueloosojos.html>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MEDREZ, Miriam. Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*. 2010-2011. Tecido, 41 cm x 44 cm x 68 cm. Disponível em: <<https://www.miriammedrez.com/loqueloosojos.html>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MEDREZ, Miriam. Sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*. 2010-2011. Tecido, 64 cm x 180 cm de diâmetro. Disponível em: <<https://www.miriammedrez.com/loqueloosojos.html>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MOYSÉS, Beth. *Despierta*. 2010. 1 fotografia colorida. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=421>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MOYSÉS, Beth. *Gotejando*. 2001. Performance. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4171>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MOYSÉS, Beth. *Lembranças veladas*. 2010. 12 fotografias coloridas. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2347>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MOYSÉS, Beth. *Memória do afeto*. 2000. Performance. Tecido, linha de bordado, flores, pás. Registros em 6 fotografias p&b. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PACHECO, Nazareth. *Bustiê*. 2011. Cristal e lâminas de lancetar, 50 x 40 x 6 cm. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/nazareth-pacheco-2/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PACHECO, Nazareth. *Colar*. 2010. Cristal e agulhas, 25 x 25 cm. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/nazareth-pacheco-2/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PACHECO, Nazareth. *Saia*. 2008. Cristal e lâminas de bisturi, 56 x 56 x 8 cm. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/nazareth-pacheco-2/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PACHECO, Nazareth. Sem título. 2010. Acrílico, cristal e lâminas de gilete, 130 x 35 cm. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/2015-arte-rio->

feira-internacional-de-arte-do-rio-de-janeiro-09-a-1309/artrio-2015-023/>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PAPE, Lygia. *Ttéias*. 2002. Instalação. Fio metalizado, dimensões variáveis. Galeria Lygia Pape, Instituto Inhotim. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

PAULINO, Rosana. *Assentamento*. 2013. Bordado e fotografia sobre tecido. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

PAULINO, Rosana. *Bastidores*. 1997. Bastidores de madeira, bordado e fotografia sobre tecido, 30 cm de diâmetro. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SCHENDEL, Mira. *Ondas paradas da probabilidade*. 2013. Instalação. Fios de nylon, 5 m². 30^a Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/305>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Allqa (Union of black & white)*. 1997. Registro fotográfico da ação em Barnard College, Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/II774nkxxhnl3nqgetah1uc0yqpoli>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Amarrando Bogotá*. Intervenção. Mídias mistas. Bogotá, Colômbia. 1981. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/2dpzviux30d6pog54b9p76x0vu78sd>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *A net of holes*. 1997. Instalação. Lã de alpaca, dimensões variadas. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/im9rmkffew4ysiyu598z1yi677gpna>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Antivero*. 1981. Intervenção. Mídias mistas. Colchagua, Chile. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/9nbzmrmslc38xc9o8hzgnqlubzvdyd0>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Cloud-Net*. 1998. Still do vídeo. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/performances/334txt17km199bv9qe0wdx5bqysz08>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *DIS SOLVING threads of water and light*. 2002. Instalação. Mídias mistas, dimensões diversas. Drawing Center, Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/2016/2/12/arqoom4do6lpgrhhw093w6j6iqi75>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Hilumbres Allqa*. 1994. Instalação. Cordões e linhas, dimensões variadas. Kanaal Art Foundation, Bélgica. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/vekt53kdfevj773ty1cl56ztgqvals>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *London quipu*, da série *Journal of objects for the Chilean resistance*. 1974. Instalação. Madeira, fios e lã, dimensões variadas. Arts Meeting Place, Londres. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/g4rtswi55ij7fh1ib01ual75j97ei3>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Precario*. 1990. Instalação. Materiais diversos, dimensões variadas. Exit Art Gallery, Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/sc8tsy7z608htdybb8q6lo7s7wd6b8>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu aural*. 2012. Instalação. Galeria Patricia Ready, Chile. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/s9e6xdvz3fee2le4m5sru7il4i9ral>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipus austral*. 2012. Instalação. Tiras de lã, dimensões variáveis. 18ª Bienal de Sidney. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu de lamentos*. 2014. Instalação. Mídias mistas, dimensões variadas. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/0qmlgbge323885axdr9o376y4cl98u>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu in the gutter*. 1989. Registro fotográfico da ação que aconteceu em Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/16uo51enkbw89sgdunmq4owvlsg5c1>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu mapocho*. 2016. Registros fotográficos da ação que aconteceu no Chile. Disponível em: <<https://www.documenta14.de/en/artists/13557/cecilia-vicuna>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu menstrual*. 2006. Registros fotográficos das diversas ações. Disponível em: <<http://www.quipumenstrual.cl/>>. Acesso em: 10 out. 2017.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu rojo*. 2014. Instalação. Mídias mistas, dimensões variadas. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/fefghh04uggkiydo5rfn5obnf0oxqi>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu Semiya*. 2000. Instalação. Tiras de lã, linhas e sementes, dimensões variadas. Gabriela Mistral, Galeria de Arte Contemporaneo

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/ihxx7dnw1lovel2i5qpyuebm5w4ey2>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu womb*. 2017. Instalação. Mídias mistas, 600 x 800 cm. EMST, Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas, documenta 14. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/g59v24m80i4hl28gpq0r8lfva0t1fh>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecília. *Vaso de leche* (Bogotá). 1979. 4 registros fotográficos da ação em Bogotá. Poema da artista. Dimensões variadas. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/vaso-de-leche-bogota-glass-of-milk-bogota>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Water weaving*. 2011- 2012. Instalação. Mídias mistas, dimensões variadas. Instituto de Artes de Boston. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/6zmxo5bzipc8vmw9yibonbxhkhx795m>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Wiñay Rutusqa*. 1996. Instalação. Linhas e tecidos, dimensões variadas. The Whitechapel Art Gallery, Londres. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/2016/2/12/c63kxcy6o98eqiidhgqvndq2t59z5o>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SITES PESSOAIS DAS ARTISTAS

ANA Teresa Barboza. Site pessoal da artista Ana Teresa Barboza. Disponível em: <<https://www.anateresabarboza.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

ANNA Maria Maiolino. [s.l.], 2020. Site pessoal da artista Anna Maria Maiolino. Disponível em: <<http://annamariamaiolino.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

BETH Moysés. [s.l.], 2020. Site pessoal da artista Beth Moysés. Disponível em: <<http://www.bethmoyses.com.br/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CAROLINA Caycedo. Site pessoal da artista Carolina Caycedo. Disponível em: <<http://carolinacaycedo.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CECILIA Vicuña. Site pessoal da artista Cecilia Vicuña. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CLAUDIA Casarino. Assunção [Paraguai], 2021. Site pessoal da artista Claudia Casarino. Disponível em: <<https://claudiacasarino.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

EDITH Derdyk. Site pessoal da artista Edith Derdyk. Disponível em: <<https://cargocollective.com/edithderdyk>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

FRIDA Baranek. Site pessoa da artista Frida Baranek. Disponível em: <<http://www.fridabaranek.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

JUANA Gómez. Santiago, 2021. Site pessoal da artista Juana Gómez. Disponível em: <<https://www.juanagomez.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MARIA Laet. Site pessoal da artista Maria Laet. Disponível em: <<https://marialaet.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MARTA María Pérez Bravo. [s.l.], 2023. Site pessoal da artista Marta María Pérez Bravo. Disponível em: <<https://martamariaperezbravo.com/>>. Acesso em 28 jan. 2023.

MENDES Wood DM. **Sonia Gomes**. São Paulo, 2010-2023. Site da artista Sonia Gomes vinculado à galeria Mendes Wood DM. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MIRIAM MEDREZ. [s.l.], 2021. Site pessoal da artista Miriam Medrez. Disponível em: <<https://www.miriammedrez.com/>>. Acesso em 28 jan. 2023.

OLGA de Amaral. [s.l.], 2023. Site pessoal da artista Olga de Amaral. Disponível em: <<https://www.olgadeamaral.art/>>. Acesso em: 28 jan. 2023

ROSANA Paulino. [s.l.], 2023. Site pessoal da artista Rosana Paulino. Disponível em: <<http://rosanapaulino.com.br/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual**. Site dedicado à obra *Quipu menstrual*, de Cecilia Vicuña. Disponível em: <<http://www.quipumenstrual.cl/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

LISTA DE FIGURAS

- p. 28 **Figura 1:** Miriam Medrez, sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2010-2011.
- p. 29 **Figura 2:** Miriam Medrez, sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2010-2011.
- p. 29 **Figura 3:** Miriam Medrez, sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2010-2011.
- p. 33 **Figura 4:** Miriam Medrez, sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2010-2011.
- p. 33 **Figura 5:** Miriam Medrez, sem título, da série *Lo que los ojos no alcanzan a ver*, 2010-2011.
- p. 38 **Figura 6:** Rosana Paulino, da série *Bastidores*, 1997.
- p. 40 **Figura 7:** Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013.
- p. 40 **Figura 8:** Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013.
- p. 41 **Figura 9:** Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013.
- p. 49 **Figura 10:** Ana Teresa Barboza, *Prendas para dos*, 2009.
- p. 50 **Figura 11:** Ana Teresa Barboza, *Mantil/Mandel*, 2009.
- p. 52 **Figura 12:** Claudia Casarino, *Trastornos del sueño*, 2011.
- p. 55 **Figura 13:** Claudia Casarino, *Trastornos del sueño*, 2011.
- p. 55 **Figura 14:** Claudia Casarino, *Trastornos del sueño*, 2011.
- p. 57 **Figura 15:** Claudia Casarino, *Uniforme*, 2008.
- p. 59 **Figura 16:** Claudia Casarino, *Uniforme*, 2008.
- p. 74 **Figura 17:** Patricia Franca-Huchet, *Orange*, 1994.

- p. 75 **Figura 18:** Patricia Franca-Huchet, *Orange*, 1994
- p. 76 **Figura 19:** Patricia Franca-Huchet, *Orange*, 1994
- p. 79 **Figura 20:** Sonia Gomes, *Memória*, 2004.
- p. 81 **Figura 21:** Sonia Gomes, sem título, da série *Patuás*, 2016.
- p. 82 **Figura 22:** Sonia Gomes, sem título, da série *Torções*, 2015.
- p. 85 **Figura 23:** Carolina Caycedo, *Cosmotarrayas*, 2016.
- p. 87 **Figura 24:** Carolina Caycedo, *Cosmotarrayas*, 2016.
- p. 88 **Figura 25:** Carolina Caycedo, *Cosmotarrayas*, 2016.
- p. 101 **Figura 26:** Mira Schendel, *Ondas paradas da probabilidade*, 2013.
- p. 104 **Figura 27:** Mira Schendel, *Ondas paradas da probabilidade*, 2013.
- p. 110 **Figura 28:** Cecilia Vicuña, *Vaso de leche*, Bogotá, 1979.
- p. 112 **Figura 29:** Cecilia Vicuña, *Precario / Precarious*, 1990.
- p. 113 **Figura 30:** Cecilia Vicuña, *Hilumbres Allqa*, 1994.
- p. 114 **Figura 31:** Cecilia Vicuña, *Allqa (Union of Black & White)*, 1997.
- p. 115 **Figura 32:** Cecilia Vicuña, *Wiñay Rutusqa*, 1996.
- p. 116 **Figura 33:** Cecilia Vicuña, *A net of holes*, 1997.
- p. 119 **Figura 34:** Cecilia Vicuña, *Cloud-Net*, 1998.
- p. 121 **Figura 35:** Cecilia Vicuña, *Water Weaving*, 2011- 2012.
- p. 125 **Figura 36:** Cecilia Vicuña, *Quipu Semiya*, 2000.
- p. 137 **Figura 37:** Cecilia Vicuña, *K'isa #2, space weaving*, 2002.
- p. 139 **Figura 38:** Cecilia Vicuña, *Quipu menstrual*, 2006.
- p. 141 **Figura 39:** Cecilia Vicuña, *Quipu austral*, 2012.
- p. 146 **Figura 40:** Cecilia Vicuña, *Beach ritual (Atenas)*, 2017
- p. 147 **Figura 41:** Cecilia Vicuña, *Quipu womb*, 2017.
- p. 150 **Figura 42:** Cecilia Vicuña, *Skyscraper quipu*, 2006.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, por ter acolhido a pesquisa que resultou na dissertação *Linhas vitais: narrativas femininas na América Latina*, defendida em 2018, da qual vem este livro. À professora, artista e pesquisadora Dra. Patricia Franca-Huchet, pela orientação atenciosa no mestrado, e às professoras Dra. Liliza Mendes e Dra. Beatriz Rauscher, pelo cuidado e generosidade nas leituras críticas da pesquisa.

Às artistas, galerias e instituições que generosamente cederam as imagens aqui reproduzidas.

À Júlia Arantes e à Ana Paula Garcia, pelo trabalho que tornou este livro possível.

Às queridas e aos queridos professores da graduação e da pós-graduação: Dra. Joice Saturnino, Dra. Daisy Turrer, Dra. Maria Angélica Melendi e Dr. Rodrigo Borges Coelho, este último a quem estendo o agradecimento por coordenar o projeto de extensão *Tramas Contemporâneas*.

Ao CENEX da Escola de Belas Artes da UFMG, por aprovar e ofertar o curso de *Tramas Contemporâneas*; em especial, à secretária Raquel Moura e aos funcionários do suporte técnico da EBA.

Às queridas e aos queridos colegas que acompanharam a realização da pesquisa, em especial Cindy Dória, Muriel Machado, Dyana Santos, Leíner Hoki, Bárbara Mól, Luís Larocca, Sergio Augusto Medeiros, Maira Públio e Luana Sofiati.

Às pessoas que participaram dos cursos de *Tramas Contemporâneas* nos anos de 2018 e 2019 e às alunas e alunes da disciplina de Desenho Projeto (turma de 2018), cujas partilhas fabricaram uma nova tessitura para minha compreensão das linhas.

Aos grupos de pesquisa BE-IT, sob coordenação da prof. Dra. Patricia Franca-Huchet, e Escotoma, sob coordenação do prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho e da artista gráfica Clarice G. Lacerda.

À CAPES/PROEX, pela bolsa de mestrado concedida no ano de 2018 e pelo apoio na realização deste livro.

DEDICATÓRIA

Para as tecelãs, escritoras e artistas aqui mencionadas,
assim como para as mulheres anonimizadas nas histórias dos têxteis,
que lançaram ao mundo palavras e imagens com as quais eu pude
compor esta trama.

SOBRE A AUTORA

Natália Rezende Oliveira nasceu em Várzea da Palma/MG, 1990. É artista visual, pesquisadora e tecelã, mestra e bacharela em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, mesma instituição na qual realiza doutorado, também em Artes. Suas pesquisas e produção artística entrelaçam diferentes linguagens e suportes, tendo sempre a linha têxtil como metáfora e matéria de investigação. Também é autora do livro de poemas *Tramoias*, publicado pelo selo Hecatombe, em 2021.

