



PONTO A PONTO:
SABERES MANUAIS E
CONSTRUÇÃO DE IMAGENS

RAQUEL SAMPAIO ALBERTI

PONTO A PONTO: SABERES MANUAIS E CONSTRUÇÃO DE IMAGENS

RAQUEL SAMPAIO ALBERTI

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Amelia Bulhões Garcia (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Alberti, Raquel Sampaio
Ponto a ponto: saberes manuais e construção de
imagens / Raquel Sampaio Alberti. -- 2022.
206 f.
Orientadora: Maria Amelia Bulhões.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. arte contemporânea. 2. desenho. 3. imagens ponto
a ponto. I. Bulhões, Maria Amelia, orient. II.
Título.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Doutorado em Poéticas Visuais

PONTO A PONTO: SABERES MANUAIS E CONSTRUÇÃO DE IMAGENS

RAQUEL SAMPAIO ALBERTI

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Amelia Bulhões Garcia (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Roberta Stubs Parpinelli (DTP/UEM)

Profa. Dra. Helene Gomes Sacco Carbone (PPGArtes/UFPEL)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Maristela Salvatori (PPGAV/UFRGS)

Suplentes:

Profa. Dra. Carmen Lúcia Capra (PPGED/UERGS)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

*Para o meu pai, Claudio Henrique Alberti,
que estaria orgulhoso e feliz neste momento*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

À UFRGS, pública, gratuita e de qualidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS pela oportunidade de qualificação, e aos professores que fizeram parte da minha trajetória.

À minha querida e sempre atenta orientadora Maria Amelia Bulhões por essa parceria de mais quatro anos.

Aos professores da banca de defesa de tese, Flávio Gonçalves, Maristela Salvatori, Roberta Stubs, Helene Sacco, e os suplentes Eduardo Vieira da Cunha e Carmen Capra, por sua gentileza em aceitar o convite para fazer parte desse momento e pela leitura atenta e colaborações.

À professora e amiga Lilian Maus Junqueira, que me acolheu e possibilitou a realização dos estágios de docência.

Ao revisor Renato Deitos, pela leitura ágil e competente.

Aos queridos Felix Bressan, Mara Prates e Nelson Wilbert, que possibilitaram que a defesa e a exposição final da tese acontecessem na Ocre Galeria, me acolhendo com muita generosidade e afeto.

Aos colegas queridos da turma 11, Bruno Borne, Camila Leichter, James Zortéa, Marco Antonio Filho, Marcos Fioravante, Vinícius Figueiredo, e em especial ao grande amigo Guilherme Dable, sempre disposto às trocas e generoso, e às gurias amadas do “Podcasts”, Claudia Hamerski, Mariane Rotter e Sarah Hallelujah, pelo apoio diário nos dois últimos anos.

À minha mãe, Vera Lucia Sampaio Alberti, à minha irmã, Sarah Sampaio Alberti, e ao meu companheiro, Christian Beier – sem vocês, isso não teria sido possível.

RESUMO

A presente pesquisa de Doutorado em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais, articula questões geradas pela prática artística de Raquel Alberti nos últimos quatro anos. Aborda a recorrência da figura da mão como um falar sobre os saberes manuais e sobre a estreita relação desta produção com os diagramas do trabalho artesanal, o que insere o trabalho no terreno do pensamento diagramático. Analisa sua realização ponto a ponto, o recurso da estrutura da grade em relação às técnicas de construção de imagens, às impressões gráficas e às imagens digitais, que se apresentam em profusão atualmente, especialmente diante da situação de isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19. Essa reflexão se debruça também sobre o fazer que se desdobra no dia a dia e se relaciona ao cotidiano feminino doméstico, pensando essa produção como diários gráficos. Reflete, ainda, sobre o papel que esse tipo de trabalho empreende na reparação, conjugando aspectos relacionais e de reelaboração do sujeito.

Palavras-chave: arte contemporânea, desenho, imagens ponto a ponto

ABSTRACT

The present Doctoral research in Visual Arts, with emphasis in Visual Poetics, articulates issues generated by the artistic practice of Raquel Alberti in the last four years. It approaches the recurrence of the figure of the hand as a way to talk about manual knowledge, and about the close relationship of this production with the crafts diagrams, which places the work in the field of diagrammatic thinking. Analyzes its dot by dot construction, and the use of the grid in relation to image making techniques, to graphic printings, and to digital images, which are profusely presented nowadays, especially in the face of the situation of social isolation imposed by the Covid-19 Pandemic. This reflection also focuses on the practice that unfolds day by day and relates to the domestic feminine everyday, thinking this production as graphical diaries. It also reflects on the role that this type of work plays in reparation, combining relational aspects and re-elaboration of the self.

Keywords: contemporary art, drawing, dot by dot images

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 PROJETAR	23
1.1 <i>À mão</i>	30
1.2 <i>Pontos ordenados em uma grade</i>	41
1.3 <i>O desenho e o diagramático</i>	58
2 INSCREVER	81
2.1 <i>Isolamento e proliferação de imagens</i>	90
2.2 <i>Diário de borda</i>	105
2.3 <i>Ao infinito</i>	121
3 AFETAR	135
3.1 <i>Reparação</i>	136
3.2 <i>Ausência</i>	148
3.3 <i>Relações</i>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
LISTA DE FIGURAS	191
ANEXO	197



INTRODUÇÃO

Uma introdução é um começo, mas é um começo quase às avessas. De certa forma, quando escrevemos a introdução já temos em mãos todas as partes que vão formar o texto como um todo. Como diz Jean Lancri (2002, p. 17) em sua abertura ao “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”: “com efeito, o começo de uma pesquisa não é reconhecido como tal senão porque chega ao fim”. É como uma colcha de crochê, feita de pequenos pedacinhos: quando terminamos todas as partes que vão formá-la, ela já é – de forma potente – uma colcha inteira. Só lhe faltam as emendas.

Essa pesquisa se centra no desenvolvimento da minha produção em arte ao longo dos quatro anos do período do meu doutoramento. A reflexão teórica foi realizada totalmente imbricada com as atividades criativas, a fim de que texto e prática artística se construíssem juntos, em um diálogo constante. Começo, como sugere Lancri (2002, p. 18), pelo meio: “Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor”. Parto dessas produções, que são o meu agora como artista e que constituem também esse meio entre o que já produzi e o que meu trabalho pode se tornar após esse momento.

Penso na imagem de um novelo de lã, industrial, recém-comprado. Há que se meter os dedos dentro do buraco que atravessa ele de um lado ao outro, e de dentro puxar toda a lã enrolada que fica lá no meio. E, desse montinho desordenado, desenredar o fio até que se encontre a ponta, o fio da meada – embora, hoje em dia, as meadas venham com um adesivo preso a uma das pontas do fio, o que faz com que esse antigo ritual seja desnecessário e o iniciar um novo trabalho seja mais rápido, mas bem mais sem graça.

O último trabalho, que produzo enquanto finalizo essa reflexão e que, possivelmente, ficará inacabado, ou aberto a continuação, se trata de uma espécie de colcha feita em crochê. Ela é toda constituída de pequenos hexágonos, e neles inseri alguns nomes. Busco nomear as pessoas que me conduziram, ao longo da vida, pelo aprendizado dos saberes manuais. Minha avó materna, que me ensinou a bordar ponto-cruz aos sete anos de idade. Minha avó paterna, que fazia crochê e nunca deixou faltar meias de lã para o inverno. Minha mãe e meu pai, que fizeram juntos as tantas tapeçarias que enfeitavam nossa casa. Minha madrinha, que borda tapetes para toda a família de forma incansável. Minhas amigas, com que eu dividia o hábito do bordado na adolescência, e as tantas outras pessoas que foram se somando a essa rede ao longo dos anos.

Esse trabalho é, de certa forma, a ponta do fio que constitui a meada e que, quando puxado, desenrola todo o novelo. Ele foi pensado para ser esse fio que perpassa os tantos interesses que norteiam minha prática. Cada hexágono é um pontinho brilhante nessa constelação de memórias que se acende quando penso nas razões que motivam meu trabalho. A grande âncora da minha produção está, sem dúvidas, na relação com essas pessoas que são mencionadas nele.

Mas começo pelo montinho de lã retirado das entranhas da meada, pelo que se revela à primeira vista. Assim, planejo começar pelas questões que se apresentam de imediato, e daí partir para, pedacinho a pedacinho, construir uma cobertura que dê conta de abarcar tudo que percebo no meu fazer. O trabalho de unir as peças, a costura que vai fazer com que as partes se transformem em um inteiro, vai se dar, espero, ao longo do texto.

No primeiro capítulo, penso sobre a figura que é mais predominante na minha poética, e que em um olhar geral se percebe rapidamente sua recorrência. Desde meus primeiros trabalhos, a mão aparece, primeiro a minha, depois a de outras pessoas, como figura eleita para falar, “de mãos dadas” com a técnica, sobre os saberes manuais. Analiso nesse capítulo três trabalhos, *Sketchbook*, *Así se montan los puntos* (que tem um desdobramento

chamado “Trama”) e *Paper Folds (after Sol LeWitt)*. Começo por *Sketchbook*, e o relaciono tanto a trabalhos meus anteriores quanto a outras produções, na intenção de entender as possibilidades de leitura da mão na minha poética, pensando a mão como um possível autorretrato, mas também a entendendo como uma figura com uma simbologia já construída ao longo da história das imagens. Louise Bourgeois é uma artista importante para essa reflexão, assim como os achados da Caverna de Chauvet, na França, e também os pensamentos de autores como John Berger e Colin McGinn.

Outro elemento recorrente na minha produção é a grade. Desde o início, quando ela era um elemento concreto – uma tela de arame que eu sobrepunha às superfícies de trabalho –, até os trabalhos mais atuais, em que ela às vezes é formada somente pelo espaço entre as unidades – como nos trabalhos feitos com carimbos –, a ordenação dos elementos sobre a estrutura da grade é uma forma de operação que se repete. Penso esse recurso em relação às técnicas de construção de imagens, às impressões gráficas e mais recentemente em relação às imagens digitais, e também à produção de Chuck Close, artista que foi referência importante na gênese dessa poética. Além disso, os pensamentos dos autores Stephen Farthing, Edmond Couchot, Jacques Aumont e, em especial, Rosalind Krauss, também são postos em discussão.

O uso da grade, somado ao protocolo de trabalho que sigo, além de outras escolhas que acontecem na minha produção, como em *Así se montan los puntos*, faz com que meu trabalho se insira no terreno do diagramático. Essa característica do trabalho não é tão óbvia, mas ela perpassa toda a produção, porque faz parte da minha lógica de estruturar as imagens, possivelmente por conta da relação estreita que guarda com os diagramas dos trabalhos manuais, como o bordado, e também em consequência da minha formação anterior e atuação na área gráfica. Então, a partir da aproximação da minha produção a alguns trabalhos de Eva Hesse e Mona Hatoum, e dos pensamentos de Benjamin Buchloh, Margareth Iversen e Tamar Garb, analiso as relações entre o diagramático como regra e do desenho como expressão de um gesto livre, e como o trabalho que insere questões do universo feminino pode conciliar essas duas instâncias.

Desenrolando um pouco a lã retirada de dentro do novelo, no segundo capítulo começo a pensar sobre as questões relacionadas aos procedimentos de trabalho, em especial ao protocolo que utilizo da construção da série de desenhos chamada *Feed*. Esse regime de trabalho surge no início da minha produção, nos anos 2000, e retomo agora por conta do doutorado. Ele tem raízes nos procedimentos de trabalhos manuais feitos ponto a ponto, como o bordado ponto-cruz ou a tapeçaria bordada. Recorro a ele no momento do isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19, quando percebo que as relações passaram a ser mediadas especialmente pelas imagens trocadas através das redes sociais. Para refletir sobre esse momento de profusão de imagens digitais, recorro aos escritos de Giselle Beiguelman, Joan Fontcuberta, Byung-Chul Han e, para pensar sobre a coleção de imagens que empreendo, Walter Benjamin.

Penso a fatura dos desenhos de *Feed* como uma espécie de diário gráfico do período de isolamento, com seus movimentos que se desdobram ponto a ponto no dia a dia. Para refletir sobre essa questão, teço relações com outras artistas cujos trabalhos se relacionam ao cotidiano feminino doméstico, como Wanda Pimentel, e aos saberes manuais, como Gisela Waetge e Ana Flávia Baldisserotto. Para apoiar essa reflexão, relaciono os escritos de Virginia Woolf, Harmony Hammond e Margareth Rago, que traz para o campo do feminismo o conceito da “escrita de si” de Michel Foucault.

Também penso no tempo que se inscreve no movimento de carimbar ponto a ponto que acontece em *Feed*, e em como esse é um trabalho que se recusa a ceder ao tempo do capitalismo, especialmente à aceleração que a vida *on-line* nos impõe. Dois artistas em especial tiveram uma influência muito grande na forma como trabalho, o pernambucano José Patrício e a gaúcha Maria Lucia Cattani. Assim, comento sobre essas relações, e também sobre a forma como Vija Celmins encara o tempo em sua produção. O movimento do carimbar, ritmadamente, aliado à forma como os trabalhos se estruturam – pontos ordenados sobre uma grade –, faz com que se possa pensar não só em relação à temporalidade, mas também ao jogo que se inscreve, e na possibilidade do infinito. Para pensar essas

relações, os principais autores que recorro aos escritos são John Berger, Kathryn Tuma, Ligia Canongia e Hans-Georg Gadamer.

No terceiro capítulo, quando desenrolada a lã, passo a analisar o que é o cerne do trabalho, a motivação central, o fio que conecta toda a minha produção. Nesse capítulo, falo dos aspectos relacionais na minha produção. Começo falando ainda sobre *Feed*, e como ele teve um papel de elaboração nos lutos que enfrentei nos últimos anos e também diante da situação de isolamento social imposto pela pandemia. Relaciono à produção de outros artistas, Yayoi Kusama, Carlos Asp e Brígida Baltar, para discutir a possibilidade de reparação dos trabalhos constituídos de pontos, e que recorrem também ao procedimento da repetição. Serge Tisseron, Catherine de Zegher, Lucy Lippard e Rozsika Parker são alguns dos autores escolhidos para essa análise.

Passo a pensar em como a dualidade ausência/presença aparece em meu trabalho a partir de duas novas produções: *Match* e *Casa*. São dois trabalhos singelos, mas que se relacionam com outros anteriores e evidenciam a recorrência desse assunto, de alguma forma. Penso nas relações com uma série específica de trabalhos de Nick Rands e com a produção de Ellen Lesperance, em especial por conta da relação com os vestíveis e a memória, e para colaborar nessa reflexão recorro aos escritos de Walter Benjamin e Peter Stallybrass.

Por fim, parto da análise do trabalho produzido mais recentemente, *Colcha/Manto*, um trabalho coletivo, ainda em início de processo, mas que conjuga os aspectos relacionais, que perpassam meus trabalhos anteriores, trazendo para o primeiro plano. O cuidado, com a Covid-19, se tornou mais importante do que nunca, e a partir dessa observação discuto o trabalho feminino em relação a sua invisibilidade e não remuneração, e também, através do pensamento de Silvia Federici, a problemática do chamado “trabalho do afeto”. Menciono as proposições de Nicholas Bourriaud sobre os trabalhos que escapam da lógica das mercadorias e produzem o que ele nomeia “interstícios sociais”, complementando com os apontamentos

de Claire Bishop acerca da arte relacional. E a partir da experiência na participação do trabalho *Armazém de Histórias Ambulantes*, da artista Ana Flávia Baldisserotto, sugiro um caminho desejado para a continuação da *Colcha/Manto*.

É necessário fazer um apontamento a respeito de um termo que uso de forma frequente quando me refiro a uma parte do processo de trabalho dentro de meu protocolo de ação. Após a obtenção das fotografias que vão dar origem aos desenhos, menciono que as submeto a um filtro do *software* Photoshop e as transformo em um gráfico. O termo “gráfico” aqui é uma escolha. Trata-se de uma imagem que é o projeto para o desenho que vai ser executado posteriormente. Porém, decidi pelo uso do termo “gráfico”, porque é como popularmente são nomeados os projetos para os trabalhos manuais – nas revistas dessas técnicas, inclusive, é comum que o encarte onde vêm todos os projetos seja chamado “folha de gráficos”.

Serge Tisseron, em “All Writing Is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript”, menciona que, assim que começamos a traçar, apenas o traço nos guia – o que chamamos “o fio da escrita”. Para ele, “o criador é aquele que aceita aventurar-se sem certezas e seguir este fio que se desenrola à sua frente como o fio de Ariadne, e cai atrás dele como uma teia de aranha” (TISSERON, 1994, p. 37). Assim, na intersecção entre a estrada que me trouxe até aqui e os possíveis caminhos que se desenham à frente, num vaivém “entre o conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho” (LANCRI, 2002, p. 19), nesse zigue-zague que costura essas relações tecidas entre a minha produção, a de artistas que penso que comungam de certas similaridades e dos pensamentos dos autores escolhidos para essa discussão, espero que todos os pedacinhos dessa colcha possam ser unidos e que seu todo dê conta de cobrir os aprendizados desses últimos quatro anos dedicados a esta pesquisa.

*“I am not what I am, I am
what I do with my hands.”*

Louise Bourgeois



1 PROJETAR

Começo esse mergulho analisando a superfície, o que se mostra a um olhar geral sobre a aparência das coisas. Nesse primeiro momento, me ateno ao que é mais imediato e recorrente, ao que é possível perceber mais diretamente sobre minha produção, sem que isso signifique uma abordagem superficial, rasa. Para tanto, parto de três trabalhos produzidos durante o período do meu doutoramento que penso serem úteis para aprofundar esses aspectos: *Sketchbook*, *Así se montan los puntos* (que tem um desdobramento que chamei de *Trama*) e *Paper Folds (after Sol LeWitt)*, e os ponho em relação a produções anteriores, bem como trabalhos de outros artistas e o pensamento de alguns autores.

Em 2019, realizei uma série de desenhos em que utilizei como suporte um *sketchbook* próprio para a criação de projetos em crochê, que possui páginas com uma malha formada de pequenos hexágonos (Figura 1). Esse caderno foi encontrado em uma viagem, e faz parte de uma série de publicações sobre trabalhos manuais que emergiram nos últimos anos. A autora, Molla Mills, é finlandesa, *designer* de padronagens e crocheteira, e um dos nomes que encabeça uma retomada do crochê como técnica para a produção de peças como bolsas, tapetes e vestimentas com uma linguagem visual mais contemporânea, e promove um convite para a retomada desses saberes, e também sua perpetuação.

Para os desenhos dessa série que chamei de *Sketchbook* escolhi as imagens, de origem fotográfica, eliminei as cores deixando-as em preto e branco, ajustei o contraste e apliquei um filtro no *software* Photoshop. Uso um efeito antigo (já presente nas primeiras versões do *software*) chamado

“stained glass”, que promove uma imitação bem simplificada de um vidro conhecido como “martelado”. Esse efeito faz com que a imagem fique fragmentada quase como se estivesse dividida em *pixels*, porém as unidades não são quadradas, e sim se assemelham a hexágonos na forma como se encaixam na composição total – como favos em uma colmeia.

Depois de imprimir essas imagens manipuladas as transpus para a malha do caderno, preenchendo a lápis seus hexágonos um a um, conforme as tonalidades de cinza que observo na referência. Para fazer essa transposição, costumo dividir a imagem em quadrantes de 10 pontos na horizontal por 10 pontos na vertical, traçando linhas que me ajudam a não me perder na contagem (Figura 2). Essa é uma estratégia comumente utilizada em alguns tipos de trabalhos manuais que são feitos a partir de gráficos, de projetos que normalmente vinham em encartes nas revistas de trabalhos manuais, como o bordado em ponto-cruz e tapeçaria bordada¹.

Uma vez que esse caderno é destinado para que as pessoas possam usar as estruturas de suas páginas para projetar peças a serem executadas, esses desenhos são ao mesmo tempo trabalhos finais e possíveis projetos para crochê (Figuras 3, 4, 5 e 6). Além disso, esse *sketchbook* tem o formato de um caderno pequeno, muito semelhante à forma dos diários íntimos, um aspecto que penso ser muito interessante se encararmos o fazer ponto a ponto em suas páginas como uma espécie de escrita dos dias. Esses aspectos do trabalho, especificamente, serão retomados mais à frente nessa discussão.

1 O ponto-cruz é uma forma popular e antiga (existe desde a Idade Média) de bordado em que pontos em forma de X em um padrão quadriculado são construídos para formar uma imagem. A bordadeira conta os fios no tecido para que os pontos tenham tamanho e aparência uniformes.

A tapeçaria bordada é uma técnica de tapeçaria em que o artesão trabalha bordando sobre uma tela de talagarça, que é um tecido grosso de trama aberta. A tapeçaria bordada pode ser feita em diversos tipos de pontos, e se assemelha mais ao bordado do que à tapeçaria de tear.

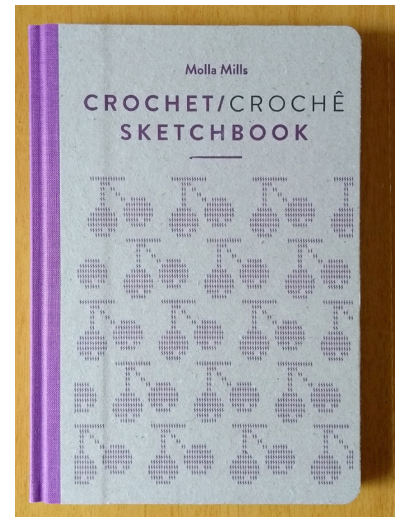


Figura 1 – Molla Mills – *Crochet/ Croché Sketchbook*, Editorial Gustavo Gili, 2017.

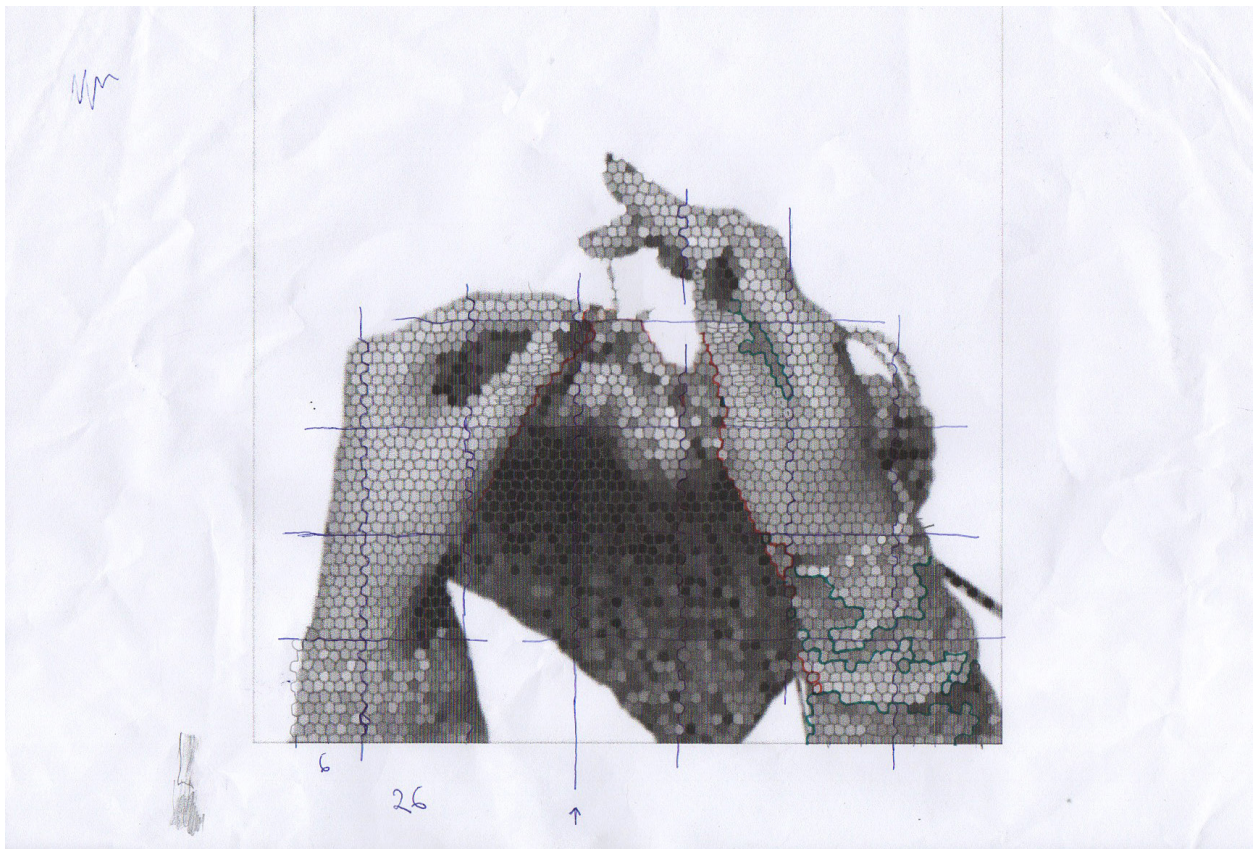


Figura 2 – Imagem de projeto/filtro do Photoshop.

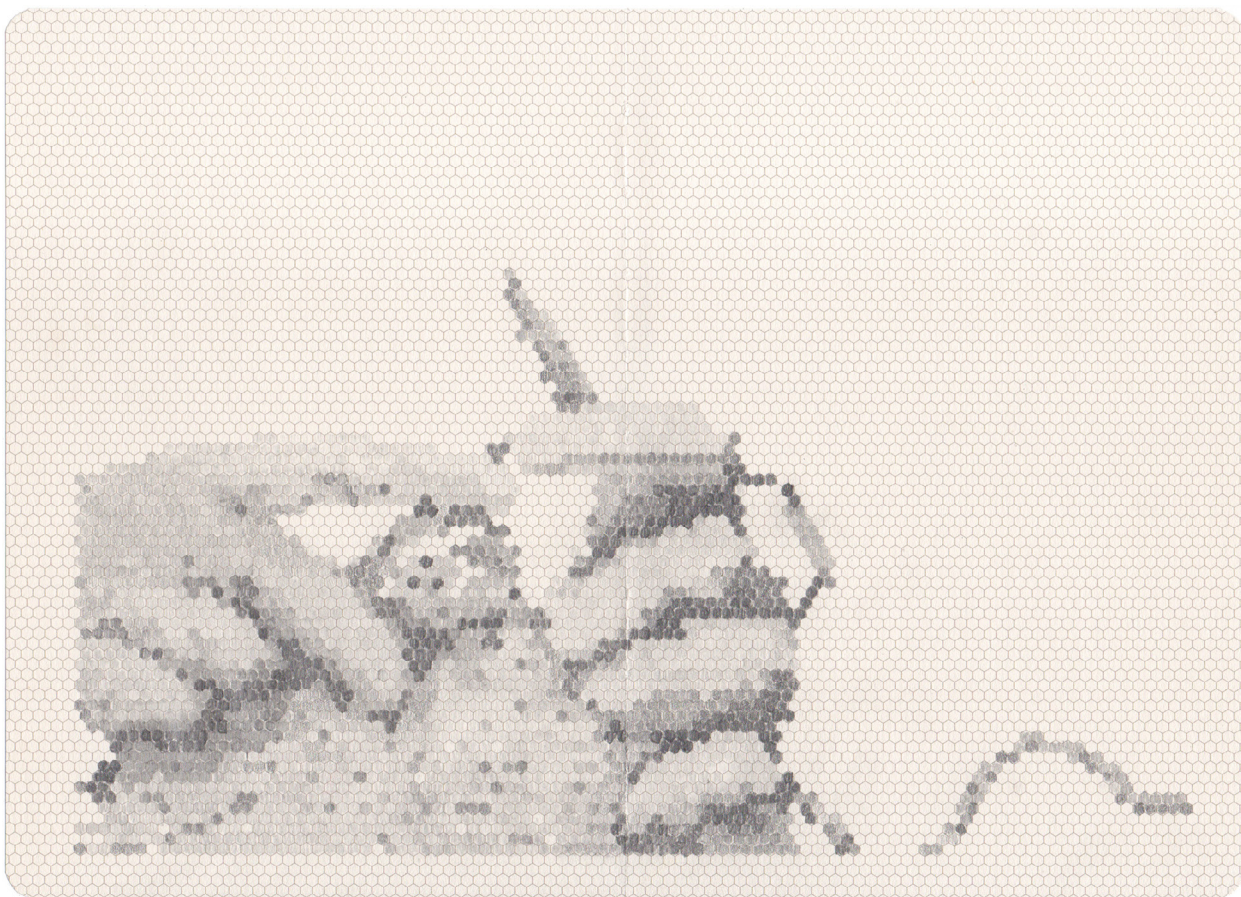


Figura 3 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020.

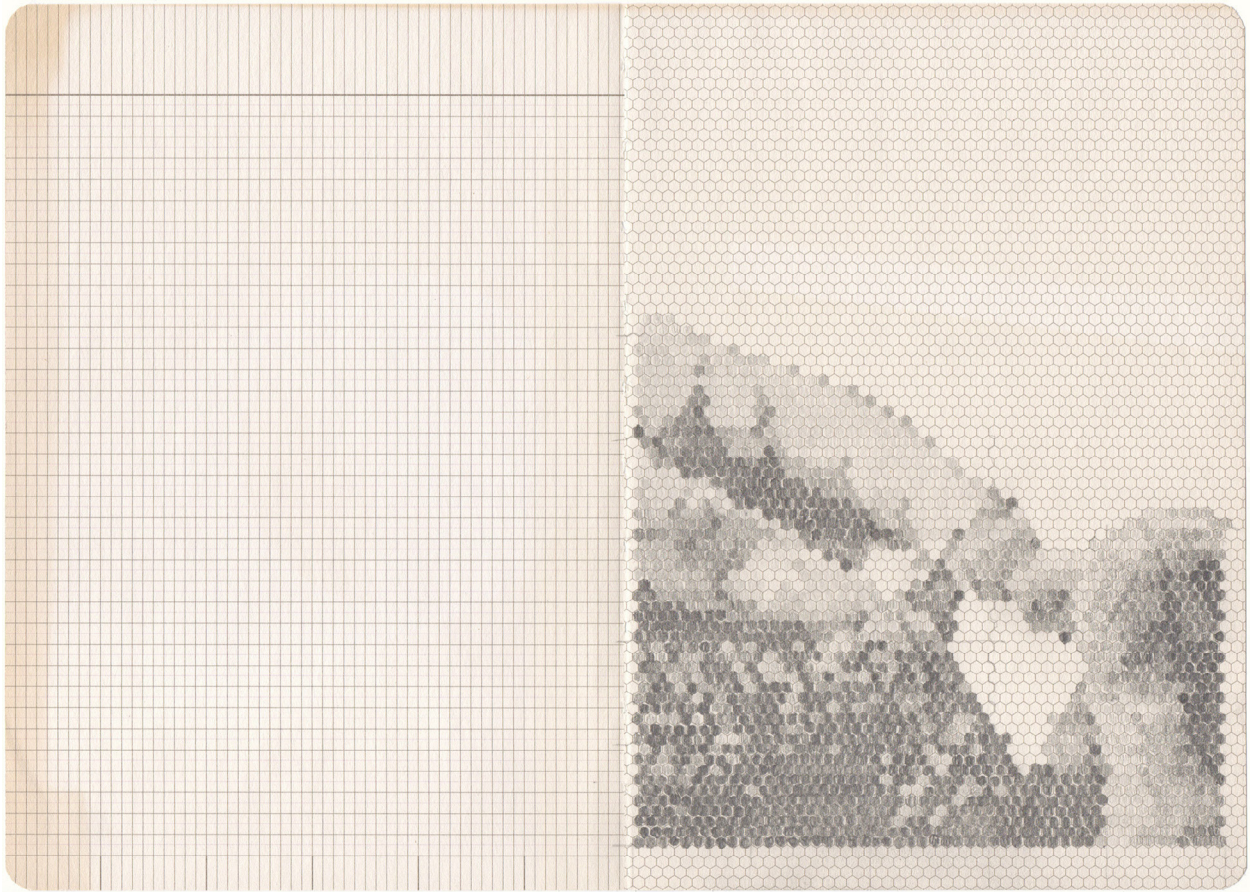


Figura 4 - Raquel Alberti - *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020.



Figura 5 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020.

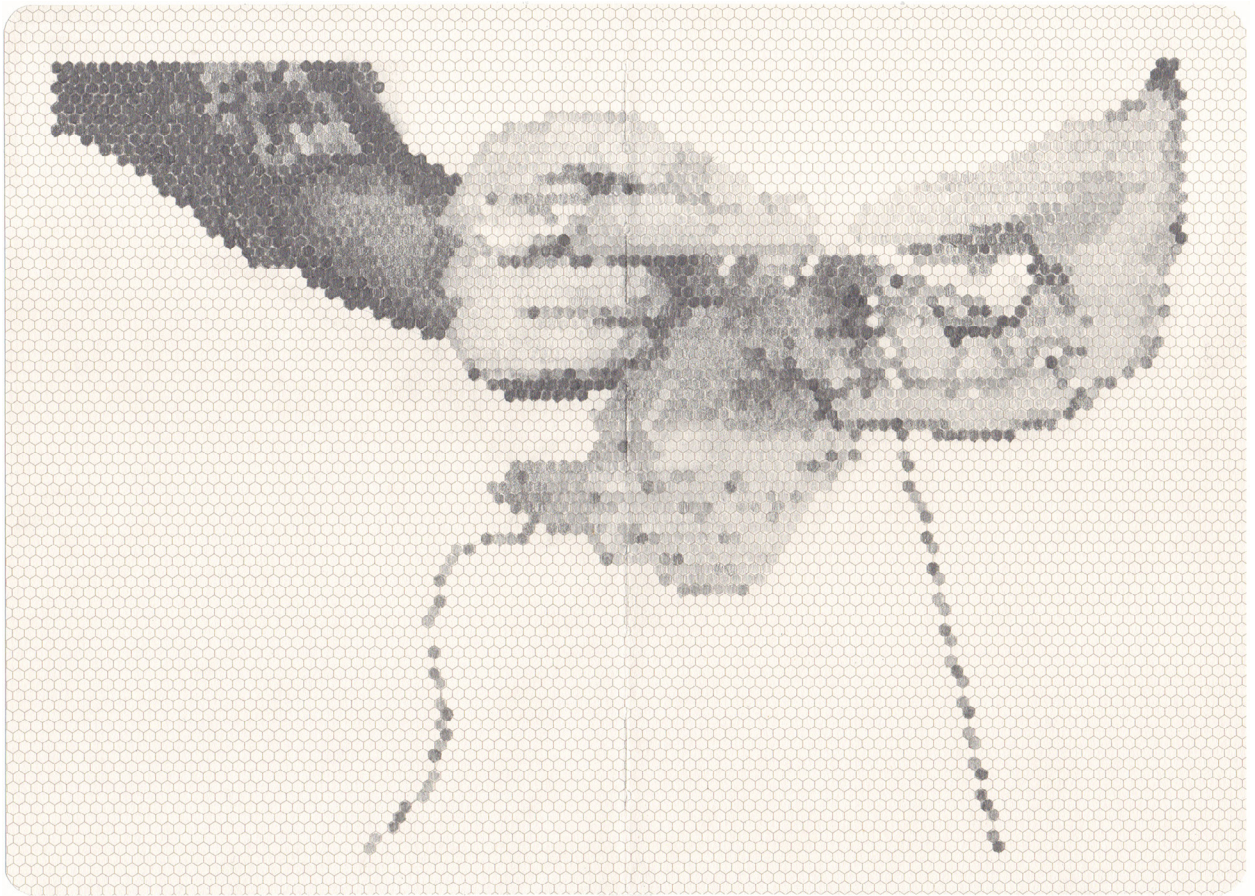


Figura 6 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020.

As imagens que utilizei fazem parte de uma seleção feita ao longo de bastante tempo, onde se encontram fotografias de pessoas que eu conheço, ou fotografias apropriadas de revistas ou da internet, escolhidas propositalmente para esse trabalho por suas qualidades técnicas – foco em todos os elementos, bom contraste, possibilidade de eliminar o “fundo” e elementos que não me interessem, e especialmente porque nelas figuram mãos realizando trabalhos manuais constituídos de pontos, mais especificamente tricô e crochê².

1.1 À mão

Não é só em *Sketchbook* que as mãos aparecem em minha poética. Sem dúvida, elas são as figuras mais presentes na minha produção. E se hoje faço uso de imagens onde aparecem as mãos de outras pessoas, em um primeiro momento, quando eu ainda estava na graduação em Artes Plásticas, comecei fotografando minhas próprias mãos. Segurando a câmera (ainda analógica) com uma das mãos, fotografava a outra ao longo dos dias executando diversas tarefas cotidianas, como segurar uma xícara de café ou limpar pincéis (Figura 7). Dessa investigação fotográfica saíram as imagens para a primeira série que produzi seguindo o protocolo de aplicar o efeito do Photoshop e, a partir dessa imagem manipulada, transferi-la para outro suporte, aumentando a escala. Pinte sobre plástico transparente com uma tela de arame (chamada também de “tela de galinheiro”) colocada sobre a superfície, funcionando como um

2 O tricô manual é uma técnica em que um fio é manipulado com duas agulhas, sendo uma delas usada para pegar, um a um, os pontos que estão na outra, laçando-os com a parte do fio que está solta, assim formando novas carreiras de pontos. A malha de tricô pode ser plana ou tubular (agulha circular).

O crochê é uma técnica em que uma agulha com um pequeno gancho na ponta é usada para entrelaçar o fio – a cada laçada, um novo ponto é criado.

A grande diferença entre o tricô e o crochê (com algumas exceções em alguns desdobramentos das técnicas), além das ferramentas utilizadas, é que cada ponto no crochê é concluído antes de o próximo começar, enquanto o tricô mantém abertos todos os pontos da peça até que seja finalizado.

grid composto de hexágonos, que depois era retirada. O resultado desse trabalho é uma série de três telas, sendo que uma delas foi destruída acidentalmente (Figura 8).

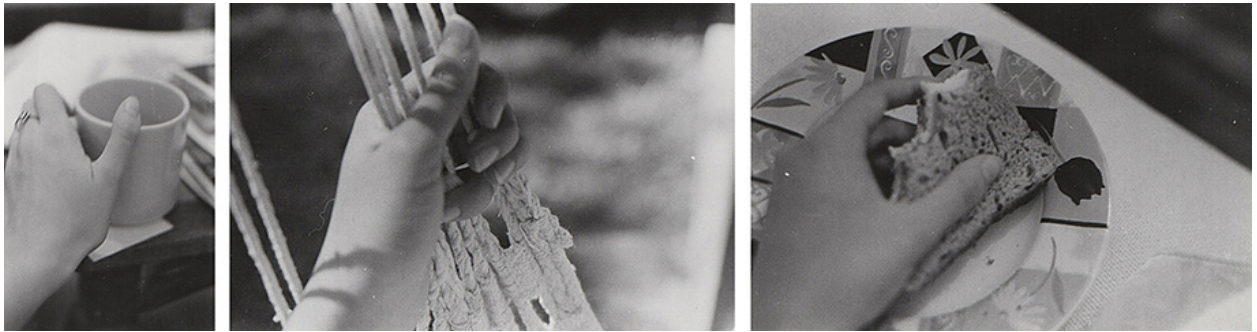


Figura 7 – Raquel Alberti – *Fotografias*, 2003.



Figura 8 – Raquel Alberti – *Sem título*, verniz vitral sobre plástico, 1 x 1 m, 2003.

Nesses projetos, que não tinham título, eu pintava com o uso de um pincel cada unidade dentro dos hexágonos da tela de galinheiro, uma a uma, usando verniz vitral para que a pintura como um todo tivesse uma certa transparência. O processo era um pouco complicado, porque a tela é muito irregular, e era difícil prendê-la ao plástico sem que ele entortasse. Em *Sketchbook*, o processo é o mesmo, mas facilitado pela trama impressa no caderno, pelo uso do grafite, que me permite mais controle, e pela escala menor, que reduz bastante o tempo da fatura. Muda também com isso a distância com que o trabalho pode ser visto. *Sketchbook* é um trabalho que não necessita de tanto recuo para ser olhado, sendo assim mais próximo corporalmente. Ele pode ser pego com a mão, e assim promove um encontro das mãos que nele figuram com as mãos de quem o toca.

Em *Os Catadores e Eu*, filme de 2000, Agnès Varda empreende uma busca na França pelos respigadores, catadores que vasculham os campos em busca dos alimentos que sobram após as colheitas, figuras frequentemente retratadas na pintura – como em *Des Glaneuses*, de François Millet. Esses coletores contemporâneos que Varda encontra, por necessidade (para alimentação mesmo) ou por razões artísticas (artistas que coletam materiais para seus trabalhos) ou éticas (preocupações ecológicas ou em relação ao consumismo), recolhem sobras deixadas no campo, mas também alimentos e objetos que foram descartados nas cidades. Nesse filme, a diretora se coloca também como uma coletora, só que de imagens, de histórias, de momentos – e faz esse paralelo entre sua atuação e a dos demais através da sua aparição no filme e, em especial, de suas próprias mãos.

Em um determinado momento, o filme mostra Varda voltando para casa de uma viagem a Tóquio. Ela abre sua mala e começa a retirar de dentro dela todas as coisas que coletou durante essa viagem: *souvenirs*, folhetos, livros. Mostra fotografias feitas por ela de algumas pinturas de Rembrandt que estavam em exposição em um centro comercial. Segurando a câmera com uma mão, com a outra ela mostra pormenores dessas pinturas “recortados” pelo enquadramento fotográfico, e, em seguida, pormenores

de sua própria mão. Ela fala: “É este o meu projeto: filmar minha mão, com minha outra mão”. E vai aos poucos movendo a mão, descobrindo a fotografia de um autorretrato de Rembrandt (Figura 9), e comenta: “Trata-se do mesmo. É também um autorretrato”³.

Um autorretrato do rosto exige o intermédio de um aparato, um espelho. O sujeito que nunca viu sua face refletida em uma superfície pode ter dificuldades para representá-la. Pode tentar interpretá-la através do toque, tentar reproduzi-la enquanto relevo ou a partir de sua sombra, mas sempre podem faltar-lhe informações. Já para representar as mãos, não há necessidade de nenhum aparato, nenhuma mediação. As mãos são nossas conhecidas, nós as vemos o tempo todo. Elas são nossas ferramentas de trabalho e, mais importante, nossa interface de contato com o que nos é externo.



Figura 9 – Agnès Varda – *Frame do filme Os Catadores e Eu*, 2000.

3 Tradução obtida da legenda do filme.

Louise Bourgeois, em *10 am is when you come to me*, apresenta dois pares de mãos, as suas e as de seu assistente Jerry Gorovoy, em diferentes situações (Figura 10). Às vezes, apenas as mãos de Bourgeois ou Gorovoy são representadas, em outras, elas se estendem uma na direção da outra, ou se encontram. As mãos da artista são reconhecíveis pelo uso de uma aliança. O trabalho é um conjunto de vinte folhas de papel de partitura musical, em que podemos ver 19 desenhos onde figuram as mãos, e um, o primeiro, em que é representado um relógio, com ponteiros ajustados às 10 horas. Os ponteiros do relógio são compostos por uma figura masculina nua no lugar do ponteiro dos minutos, e uma feminina, também nua, no lugar do ponteiro das horas.

Gorovoy e Bourgeois se conheceram no final dos anos 1970, e ele foi seu assistente e amigo por mais de 30 anos. O título *10 am is when you come to me* faz referência ao horário em que Jerry chegava ao estúdio de Louise para trabalhar, e reflete a confiabilidade e a familiaridade dessa rotina diária. Ela produziu diversos desenhos e esculturas a partir das mãos de ambos, e essa recorrência da figura das mãos em seu trabalho com frequência tinha um sentido tanto de dependência como de suporte, amparo. Para a artista, era importante que fossem realmente as suas mãos representadas, porque assim “as emoções que elas expressavam seriam verdadeiras”⁴. Bourgeois também, como Varda, se referia a essa figuração das mãos como “retratos íntimos”⁵.

Se em *10 am is when you come to me* Louise Bourgeois representa a interlocução que acontece entre ela e seu assistente, em *Sketchbook* as mãos que vemos pertencem, em cada desenho isoladamente, a uma mesma pessoa. Há no seu encontro uma colaboração. Elas se unem, ligadas por

⁴ Extraído do documentário *Art in the Twenty-First Century – Season 1*, disponível em <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s1/louise-bourgeois-in-identity-segment/> (visualizado em 20 de setembro de 2022).

⁵ Extraído do material educativo *Artist rooms – Louise Bourgeois* (p. 19), disponível em <https://www.artistrooms.org/sites/default/files/downloads/LouiseBourgeoisLearningResource.pdf> (visualizado em 10 de outubro de 2022).



Figura 10 – Louise Bourgeois – *10 am is when you come to me*, aquarela, lápis e guache sobre papel, 38 x 91 cm (cada), 2006.

uma ferramenta (a agulha de crochê ou as de tricô) e pelo fio, e estão postas a fazer algo juntas. Algo que não vemos, mas que pode ser inferido pelas posições dos dedos em relação às agulhas e ao fio.

Em verdade, seria possível reescrever a história da arte, ou das imagens, através de um levantamento das representações das mãos ao longo dos tempos. Os registros mais antigos de que temos conhecimento e acesso são os encontrados na Caverna de Chauvet (Figura 11), na França, descoberta em 1994. E embora as imagens de mãos encontradas lá sejam mais da ordem da marca, em suas formas positivas (feitas com a mão mesma carregando o pigmento) e negativas (as em que a mão é usada como uma máscara e o pigmento aplicado ao redor), e nos informem “que a prática da impressão – de usar um objeto para controlar a forma de uma imagem repetida – teve um papel na cultura humana desde seus primeiros dias” (BENSON, 2008, p. 4), a escolha das mãos como ferramenta para

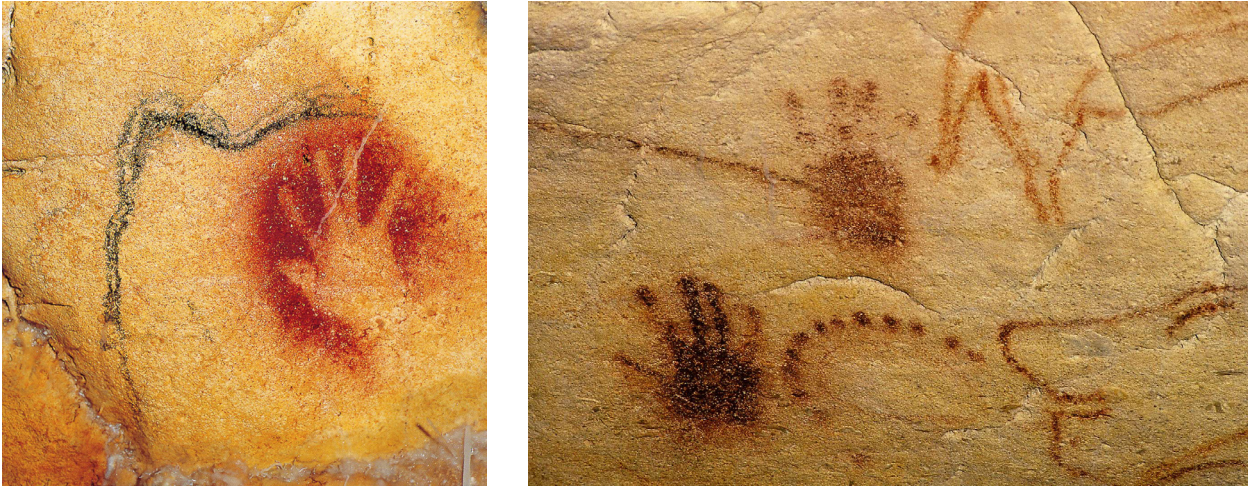


Figura 11 – Impressões de mão em positivo, formadas pelo revestimento da mão com pigmento e pressão a mão na parede, e impressão de mão em negativo, formada por pigmento soprado da boca sobre a mão – Caverna de Chauvet, França.

criar essas imagens diz muito sobre a relação dos humanos com essa parte específica do nosso corpo.

O filósofo britânico Colin McGinn, em *Prehension: the hand and the emergence of humanity*, aponta que o homem primitivo “não pintava com o pé, o nariz ou o cotovelo”. Só a mão tem a destreza motora necessária para aplicar o pigmento e obter o resultado esperado. Para ele:

Talvez o homem primeiro tenha concebido a pintura quando notou a capacidade de seus dedos para fazer formas bem desenhadas na areia ou na lama. Esta foi a pré-adaptação para a pintura a pigmento nas paredes: da pintura a dedo na lama para pintura através do uso de ferramentas usando pigmento sobre as paredes. Treinar a mão seria essencial, mas isso já estava em pleno fluxo com a fabricação de ferramentas e usos. Talvez também a imitação representacional da mão deu ao homem primitivo a ideia de outras formas de representação, em que o meio de representação é aplicado *pela* mão, em vez de simplesmente ser a mão. (MCGINN, 2015, p. 120)⁶

⁶ Tradução minha.

Seguindo essa linha de pensamento, a autoinvestigação das mãos pode ter sido o que levou o homem a entender as possibilidades de seu uso enquanto ferramentas para sua inscrição no mundo pictórico. Um mundo que, à época de suas intervenções na Caverna de Chauvet, não lhe pertencia. Como aponta o escritor inglês John Berger, que visitou a caverna em 2002: “Eles haviam nascido, não em um planeta, mas na vida animal. Eles não eram guardiões de animais: os animais eram os guardiões do mundo e do universo ao seu redor, e isso não terminava. Além de cada horizonte havia mais animais”⁷ (BERGER, 2002).

Ao longo dos tempos, diversos artistas debruçaram-se sobre a autoinvestigação de várias formas, em especial através dos autorretratos. “Dürer foi o primeiro pintor obcecado pela sua própria imagem. Antes dele, jamais um artista executara tantos autorretratos” (BERGER, 2004, p. 7). Ele também produziu um grande número de estudos de mãos, algumas dessas imagens largamente conhecidas. Em um curioso arranjo, um dos tantos autorretratos de Dürer traz ao lado de seu rosto, de proporções semelhantes, sua mão esquerda e, abaixo, um travesseiro (Figura 12). O travesseiro se repete no verso do papel, em uma série de estudos de sua forma. O rosto, provavelmente feito com a ajuda de um espelho, e acredita-se que seja o estudo para seu autorretrato feito em 1493, conhecido como *Portrait of the Artist Holding a Thistle*. A mão se apresenta em uma pose como se estivesse segurando algo que não é possível de ser visto.

Indicador e dedo médio em oposição ao polegar, um dos movimentos que separam os homens dos outros primatas. “A maioria das características singulares da mão humana na era moderna, inclusive o polegar, tem relação com (...) o esforço que teria ocorrido na utilização dessas pegadas⁸ para manipular ferramentas de pedra” (MARKZE, 1992 apud SENNET, 2015, p. 171). As mãos em *Sketchbook* mostram justamente essa habilidade da mão humana, a de segurar entre o polegar e o indicador ferramentas

⁷ Tradução minha.

⁸ Nota minha: no sentido de “pegar”, *grip*, no original.



Figura 12 – Dürer – *Self-portrait, Study of a Hand and a Pillow*, caneta e tinta marrom, 27,8 x 20,2 cm, 1493.

muito delicadas, como as agulhas. E a partir de movimentos muito sutis e altamente controlados, transformar a matéria dos fios em outra coisa. Efetivamente, criar algo que antes não existia.

Em outra figura emblemática da história das imagens, a representação de Deus e Adão no momento da criação, de Michelangelo, na Capela Sistina (Figura 13), tem as mãos de ambos no centro da cena. A mão mais firme e mais potente é a da figura de Deus, e, segundo McGinn (2015, p. 119), “é fácil ler a imagem como um registro e celebração do papel criativo e definitivo da mão na existência humana”.

Não é de surpreender que Michelangelo adotasse essa visão, visto que, como artista, seu próprio ser e espírito residem no poder de suas mãos. O poder criativo da mão – pode representar até mesmo a própria criação divina – teria sido óbvio para o artista todos os dias de sua vida profissional (...) Portanto, é muito natural que Michelangelo descreva aqui a Criação como uma questão de mãos. Do meu ponto de vista, esta obra de

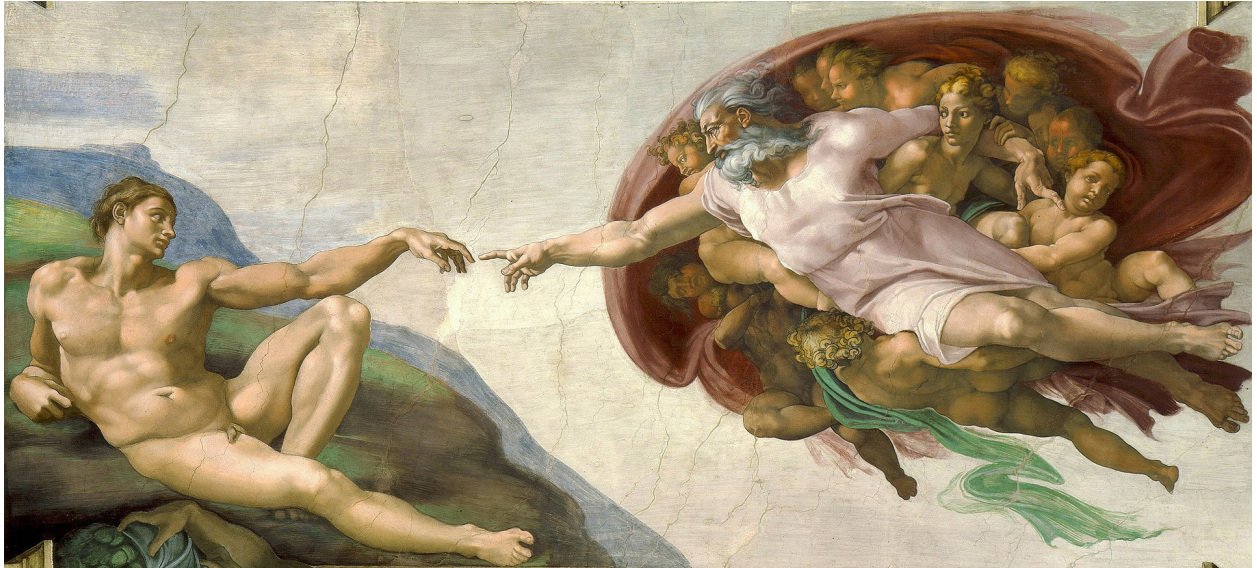


Figura 13 – Michelangelo – *A Criação de Adão*, afresco, 280 × 570 cm, c.1512.

arte é uma afirmação do poder originário das mãos em forjar a cultura humana – o espírito humano como veio a existir. (MCGINN, 2015, p. 119)⁹

Se a mão é simbólica na relação do homem e sua capacidade criadora, em *Sketchbook*, as mãos que figuram quando apreendemos a totalidade dos pontos se mostram em ação. Embora eu não trabalhe, nesse caso, a partir de fotografias de minhas próprias mãos (mas poderia), penso que no momento que destituo essas imagens de seu colorido e as fragmento em pequenos pontos, elas passam a ser mãos “universais”, mãos que poderiam ser as minhas ou as de qualquer outro indivíduo. Mas elas estão ali e não estão, ao mesmo tempo. Não é seguro dizer que qualquer pessoa seja capaz de as perceber. Para alguns, pode ser que esses desenhos sejam nada mais do que uma série de pontos.

⁹ Tradução minha.

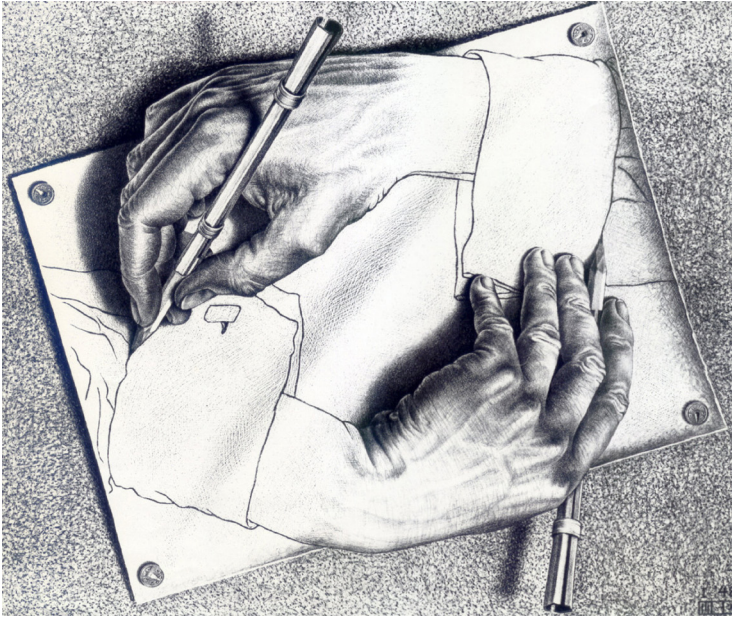


Figura 14 – M. C. Escher – *Drawing Hands*, litografia, 33 × 28 cm, 1948.

Nesse sentido, elas me lembram *Drawing Hands* de M. C. Escher (Figura 14). Elas guardam, ao mesmo tempo, a figura das mãos que parecem quase “reais” e um desenho (no caso de *Sketchbook*, um acumulado de pontos) – o que tensiona essa relação de forma que ela pode parecer uma oposição – o que não é. A mesma mão que desenha é a que se apresenta. São mãos que desenharam, e que ao mesmo tempo se inscrevem. Elas são desenho o tempo todo, e falam diretamente da mão que as criou, e que não está ali.

1.2 Pontos ordenados em uma grade

Em *Sketchbook*, além da presença figurativa das mãos, o ato de preencher cada um dos hexágonos se apresenta com igual importância. São perceptíveis as marcas do lápis em cada pequena unidade coberta com grafite. Cada pequena inscrição é fruto do movimento de marcar o papel com o pigmento e passar para o próximo hexágono. Então, nesse trabalho estão presentes a figura da mão e também o movimento dessa mão que constrói a imagem final.

Logo à entrada na Caverna de Chauvet, no espaço que foi denominado Brunel Chamber, há um padrão de impressões feitas com a palma da mão que aparentemente define o corpo de um animal indeterminado (Figura 15). Conforme descreve John Berger:

Em uma pedra na minha frente um aglomerado de pontos quase quadrados vermelhos. A frescura do vermelho é surpreendente. Tão presente e imediato quanto um cheiro, ou como a cor das flores em uma noite de junho, quando o Sol está se pondo. Esses pontos foram feitos aplicando pigmento de óxido vermelho na palma da mão e pressionando-a contra a rocha (...) Em outra pedra, pontos semelhantes criam uma forma geral que é como a vista lateral de um bisão. As marcas das mãos enchem o corpo do animal. (BERGER, 2002)¹⁰

É possível encontrar fontes que mencionam que o acumulado de marcas de mãos encontrados na Brunel Chamber formam a silhueta de um bisão, como diz John Berger; outras falam de um rinoceronte ou de um animal indeterminado. Embora possamos hoje identificar um animal na forma geral dessas marcas, não há como saber se a intenção foi realmente construir uma figura específica a partir desses pontos. O que é inegável é que nesse painel a mão foi utilizada como um carimbo, como ferramenta

¹⁰ Tradução minha.

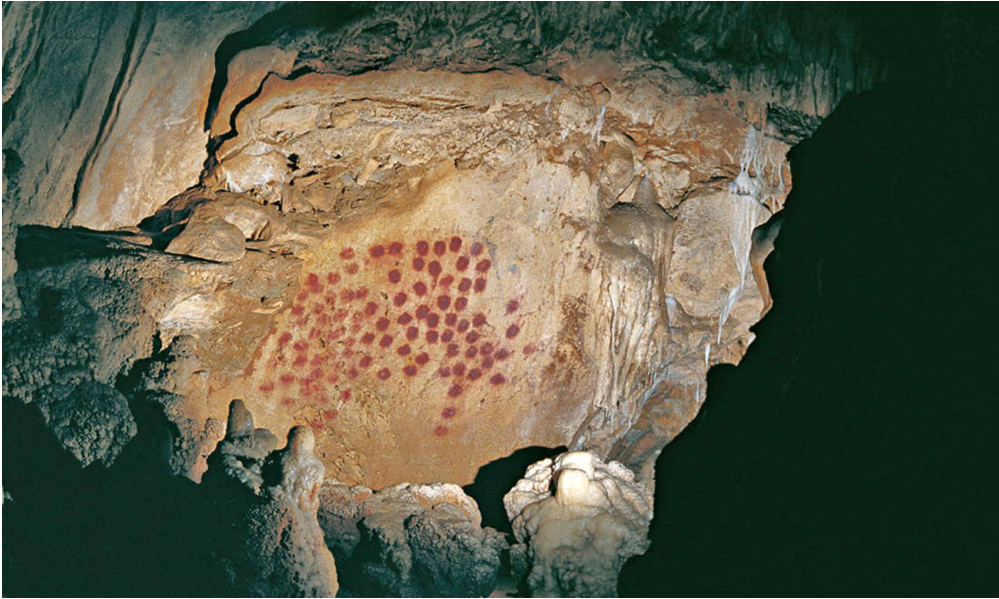


Figura 15 – Caverna de Chauvet, França – *Large Panel of Hand Dots*. Fonte: <https://archeologie.culture.gouv.fr/chauvet/en/salle-brunel-nord/notice/large-panel-hand-dots> (visitado em 29 de julho de 2022).

para transferir o pigmento para a parede. Pesquisadores apontam que a mão de um mesmo indivíduo, que provavelmente tinha em torno de 1,78 m de altura, foi responsável por produzir todas as marcas desse conjunto. Ele usou somente a mão direita, e, apesar dos dedos quase não aparecerem, foi possível perceber que ele tinha o dedo mínimo levemente torto, o que permitiu identificar sua autoria em outros painéis dentro da caverna.

Mesmo sem sabermos quais os verdadeiros objetivos que levaram esse indivíduo a construir esse conjunto de marcas, é interessante pensar sobre essa possível figura que ela forma. Penso em sua correspondência com o mito da origem do desenho. De acordo com os escritos de Plínio, o Velho (Gaius Plinius Secundus, escritor romano do primeiro século d.C.)¹¹, a filha do oleiro Butades, de Corinto, na Grécia, teria sido autora do primeiro

¹¹ PLINY THE ELDER, 1855, chap. 43. (12.). The Inventors of the Art of Modelling.

desenho. Quando da ocasião da partida de seu amado, ela teria marcado o contorno da sombra produzida pela cabeça dele sobre uma parede, para lembrá-lo. Mais tarde, seu pai teria feito uma peça de cerâmica a partir dessa forma. A filha do oleiro ficou conhecida como a donzela Coríntia ou Dibutades, seu nome sendo confundido com o de seu pai. Essa imagem poética foi bastante recorrente nos séculos XVII a XIX, e deu origem a muitas representações (Figura 16).

O mito ajuda a entender o desenho em seus vários aspectos: como uma forma de anotação sobre a vida (como um registro do acontecimento), como uma ferramenta a serviço da representação (em substituição à figura do homem que se foi), mas também em seu caráter projetivo (sendo ele o desígnio preparatório para a peça cerâmica). Além disso, de acordo com essa imagem poética, o desenho não nasce como meio de comunicação, mas sim de recordação. “O desenho institui-se assim como a marca, como o rastro deixado na procura daquilo que sentimos como carência” (BISMARCK, 2001, p. 6). Dibutades não guardou um retrato do amante, mas sim somente o contorno de sua cabeça, algo suficiente para que quem o conhecesse pudesse se lembrar dele.



Figura 16 – Joachim von Sandrart – *Dibutade*, 1675, ilustração da Teutsche Academie, Royal Collection Trust. Fonte: <https://www.rct.uk/collection/808964/lacademia-todesca-della-architettura-scultura-e-pittura-oder-teutsche-academie> (em 9 de agosto de 2022).

O artista e pesquisador inglês Stephen Farthing, em “The Bigger Picture of Drawing” (2011), pontua que

Depois da nossa habilidade em fazer marcas na areia, estimar e medir com precisão, as duas descobertas mais significativas a partir do desenho foram: primeiro, a constatação de que coisas tridimensionais podem ser representadas em duas dimensões por uma linha de contorno; segundo, que lugares, coisas, tempo, direções e quantidades podem ser representados por marcas que possuem apenas uma ligeira relação com o que elas representam. (FARTHING, 2011, p. 22)¹²

Para o autor, o desenho teria duas linhas distintas de descendência: a Conceitual e a Ilustrativa, diferenciadas pela maneira como lemos o desenho em questão. O desenho ilustrativo é baseado na nossa capacidade de reconhecer as coisas por suas linhas de contorno. Já o conceitual exige um processo mais complexo, dependente da nossa capacidade de ler e compreender abstrações. Nos desenhos conceituais, não temos nenhum modo de saber “se esse desenho possuía uma função especulativa, didática, descritiva ou definidora; ou mesmo se seu autor, de fato, o considerava significativo ou não” (FARTHING, 2011, p. 22). Só podemos descrever a aparência deles, o resto é mistério.

Assim, não é possível ler o conjunto de marcas feitas com a palma da mão na Brunel Chamber sem a contaminação pelos códigos atuais. Sem a influência de todas as imagens que conhecemos produzidas ao longo da história humana, sem o viés da cultura em que estamos inscritos. Ler o conjunto de pontos encontrado na Caverna de Chauvet como um desenho ilustrativo é tentador, já que no restante da caverna encontramos diversos desenhos de formas que reconhecemos como representações de determinados animais. Mas, de fato, nem mesmo nestes sabemos seu propósito.

12 Tradução livre por Flávio Gonçalves, para a disciplina “O desenho e seus percursos” – PPGAV/UFRGS, 2019.

Porém, se pensarmos o desenho do contorno de uma forma como o desenho primordial, como no mito de Dibutades, existe uma possibilidade de que aquele aglomerado de pontos possa estar assim disposto para dar a ver, ou possibilitar recordar, a forma de um animal, como os tantos outros representados no interior da caverna. Às avessas, não a partir de uma linha de contorno, mas pela forma geral, pela massa que o aglomerado de pontos conforma, que funciona como uma sombra.

Os desenhos de *Sketchbook* são também um conjunto de pontos que constituem uma figura pela forma total das inscrições feitas uma a uma, a grafite, sobre o papel. Talvez alguns elementos, como as pontas dos dedos que figuram nas imagens, possam conduzir sua leitura para a de um desenho ilustrativo, mas em um olhar geral, especialmente para o espectador que não possui nenhuma chave a respeito da minha produção, pode ser difícil perceber que aquela imagem ali presente tem um referencial figurativo.

Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, aborda a percepção da forma “como unidade, como configuração que implica a existência de um todo que estrutura suas partes de maneira racional”, de modo que, “por exemplo, em uma imagem se reconhecerá a forma de um ser humano, não apenas se for possível identificar um rosto, um pescoço, um torso, braços etc. (tendo cada uma dessas unidades, aliás, uma forma característica), mas se certas relações espaciais entre esses elementos forem respeitadas” (AUMONT, 1993, p. 68). Ele aponta que a Teoria da *Gestalt*¹³ formalizou, mais do que qualquer outra abordagem, essa definição da forma como um esquema de relações invariantes entre certos elementos. Para a *Gestalt*, as bordas visuais são um dos elementos que fornecem as informações necessárias para a percepção das formas.

13 O autor faz uma ressalva à concepção gestaltista, pois considera que a percepção do fenômeno figura/fundo não é imediata (leva tempo), e aponta que adota implicitamente a concepção construtivista, que supõe que, em relação às imagens, a distinção figura/fundo é adquirida, cultural.

Em uma imagem figurativa, a percepção da forma é inseparável não só da percepção das bordas, mas da relativa aos objetos figurados: nessas imagens – em particular na grande maioria das imagens fotográficas e videográficas – o problema da percepção da forma é o da percepção dos objetos visuais. A percepção da forma só se torna mais difícil, ou menos habitual, quando a imagem se torna mais abstrata, mais simbólica. (AUMONT, 1993, p. 69)

Além dos pontos, existe outro elemento em *Sketchbook* que é parte importante do todo, que é a grade. E ela não aparece só nesse trabalho, mas perpassa a maior parte de minha produção, como um elemento fundamental. Nos trabalhos que realizei no momento mais inicial da minha trajetória, ela foi um dos elementos norteadores da minha poética. Era a grade que “amarrava”, quase literalmente, os trabalhos, enquanto eu experimentava diferentes materiais e escalas. E foi a forma da malha hexagonal que persistiu, e reaparece ainda nas obras mais recentes.

Nos meus trabalhos dos anos 2003 e 2004, a transparência dos materiais era uma escolha importante porque havia um desejo de que eles fizessem menção a vitrais, que se parecessem com janelas por onde se pode ver através, e também possibilitassem que a luz do ambiente os atravessasse e projetasse uma sombra leve sobre a parede onde estivessem afixados. Também no sentido de se relacionarem visualmente com a linguagem dos vitrais, o *grid* era bem-vindo, pois fazia as vezes do perfil de chumbo que contém os pedaços de vidro na montagem dos painéis de janela. Inicialmente, a tela de galinheiro fazia esse papel, mas depois que comecei a retirá-la dos trabalhos o espaço negativo que ela deixava entre os hexágonos se provou trazer o mesmo efeito, sem a necessidade da presença de um elemento em metal.

Em um trabalho sem título de 2003, produzido para uma exposição coletiva em que todos os artistas convidados trabalharam sobre um módulo com medidas predefinidas de 30 x 40 x 50 cm, usei a estrutura da malha hexagonal como base, mas construí os hexágonos em resina sobre

uma placa de vidro. Cobri o vidro com uma camada de mais ou menos um centímetro de massa de modelar própria para escultura e, com um cortador de metal, cortei e retirei os hexágonos, deixando-os vazados. Verti resina acrílica dentro dessas formas negativas e, depois da resina seca, retirei toda a massa de modelar. Transpus a imagem pintando sobre a resina com uma tinta para artesanato chamada “verniz vitral”. A imagem final, diferentemente dos outros trabalhos do mesmo período, é pequena, pensada para ser vista a uma distância mais longa. De perto, ela é somente um conjunto de pequenos fragmentos em diferentes tons de cinza (Figuras 17, 18 e 19).

Nesse trabalho, o espaço entre os hexágonos não se impõe na imagem geral como nos demais. É a peça onde isso talvez fique mais integrado, onde o conjunto de hexágonos pintados tem uma maior unidade enquanto forma e, por conta de toda a transparência dos materiais (resina e vidro sendo bastante semelhantes nas suas qualidades visuais), o resultado a distância é mais realista, se aproxima mais da fotografia de referência.

Em *Sketchbook* é a primeira vez em muito tempo que trabalho sobre um *grid* que permanece no trabalho como um elemento que não “acontece” somente como consequência do espaço entre os hexágonos. Em todos os desenhos anteriores, a grade fora colocada e retirada, ou ela se formava no espaço negativo entre as formas hexagonais. Em *Sketchbook*, o *grid* já estava sobre o papel antes do desenho, e nele permanece. Nesse trabalho, também de formato pequeno como o que foi feito em resina em 2003, não há transparência. O papel é amarelado, poroso, e a luz do Sol o mancha com facilidade. O caderno é dividido em duas partes: uma metade tem uma grade formada por retângulos verticalizados; a outra, a malha hexagonal. Em ambas as partes, a grade se estende por toda a superfície da página. E os desenhos feitos nessas páginas não cobrem toda a superfície do papel – eles são transposições de imagens que foram previamente recortadas, e mostram somente a figura das mãos e os trabalhos que elas executam. Assim, grande parte do desenho como um todo é composto por esse *grid*.

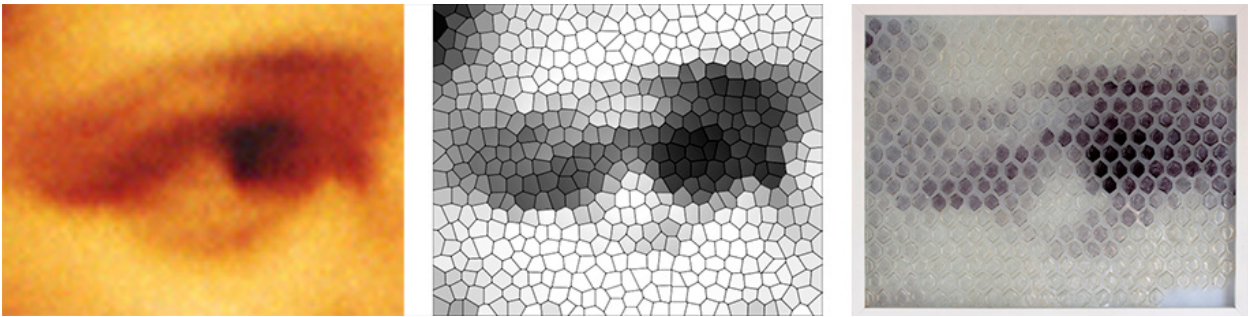


Figura 17 – Raquel Alberti – Fotografia, projeto e trabalho final, 2003.



Figura 18 – Raquel Alberti – Sem título (vista da exposição), verniz vitral sobre resina, 50 x 40 cm, 2003.

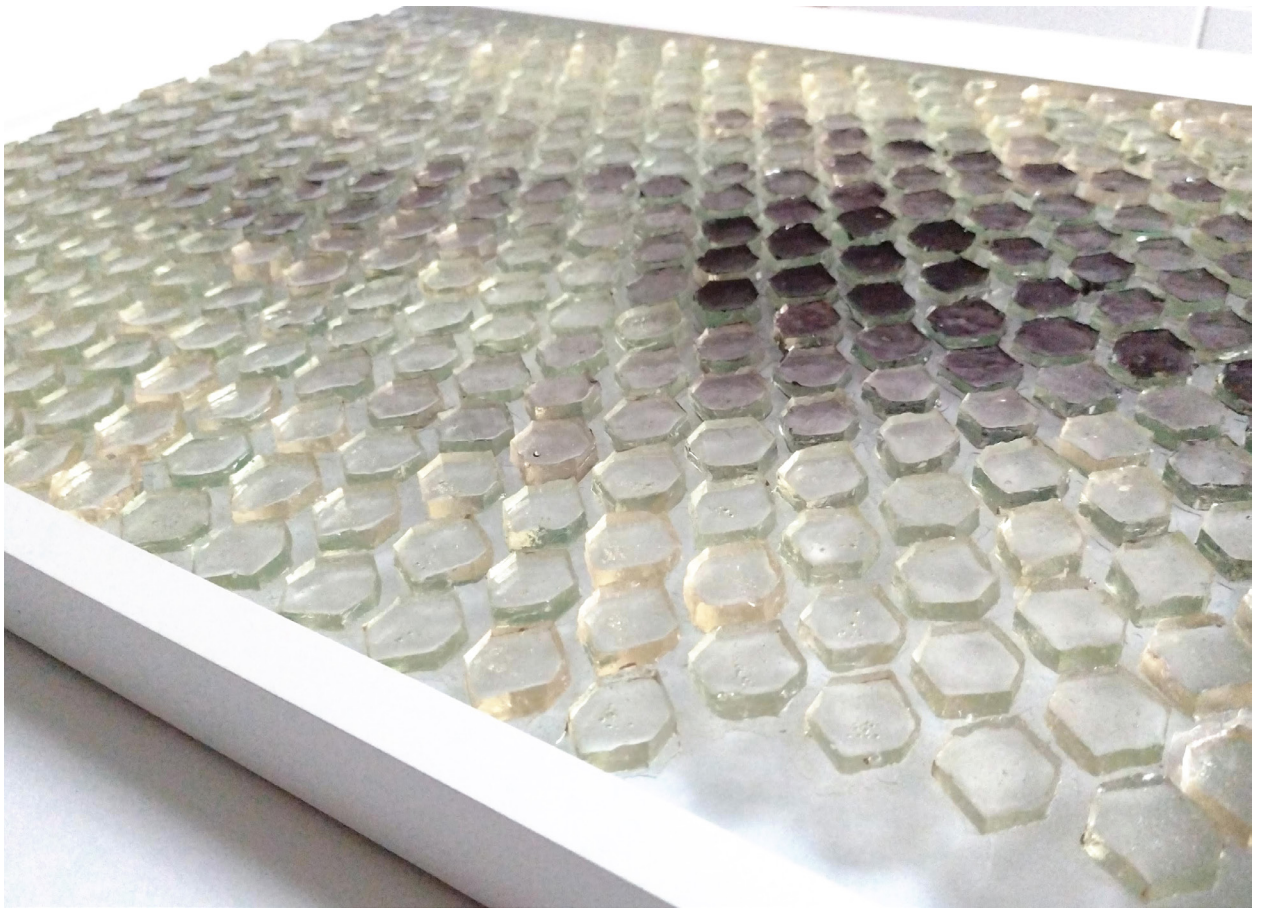


Figura 19 – Raquel Alberti – Sem título (detalhe), verniz vitral sobre resina, 50 x 40 cm, 2003.

Para Rosalind Krauss, em seu conhecido texto intitulado “Grids”, publicado na revista *October* em 1979, a grade é “um emblema da modernidade”, por ser a forma mais onipresente naquele momento, e por não ter nunca aparecido no século anterior. Para ela, mesmo quando pensamos nos tratados sobre a perspectiva nos séculos XV e XVI, eles não podem ser vistos como antecessores da grade, pois “as perspectivas eram, afinal de contas, a ciência do real, não uma maneira de se afastar dele” (KRAUSS, 1979, p. 52). Segundo a autora,

Perspectiva era uma demonstração da maneira como a realidade e sua representação podiam ser mapeadas uma na outra, da mesma maneira que a pintura e seu referente no mundo real de fato se relacionavam – o primeiro sendo uma forma de conhecimento do segundo. Tudo na grade se opõe a esta relação, corta-a desde o início. Diferentemente da perspectiva, a grade não mapeia o espaço de uma sala ou de uma paisagem ou de um grupo de figuras sobre a superfície da pintura. Na verdade, se ela mapeia algo, ela mapeia a superfície da pintura em si. É uma transferência onde nada muda de lugar. (KRAUSS, 1979, p. 52)¹⁴

No século XIX, um dos ramos dos estudos da ótica se concentrava na fisiologia do mecanismo de percepção: estava preocupada com a luz e a cor como são vistos. De acordo com Krauss, “para nossa percepção humana, existe um abismo intransponível entre a cor ‘real’ e a cor ‘percebida’. Podemos medir a primeira; mas só podemos experimentar a segunda. E isso se dá porque, entre outras coisas, a cor está sempre envolvida na interação – uma cor afetando a leitura da outra em seu entorno”. Toda nossa percepção das cores é relativa às relações entre elas, e, mesmo quando vemos uma cor somente, “a excitação retiniana da imagem residual vai sobrepor no primeiro estímulo cromático o segundo, na sua cor complementar” (KRAUSS, 1979, p. 57). Essas e outras descobertas

¹⁴ Tradução minha.

impactaram diretamente os artistas e a pintura no século XIX. As grades apareciam nesses estudos como ferramenta para auxiliar na apresentação dos dados,

Portanto, para o artista que desejava aumentar seus conhecimentos sobre a visão no campo da ciência, a grade estava lá como a matriz do conhecimento. Pela sua própria abstração, a grade convinha a uma das leis básicas do conhecimento – a separação entre a tela perceptual daquele do mundo “real”. Assim sendo, não é surpresa que a grade – como um emblema da estrutura da visão – viria cada vez mais a se tornar uma característica persistente e visível da pintura neoimpressionista, como Seurat, Signac, Cross e Luce se empenharam nos estudos da ótica fisiológica. (KRAUSS, 1979, p. 57)

Ainda no século XIX, as técnicas de impressão de imagens também sofrem grandes avanços, como com a invenção da trama em fotogravura, também chamada de técnica *halftone* (Figura 20), em que a imagem é formada por pontos brancos e pretos, maiores ou menores conforme a luz incidia no momento da captura de uma imagem original através de uma placa de vidro pautada por uma rede com pequenas aberturas. Para Edmond Couchot, no texto “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”, essa é a primeira vez que a decomposição analítica da imagem é possível de forma automatizada, não mais só dependente da mão e do olho. Para ele, porém, os pontos da fotogravura ainda não são verdadeiramente “primeiros, atômicos, pois suas formas variam num *continuum* entre o puro ponto negro e o puro ponto branco” (COUCHOT, 1993, p. 38). De qualquer forma, a técnica da impressão *halftone* (ou meia-tinta) foi utilizada na produção das imagens de largo alcance de 1900 até os anos 1960, quando as técnicas de fotoimpressão em *offset* são refinadas e tomam o lugar (BENSON, 2008, p. 222).

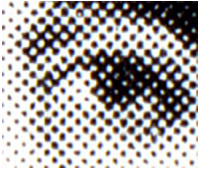


Figura 20 – Detalhe de uma imagem impressa em *halftone*.

Na época da realização dos meus primeiros trabalhos, a maior referência era o artista americano Chuck Close. Seus retratos de grandes dimensões, no final dos anos 1960, denunciam a incapacidade da câmera em tomar decisões sobre quais são os pontos de maior interesse em um rosto, por exemplo. A câmera tem uma “visão” objetiva e, diferente do olho humano, não é capaz de refazer o foco conforme se movimenta entre um ponto e outro de um objeto, e ele trabalhava com essas peculiaridades, na tradução de um meio para o outro. Em 2009, tive a oportunidade de ver “Mark” (Figura 21) e “Lucas I” (Figura 22) no MoMA/NY, dois retratos emblemáticos produzidos por Close, e eles põem nosso corpo todo no jogo com a obra. As dimensões enormes, e os efeitos óticos, especialmente em “Lucas”, fazem com que a gente tenha que se movimentar, aproximando e afastando muitas vezes para estabelecer uma relação com as particularidades de cada imagem.

Em pinturas do final dos anos 1960, Close começou a trabalhar a partir de imagens fotográficas que ele quadriculava para poder transpor à acrílica usando um aerógrafo para telas de grandes formatos (Figuras 23 e 24). Por um período, esse procedimento se repetiu em seu fazer, sempre com o apoio do *grid* para a execução de suas pinturas, com resultados hiper-realistas. Até que nos anos 1970 ele passou a incorporar a grade nas imagens finais, inicialmente em trabalhos menores, em estudos a lápis de cor ou aquarela, mas em seguida explorando conscientemente esse recurso, de forma que ele vem a se tornar uma constante – e, mais que isso, um elemento fundamental – de sua poética.¹⁵

15 É importante pontuar que o que faz com que os trabalhos de Close hoje se pareçam para nós com as imagens formadas por *pixels* é a grade.

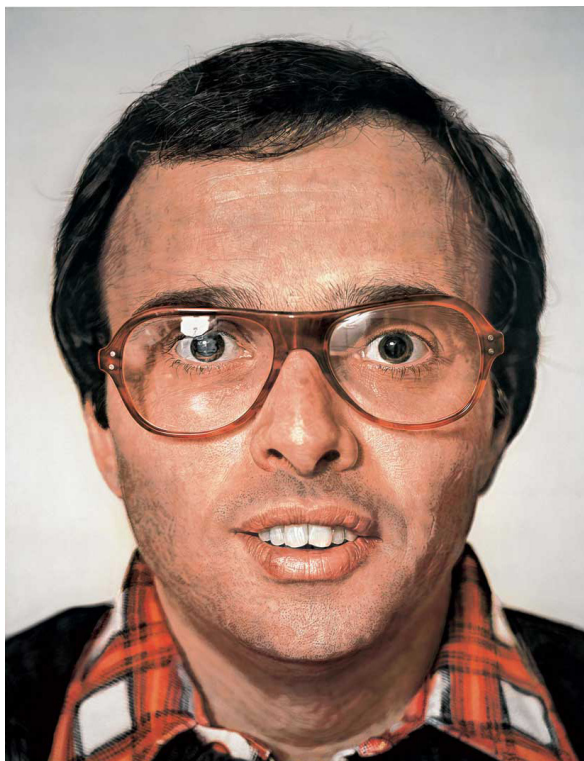


Figura 21 – Chuck Close –
Mark, acrílica sobre tela,
274,3 x 213,4 cm, 1978-1979.

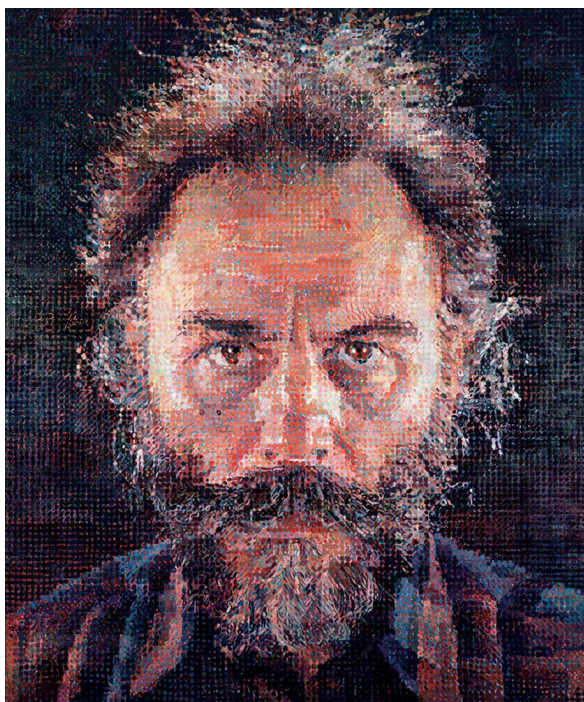


Figura 22 – Chuck Close
– *Lucas I*, óleo sobre tela,
254 x 213,4 cm, 1986-1987.

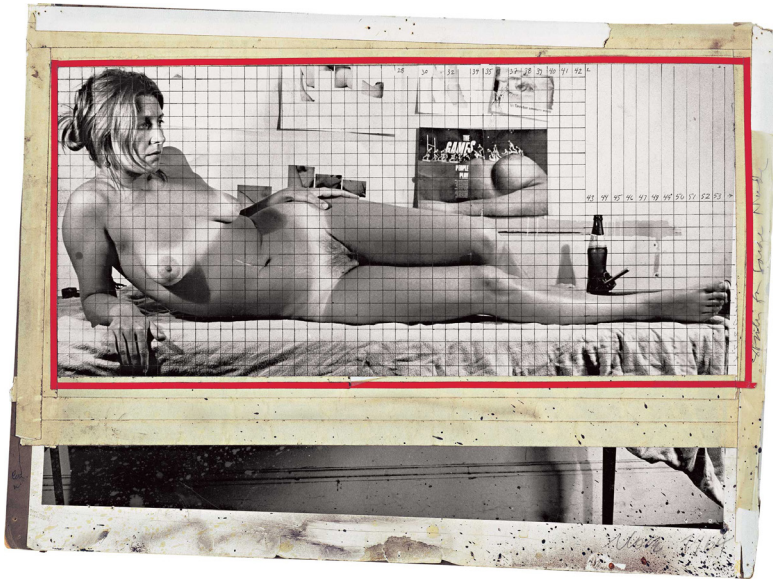


Figura 23 – Imagem referência para *Big Nude*.



Figura 24 – Chuck Close – *Big Nude*, acrílica sobre tela, 297,2 x 643,9 cm, 1967.

Em *Sketchbook*, assim como em outros trabalhos, emprego a mesma lógica de transposição das imagens usada por Close. Quadricular, dividir uma imagem em unidades menores a fim de facilitar sua compreensão, ou para reproduzi-la em outro suporte, seja alterando sua escala ou somente com a intenção de obter o maior número de detalhes possível, é uma prática antiga. No trabalho de Close, cada quadradinho tem uma quantidade de informações que pode ser considerada um todo em si, uma pintura autônoma. Já nos desenhos que compõem *Sketchbook*, o que está contido em cada unidade é somente um ponto de uma tonalidade determinada. Mas se eu tomar os quadrantes de 10 por 10 pontos que marco ao longo do projeto (Figura 25), tenho um fragmento com informações suficientes para constituir um todo autônomo também.

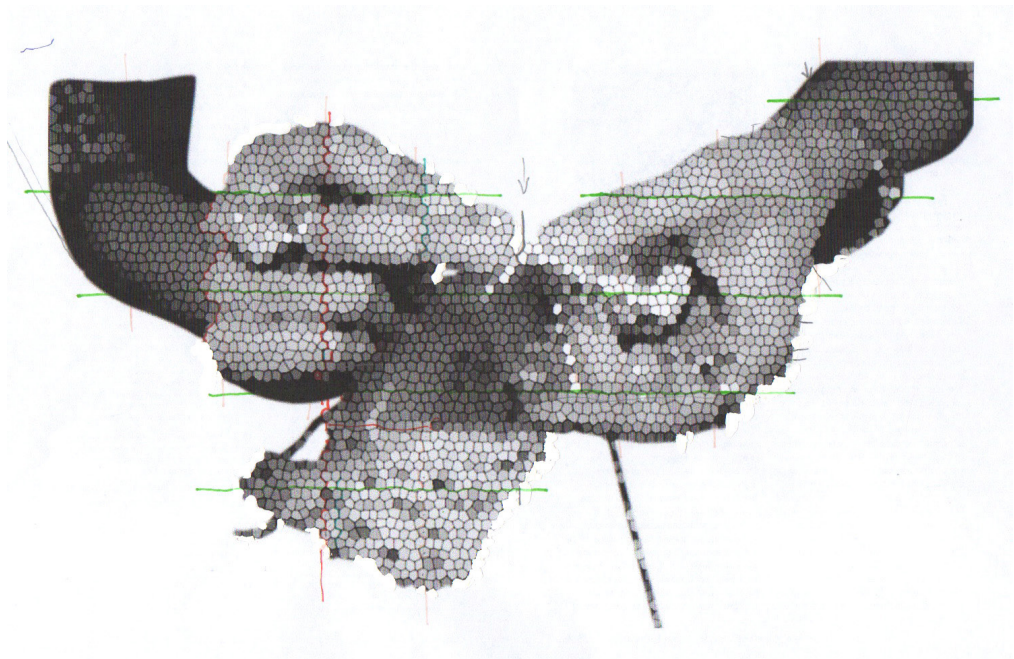


Figura 25 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, projetos.

Quando abandona os retratos realistas feitos em preto e branco e incorpora a cor, Close começa a trabalhar em camadas (*layers*), à semelhança da separação de cores que o processo de impressão *offset* realiza (Figura 26). Nesse processo, a imagem é separada em quatro canais de cor – ciano, magenta, amarelo e preto –, que são impressos independentemente, mas sobrepostos. A mistura ótica dessas cores é que vai constituir a cor final. Close documentou extensamente seus processos, e dava a ver essas imagens. O processo de construção de cada pintura era importante, assim como era fundamental que o espectador também pudesse vê-lo.

Lisa Yuskavage, entrevistando Chuck Close, comenta que sua maior referência devia ser provavelmente o pintor francês Seurat, já que as marcas que ele fazia criavam o mesmo efeito em termos de mistura ótica. Close responde que não, já que Seurat não trabalhava com camadas.

Se você olhar para Seurat, a maioria dos pontos na grama são verdes, a cor geral daquela área. As outras cores apenas modificam essa cor. Sinto menos afinidade com Seurat do que com mosaicos bizantinos, onde uma imagem é construída a partir de discretas marcas adicionais – pedaços de pedra ou vidro – que se encaixam. Eu quero que as pessoas vejam como foi feita a imagem. Eu gosto de jogar migalhas ao longo da trilha como Hansel e Gretel. (CLOSE, 1995, p. 32)



Figura 26 – Chuck Close – *Linda*, acrílica sobre tela, 274,3 x 213,4 cm, 1975-1976.

Para Couchot, o computador é a ferramenta que veio permitir o total domínio sobre o ponto da imagem – o *pixel*. O mosaico eletrônico que a televisão inaugura, composto por pontos elementares discretos, vermelhos, verdes e azuis que, por síntese aditiva, podiam reconstituir qualquer cor do espectro visível, dá lugar “ao automatismo calculado, resultante de um tratamento numérico da informação relativa à imagem” (COUCHOT, 1993, p. 38). As imagens formadas por *pixels* encontram correspondência também nos mosaicos, em que cada unidade é uma peça única e também parte de um todo, funcionando na relação com as demais peças que se avizinham.

Fragmentar as imagens para fins de transposição de uma mídia para outra, ou para alterar a escala, ou para reprodução, são processos muito anteriores à indústria gráfica, e encontram ressonância nas artesanias. Por essa razão, não é surpreendente que Chuck Close, após uma longa e prolífica carreira explorando as mais diversas formas de construção de imagens através de estruturas organizadas em grade, tenha experimentado uma tecnologia ancestral como a da impressão têxtil no tear de Jacquard¹⁶, ferramenta essa que deu ao mundo os cartões perfurados, matrizes para os primeiros computadores. O mesmo *grid* – formal, repetitivo, planejador, ordenador – usado como estrutura para os trabalhos manuais femininos, historicamente classificado como arte decorativa ou artesanato de forma um tanto depreciativa, é também estrutural nas imagens digitais: os *pixels* se ordenam dentro da estrutura de uma grade. Essa organização é o fio que conecta todos esses saberes.

16 O tear de Jacquard é o conjunto resultante da junção de um tear e da máquina Jacquard. A máquina Jacquard é um dispositivo que simplifica o processo de fabricação de tecidos, patenteado por Joseph Marie Jacquard em 1804, controlado por uma “cadeia de cartas”, ou seja, vários cartões perfurados unidos em uma sequência contínua. Cada cartão traz várias linhas de furos, e cada cartão completo corresponde a uma linha do desenho do padrão a ser tecido.

O mecanismo é provavelmente uma das inovações de tecelagem mais importantes, pois tornou possível a produção automática de uma imensa variedade de tecidos com padrões complexos. O termo “Jacquard” não é específico ou limitado a nenhum tear em particular, mas refere-se ao mecanismo de controle que automatiza a tecelagem.

1.3 O desenho e o diagramático

A construção manual de uma imagem por pontos sobre uma grade encontra relação, paradoxalmente, nos processos tecnológicos de construção das imagens. Tanto compostas por *pixels*, no caso das imagens digitais, quando por retículas, no caso das impressões gráficas – maneira através da qual temos acesso e conhecemos a maioria das obras de arte e fotografias após o desenvolvimento das técnicas gráficas –, já há bastante tempo as imagens que chegam até nós são formadas por uma conjunção de pontos ordenados sobre uma superfície de forma sistemática, o que faz com que já tenhamos o vocabulário suficiente para lê-las. Mas o que é que impulsiona um artista a criar imagens dessa forma?

Em 1966, durante uma temporada de férias em New Jersey, a artista norte-americana (nascida na Alemanha) Eva Hesse iniciou uma série de desenhos sobre papel que tinham o círculo como elemento principal. Entre esses, um grupo de desenhos foi feito sobre papel quadriculado, onde os pequenos quadrados foram preenchidos a nanquim com círculos simples ou x's (Figura 27). Os círculos que Eva Hesse desenhou a mão livre dentro dos quadrados da grade podem ser vistos como índices de uma manualidade, um corpo que se impõe e se inscreve em uma regra. Repetidas vezes, insistente, marcando também sua temporalidade. O toque era para Hesse uma das coisas mais importantes em seu trabalho. “Um retângulo de papel quadriculado preenchido com centenas de círculos minúsculos produzia uma superfície não mecânica, mas altamente texturizada. O processo, a atividade em si, sempre enfatizava sua obsessão” (LIPPARD, 1976, p. 72).

Os desenhos de *Sketchbook* são também produtos do encontro com o papel que constitui o caderno, e com o objeto caderno em si. Eles foram desenvolvidos no primeiro semestre de 2019, quando eu ainda estava cursando as disciplinas necessárias para o doutoramento, tomando pé do projeto de pesquisa, e retomando o procedimento de trabalho de transpor as imagens usando esse artifício da grade. Assim, a malha impressa

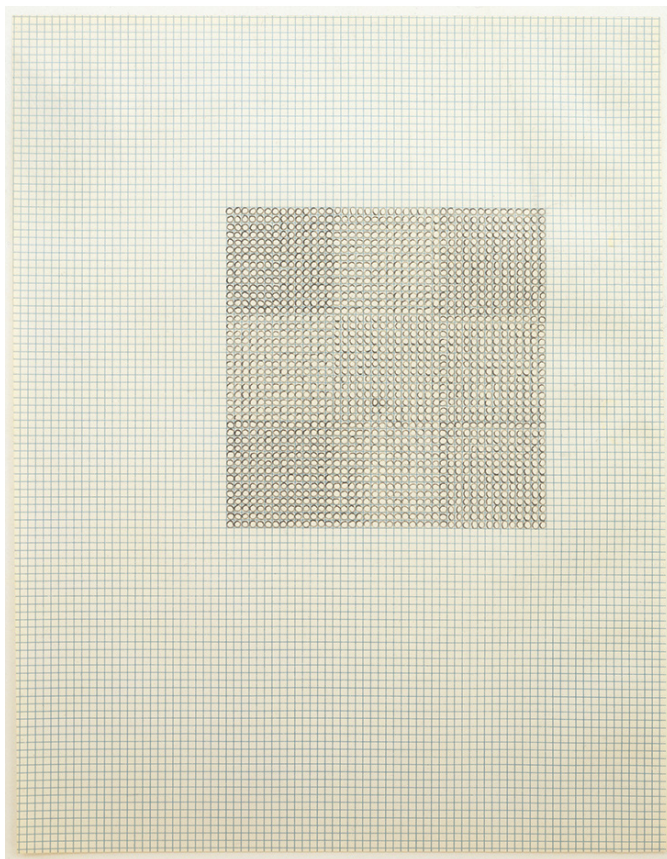


Figura 27 – Eva Hesse –
Sem título, nanquim sobre
papel quadriculado, 27,6 x
21,3 cm, 1967.

nas páginas foi o catalisador dessa experiência, e o formato portátil do *sketchbook*, um facilitador. Penso que o processo de executar esses desenhos foi de reorganização e também de reinscrição nessa sistemática de criação, e que essas imagens, por seu caráter indissociável de projeto, guardam toda a potência dessa poética de trabalho.

O caráter diagramático dessa série de desenhos de Eva Hesse (assim como a abordagem em relação à experimentação com os materiais) possivelmente está relacionado a sua formação em artes gráficas. Após sua graduação em Yale, onde foi aluna de Josef Albers, um dos nomes importantes da Bauhaus e um dos responsáveis por levar sua metodologia à América do Norte, Hesse trabalhou brevemente como *designer* têxtil – uma das áreas centrais no currículo da Bauhaus, dominada pelos

ensinamentos, escritos e legado de Anni Albers¹⁷, esposa de Josef.

Compartilho com a Hesse a incursão no universo das artes gráficas. Sou formada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, fiz uma especialização em *Design* Gráfico, e comecei a trabalhar como *designer* antes mesmo da minha formação em arte. Ao longo dos anos, passei por diversas áreas, como *design* de superfície e *design* editorial, e ainda exerço esse ofício paralelamente à atuação como artista. Embora eu entenda que sejam duas áreas distintas, são inevitáveis as contaminações e os cruzamentos dos saberes, e também dos desejos.

Em “Hesse’s Endgame: Facing the Diagram” (2006), Benjamin Buchloh argumenta que, durante o século XX, “uma das principais oposições dialéticas no meio do desenho tem sido o traço corpóreo autêntico e a matriz externamente estabelecida”. Ele põe, de lados opostos, o desenho como desejo e o desenho “como sujeição autocrítica a fórmulas preexistentes”. Para Buchloh, o corpo e seus prazeres, tão centrais na atividade de desenhar até o cubismo, “seriam submetidos no desenho do diagrama pela medição e controle” (BUCHLOH, 2006, p. 119). O paradigma diagramático do desenho seria, assim, a imagem da alienação de nossos próprios corpos.

Porém, se tomarmos as formas como a linha e a grade são exploradas por diversas artistas mulheres, podemos encontrar formas de pensar essa relação do diagramático como regra e do desenho como expressão de um gesto livre sem que seja nos termos da oposição. Podemos, olhando para o trabalho de Hesse mesmo, pensar que “o padrão regular e pronto de

17 Anni Albers nasceu em 1899 na Alemanha. Em 1931, assumiu como chefe da oficina de tecelagem na Bauhaus. Em 1933, fugindo das pressões da guerra, ela e o marido foram ensinar no Black Mountain College, uma escola de arte experimental na Carolina do Norte – EUA, onde conduziram o programa de arte até 1949. Naquele ano, Anni Albers realizou sua primeira retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York, a primeira individual dedicada a um artista têxtil da instituição. Anni Albers continuou a tecer à mão até o final dos anos 1960, quando começou a se concentrar na gravura. Ao longo de sua carreira, ela explorou a tecelagem como um meio modernista nas disciplinas de arte, *design* e arquitetura, mas também enraizou sua prática nas tradições têxteis antigas e sofisticadas que ela estudou em todo o mundo (Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/anni-albers-3067> – visitado em 23 de setembro de 2022).

papel quadriculado com linhas azuis é subvertido pela inscrição repetitiva de minúsculos círculos de tinta preta nos quadrados”, conforme propõe Margaret Iversen, em “Desire and the Diagrammatic” (2016). Segundo ela,

Se o diagramático for entendido como um modo de desenho particularmente reflexivo sobre as condições de sua própria produção, especialmente o impacto das novas tecnologias, então torna-se possível entender o trabalho de Hesse, Orozco e outros como voltados para trazer para algum tipo de relação recíproca o desejo e o diagramático, o orgânico e o mecanicista, a geometria e a abjeção. (IVERSEN, 2016, p. 9)¹⁸

Outro trabalho relacionado ao universo das imagens diagramáticas, que começou a ser realizado no início de 2019, é *Así se montan los puntos* (Figuras 28, 29, 30, 31 e 32), um conjunto de desenhos recortados em papel japonês para gravuras. Os desenhos são reproduções em maior escala de desenhos instrucionais de como colocar pontos em uma agulha de tricô e tecer (Figura 33). Nesses, a figura que mais se entende ao primeiro olhar é, como em *Sketchbook*, a das mãos.

18 Tradução minha.

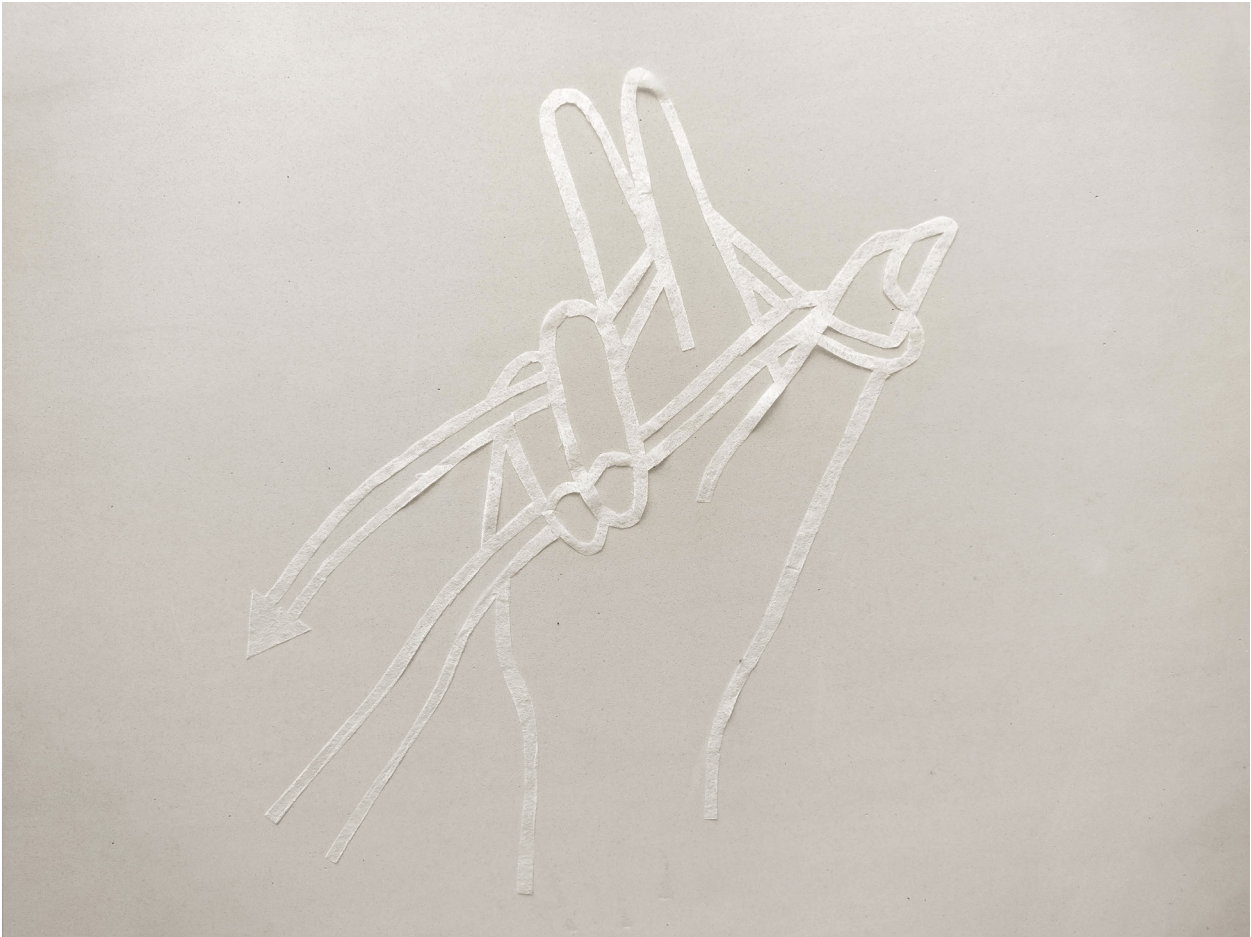


Figura 28 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019.

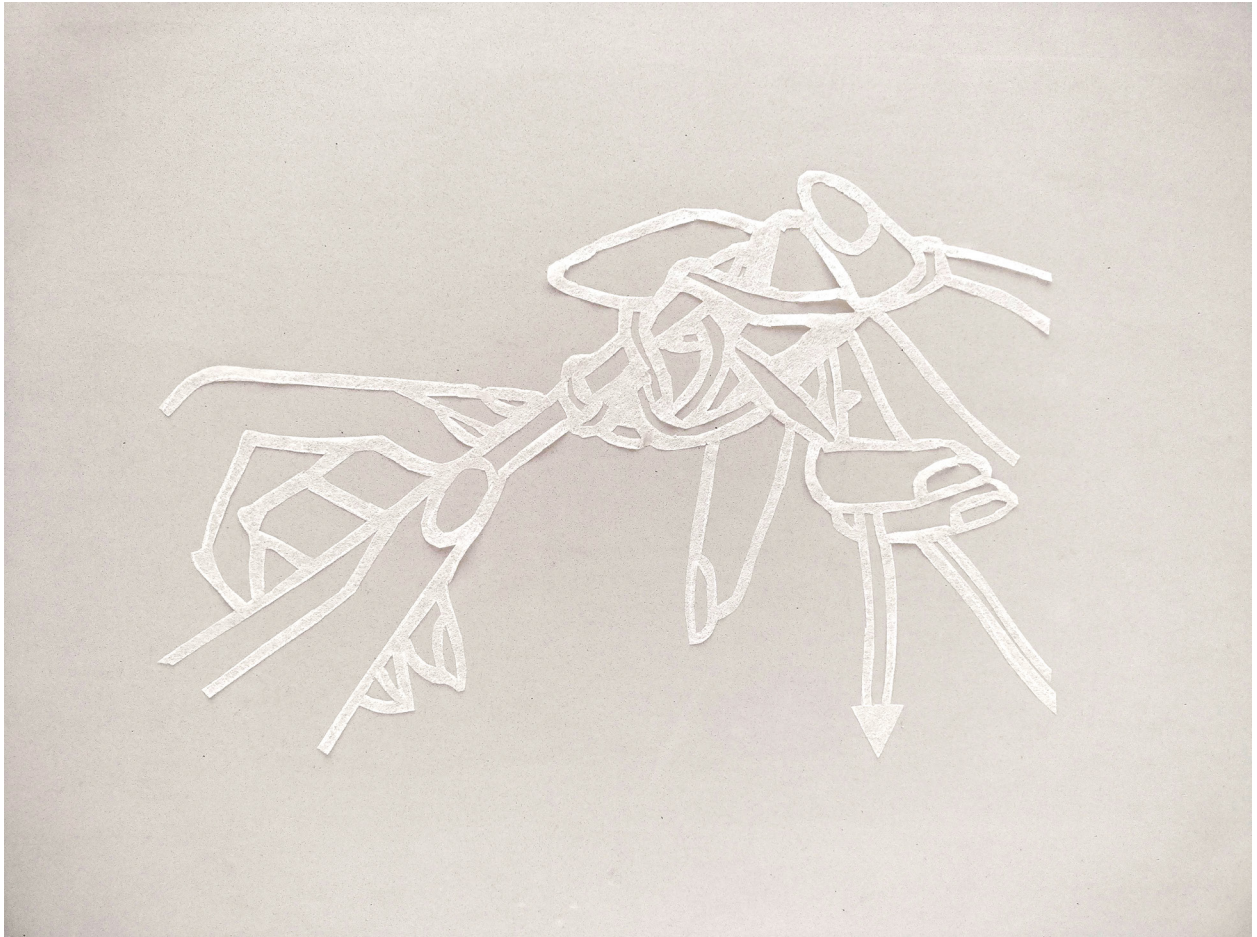


Figura 29 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019.

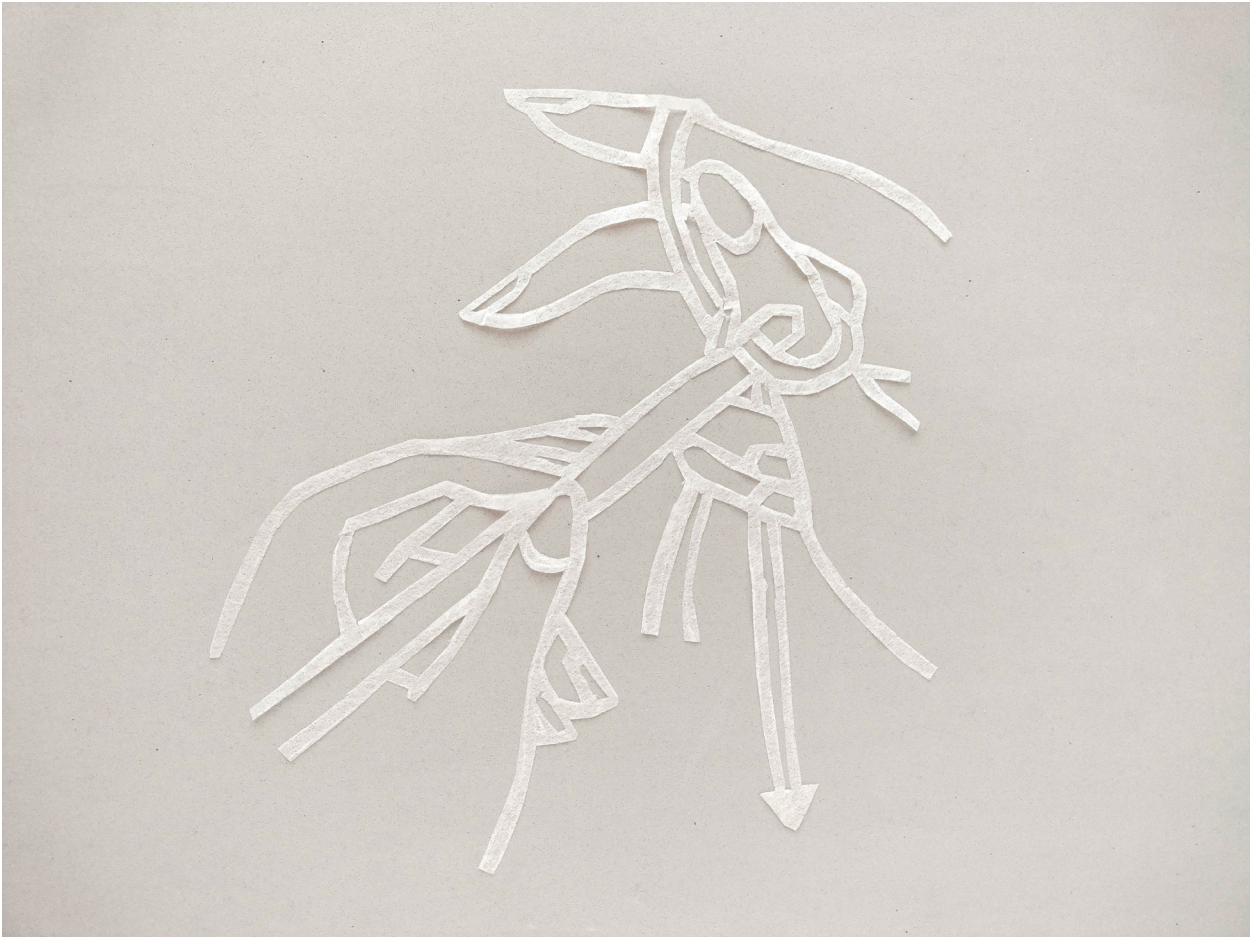


Figura 30 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019.

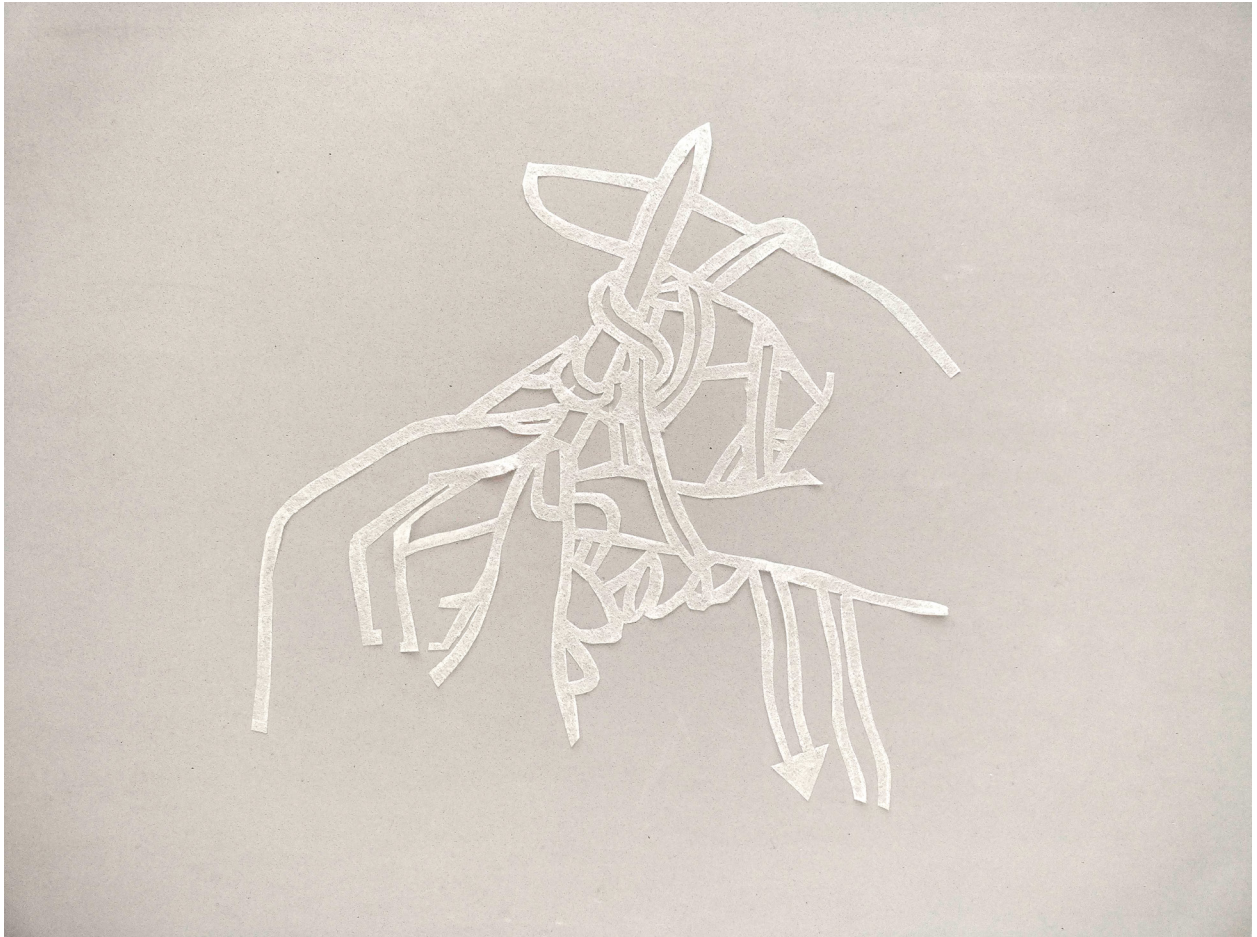


Figura 31 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019.

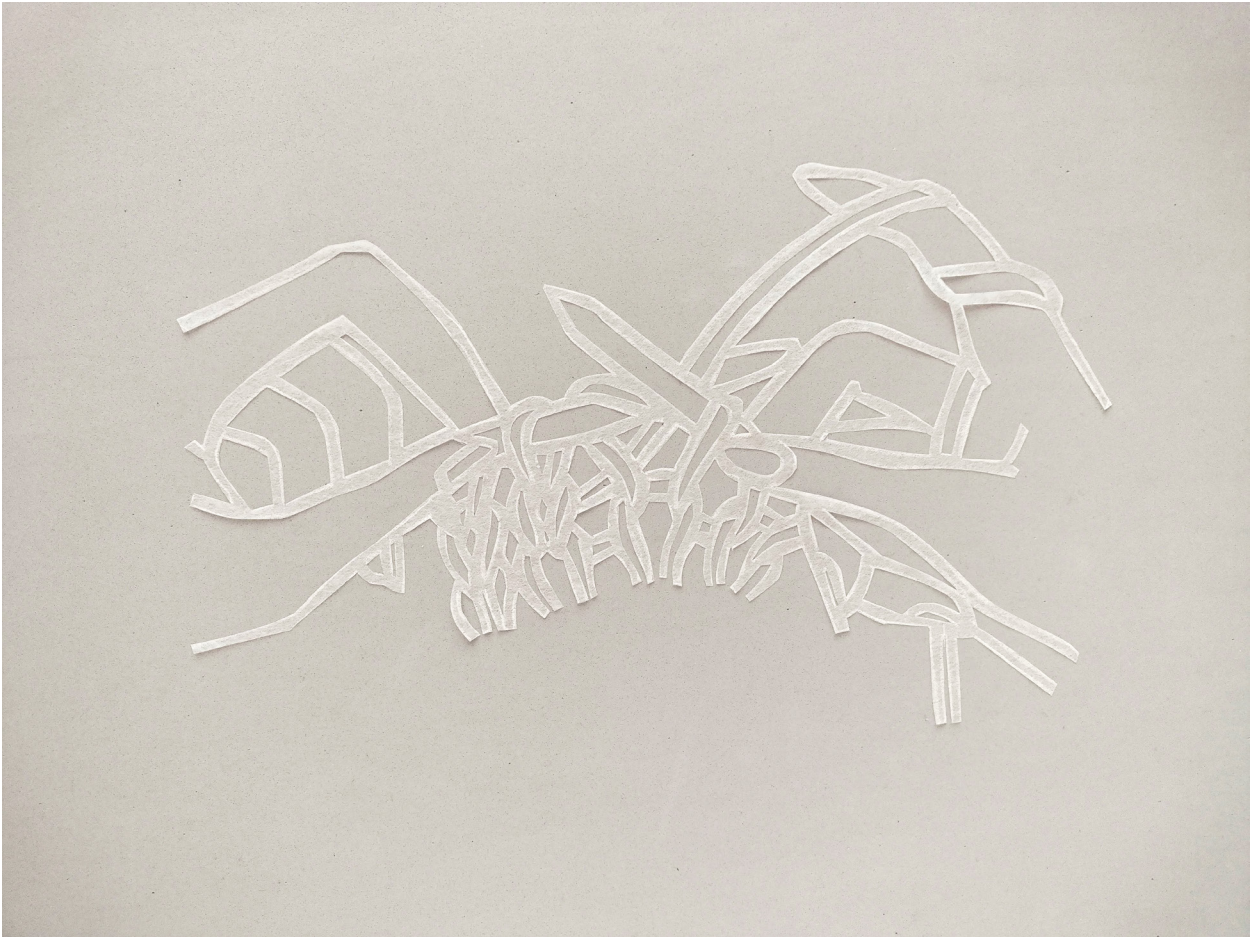


Figura 32 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019.

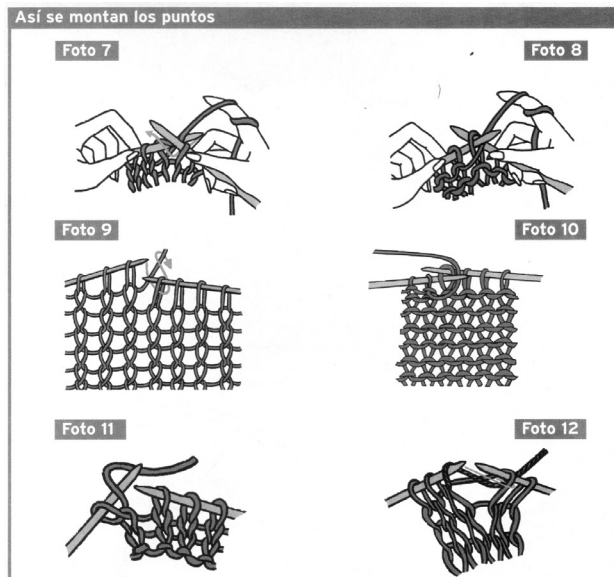
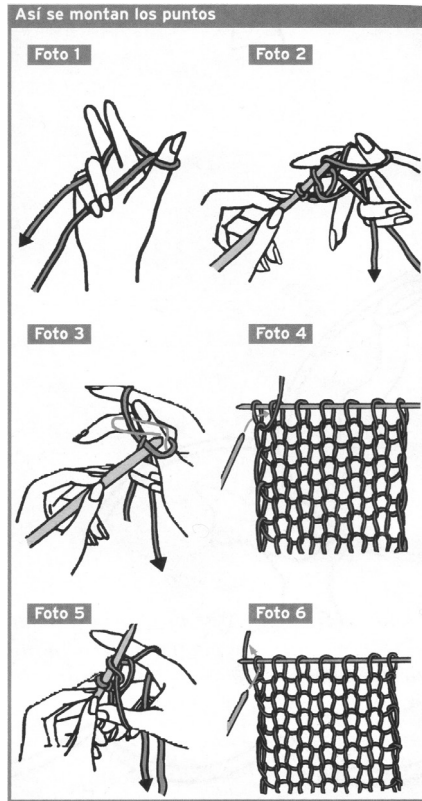


Figura 33 – Raquel Alberti – Documento de trabalho, 2019.

As mãos carregam todo o saber fazer desse tipo de trabalho artesanal, e, embora se possa aprender essas técnicas através de livros e desse tipo de desenho instrucional, as mãos falam sem palavras tudo o que se precisa saber. Em *Elogio da mão* (2012), Henri Focillon questiona: “Por que o órgão mudo e cego nos fala com tanta força persuasiva?”. As mãos nesses desenhos estão repletas do sentido de instrução e também de comunicação, e, à semelhança dos desenhos que demonstram o alfabeto em Libras, por exemplo, ensinam uma linguagem.

Essa pesquisa se centra no procedimento não exatamente de uma prática do bordado ou outra técnica de pontos – ainda que traga aspectos disso, porque conserva relações com o trabalho artesanal dito feminino. Também não se pretende empreender um resgate dessas técnicas, na esteira da valorização desses saberes renegados. Esse aspecto da produção recebe atenção por conta da constatação de que, de fato, esses saberes estão por trás, “no avesso”, e foram determinantes na construção da minha poética de trabalho.

Aprendi a bordar com a minha avó materna aos sete anos de idade, quase simultaneamente à minha alfabetização. Bordei inúmeras peças em ponto-cruz durante a infância e a adolescência. Aprendi tricô, crochê, tapeçaria bordada e outras técnicas menos conhecidas como *hardanger* e vagonite¹⁹. A mãe da minha avó materna era costureira, especialista em enxovais, então não só costurava como conhecia diversos recursos para ornamentar as peças que produzia. Ela ensinou tudo à minha avó, que por um tempo também trabalhou como costureira, mas depois pôde estudar, e cursou licenciatura em Belas Artes e se tornou professora. Minha mãe também aprendeu tudo o que minha avó sabia fazer, e também cursou

19 *Hardanger* é uma forma de bordado tradicionalmente trabalhada com linha branca em linho ou tecido branco de trama uniforme. É caracterizado por blocos de ponto que formam desenhos geométricos, e o corte e a retirada de linhas dentro dessas formas. A grade resultante pode ser bordada com outros tipos de pontos, tornando-a mais forte e decorativa. Às vezes é chamado de bordado em branco.

O vagonite é uma técnica de bordado constituído normalmente por formas geométricas e simétricas, em que o fio é somente passado por entre a urdidura do tecido, acompanhando o sentido de sua trama.

a licenciatura em Belas Artes – assim esses saberes manuais sempre estiveram muito presentes na minha família e se misturaram naturalmente ao universo artístico que elas me traziam. A casa onde cresci era decorada com diversas tapeçarias feitas por minha mãe (por influência das aulas que ela teve com o artista e professor Yeddo Titze, na UFSM) em parceria com meu pai, e – só recentemente percebi – o abajur da sala de estar sempre foi uma roda de fiar²⁰, convertida em luminária.

Na vida ativa da mão, ela é suscetível de se distender e de se endurecer, assim como é capaz de se moldar ao objeto. Esse trabalho deixou marcas no oco da mão, e podem-se ler aí, se não os símbolos lineares das coisas passadas e futuras, ao menos o traço e como que as memórias de nossa vida de resto já apagada – e quem sabe, até alguma herança mais antiga. (FOCILLON, 2012, p. 7)

Así se montan los puntos é um conjunto de desenhos que fala do fazer manual e da transmissão desses saberes, que se deu historicamente através do compartilhamento direto, uma pessoa ensinando a outra, demonstrando com suas próprias mãos para que a outra possa replicar os movimentos, ou através de instruções, imagens gráficas como os diagramas que deram origem a esse trabalho, tão comuns em publicações especializadas nesse tipo de técnica. E hoje, também ensinados através de vídeos *on-line*, um novo modo que está fundando um repositório inédito desse conhecimento.

Para esses desenhos, utilizei o papel japonês para gravura, de fibras longas, resistente ao manuseio para o corte, e maleável, o que também ajuda em sua construção, mas que se mostra um pouco delicado. O papel é tão leve que o manuseio é extremamente difícil, especialmente se o desejo for mantê-lo planejado sobre uma superfície. Essa qualidade não

20 A roda de fiar é a versão mecanizada da roca, instrumento usado para transformar fibras de origem animal ou vegetal em fios, para serem posteriormente tecidos em um tear. Também chamada roca mecânica, supõe-se que a roda de fiar teve origem na Índia entre os anos 500 e 1000 d.C. No século XIII, a roda de fiar foi introduzida na Europa, e aos poucos tomou o lugar da roca e do fuso.

aparece nas fotografias do trabalho, assim como não é possível perceber sem poder manuseá-lo. Então gravei um vídeo na tentativa de que isso pudesse ser visto²¹.

Nesse vídeo (Figura 34), manipulo um dos desenhos, tentando mantê-lo esticado sobre uma superfície, tarefa que se mostra bastante difícil. É possível perceber a escala da figura em relação ao tamanho das minhas mãos, e a transparência e a leveza do papel. E traz a camada de leitura de um gesto que se sobrepõe a um outro gesto, que está representado na figura. Nesse sentido, os desenhos de *Así se montan los puntos* são diagramas que já não informam mais sobre aquela sua intenção original, que era ensinar como pôr os pontos em uma agulha e tricotar, mas se abrem para comunicar muitas outras coisas mais.



Figura 34 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, frames do vídeo, 2021.

²¹ O vídeo pode ser visto em <https://www.raquelalberti.com.br/asisemontanlospuntos>.

O último desenho dessa série é a representação de uma malha em tricô (feito a partir da “Foto 9” das instruções de referência – Figura 33), recortada no mesmo papel dos demais, mas com dimensões maiores (Figura 35). É uma trama em que as linhas não se enlaçam, porque foi feito a partir do desenho de uma peça em tricô – é um “desenho do desenho”. Assim sendo, ele se comporta mais como uma grade: planejado, sistemático, completamente diagramático. Porém, o papel fino e transparente projeta uma sombra sobre a parede e reintroduz um certo volume no trabalho. E sua leveza faz com que ele se movimente suavemente quando alguém se aproxima, o que faz com que a relação com o trabalho seja mais física, sensorial.

Em uma declaração da artista Maria Lucia Cattani, que também fazia uso frequente dos papéis japoneses em seus trabalhos, assim como o uso de carimbos, encontro ressonância com minha ideia em relação a esses desenhos:

Estou interessada no contraste entre larga escala e o intimismo sugerido pelo papel. O papel fino é transparente e frágil. Eu queria fazer algo grande e “forte” a partir de algo muito frágil: forte no sentido de assertivo e forte por sua imagem, não por sua presença material; forte por sua fragilidade. (RANDS; SALVATORI, 2019, p. 108)

Nesse mesmo sentido, penso que atua o trabalho da artista palestina Mona Hatoum, *Untitled (Grey Hair Grid with Knots)* (Figura 36). Nele, ela faz uso de um kit do tipo “faça você mesmo” para tecelagem manual, uma espécie de minitear (Figura 37), para construir uma trama a partir de fios brancos do seu próprio cabelo. A ideia original desse tipo de tear é que se possa fazer quadradinhos que podem ser unidos posteriormente, a fim de construir uma superfície maior, como uma manta, ou um cobertor. Tamar Garb, em seu texto *Hairlines*, descreve que, junto com o kit, há um manual “repleto de diagramas, notas e orientações. As linhas desenhadas para instrução são ousadas e definitivas. Elas não toleram hesitações, incertezas ou tropeços. Elas não têm ambiguidade. Em se tratando de diretrizes, a



Figura 35 – Raquel Alberti – *Trama*, recorte em papel japonês, 95 x 98 cm, 2022. Fotografia de Carlos Stein.

clareza é de extrema importância” (GARB, 2006, p. 268). Esses são pontos fundamentais nos diagramas de instruções de uso.

Porém, cabelos são um material que não serve ao propósito da tecelagem. É necessário que a artista passe uma certa quantidade de fixador para que eles se mantenham minimamente estruturados como trama e urdidura²², mas é um equilíbrio frágil. O cabelo também insere no trabalho um dado da subjetividade da pessoa a quem ele pertenceu, assim como, especialmente para as mulheres, os cabelos brancos são uma representação da passagem do tempo e da decadência do corpo, um sinal do fim da fase reprodutiva e, logo, da sua função primordial – que a sociedade segue impondo que seja a maternidade.

Esse *grid* feito com fios de cabelo de Mona Hatoum apresenta “uma justaposição da materialidade orgânica do cabelo com a formalidade sistemática da grade” (GARB, 2006, p. 269), e não serve a nenhum propósito utilitário.

Sugerindo ao mesmo tempo que recusando as culturas domésticas e artesanais às quais devem suas origens, as grades feitas com cabelo aludem simultaneamente à alta prática modernista e ao desprendimento do *grid* já representado pelas linhas trêmulas e uniformidade assombrosa das grades de Agnes Martin, ou a repetição evocativa de unidades uniformemente espaçadas em um desenho a nanquim de Eva Hesse em papel milimetrado em que as linhas parecem, elas mesmas, ser tecidas juntas para criar um todo. Como Hesse ou Martin, Hatoum usa o ponto zero da representação, a grade, mas a qualidade enervante de seu material, o cabelo humano, bem como o processo de tecelagem pelo qual ela chega a seus objetos efêmeros e à frágil instabilidade de sua aparência final minam quaisquer reivindicações que possam ter à autorreferencialidade modernista ou aos imperativos de *design* da modernidade. (GARB, 2006, p. 268)²³

22 A urdidura (ou urdume) são os fios de mesmo tamanho dispostos longitudinalmente ao longo do tear. A trama são os fios que atravessam transversalmente os fios da urdidura. O tecido é o resultante do entrelaçamento de dois conjuntos de fios que se cruzam em ângulo reto.

23 Tradução minha.



Figura 36 – Mona Hatoum, *Untitled (Grey Hair Grid with Knots)*, 2001.



Figura 37 – *Weave-it*, kit para tecelagem.

Assim, podemos pensar que os materiais e as formas de abordar o diagramático têm o poder de transformá-lo, e conjugar o desejo, a subjetividade, com a sistematicidade e a objetividade mesmo das mais rígidas formas do diagrama.

Em 2010, junto com as artistas Juliana Bassani e Paula Langie²⁴, fiz um trabalho sobre o esmalte da marca Risqué com a cor chamada “Desejo”. É um vermelho intenso, vibrante, muito comum nos salões de beleza, e arriscaria dizer até ser uma das cores mais usadas e conhecidas pelas mulheres. Compramos diversos vidrinhos de esmalte incolor, esvaziamos, e inserimos neles uma fita vermelha na exata cor do “Desejo”. Nessa fita, escrevemos trechos do poema também chamado “Desejos”²⁵, de Carlos Drummond de Andrade. Etiketamos esses nossos frascos com o nome da cor e, em uma viagem que fizemos a São Paulo, distribuímos esses

24 Eu, Juliana Bassani e Paula Langie formamos o grupo Puro Gesto, e realizamos ações em conjunto entre 2009 e 2010, registradas no *blog* <http://www.purogesto.blogspot.com>.

25 O poema pode ser lido em <https://www.pensador.com/frase/NjM1MDI>.

“esmaltes” em banheiros femininos, numa ação que pretendia propor outros desejos que escapassem da lógica dos desejos que são ofertados às mulheres pela sociedade de consumo (Figura 38).

O artista norte-americano Sol LeWitt, no final da década de 1960, produziu uma série de obras em papel dobrado. A partir de um quadrado de papel, LeWitt explorava as múltiplas variações de dobras possíveis dentro dessa forma. Nesses trabalhos, é clara a ideia de produzir a partir de um sistema estrito, e também a abordagem conceitual e desmaterializada de LeWitt em relação à arte. Os “paperfolds” (Figuras 39 e 40) são peças únicas, produzidas individualmente, mas ao mesmo tempo são exemplos da abordagem de Sol LeWitt em relação aos múltiplos – como no caso dos “wall drawings”, são trabalhos em que uma instrução predeterminada permite que ele seja refeito inúmeras vezes e por qualquer pessoa, independente do artista. Ele produziu esses desenhos entre 1967 e 1979, e a ideia era que fossem vendidos por US\$ 100, a fim de democratizar o acesso a seu trabalho.



Figura 38 – Puro Gesto – *Desejo*, ação, 2010.



Figura 39 – Sol LeWitt: *Untitled (Paper Fold)*, papel, 53,3 x 53,3 cm, Oct. 20, 1973.



Figura 40 – Sol LeWitt: *Untitled (Paper Fold)*, papel, 53,3 x 53,3 cm, Oct. 20, 1973.

Eles obviamente foram feitos por alguém com as mãos limpas, pois não há nenhum traço de material na superfície, de maneira que o desenho se dá exclusivamente pelas dobras feitas no papel. E eu me questionava: “Mas e se esse trabalho fosse feito por uma mulher com as unhas pintadas?”. Lembro do trabalho de Janine Antoni, *Ingrown* (Figura 41), em que as duas mãos da artista estão unidas por longas unhas vermelhas, como se elas crescessem de uma mão para a outra. *Ingrown* faz pensar sobre os aprisionamentos que essas simbologias do que é o feminino impõem sobre as mulheres, sobre as demandas que temos que cumprir para performar o feminino, e como elas podem ser incapacitantes.

Retomo o uso do esmalte “Desejo” para, com as unhas pintadas, reproduzir três “paper folds” a partir dos propostos por Sol LeWitt. Esse trabalho parte da minha observação dos processos de montagem de



Figura 41 – Janine Antoni – *Ingrown*,
fotografia, 55,25 x 49,85 cm, 1998.

*mockups*²⁶ impressos, nos tempos em que eu trabalhava como *designer* gráfico em escritórios de *design*. Percebi que, quando era necessário vincar o papel, o movimento de passar a unha sobre a dobra fazendo pressão para marcá-la deixava vestígios se eu estivesse com as unhas pintadas. O esmalte imprimia uma linha colorida sobre esse vinco, o que “estragava” o *mockup*. Entendendo que, nesse caso, o que importa seja esse gesto que se insere através do traço, esse trabalho é um registro da ação em vídeo²⁷ (Figura 42). Ainda não sei se essa ação configura um trabalho autônomo, mas é um exercício que permite sublinhar a transformação conferida pelo gesto acompanhado do material escolhido.



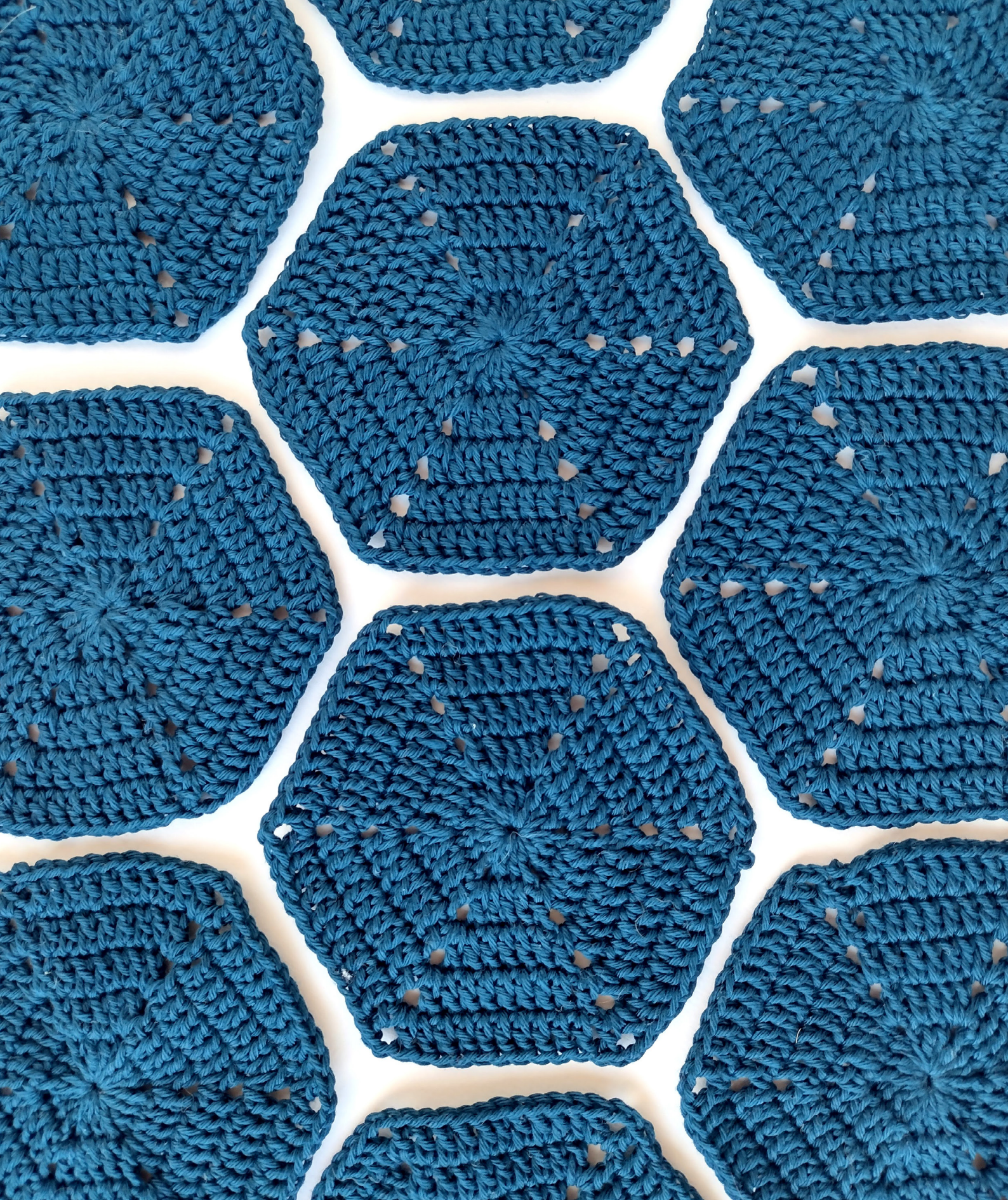
Figura 42 – Raquel Alberti – *Paper Folds* (after Sol LeWitt), frame do vídeo que registra a ação, 2022.

26 O *mockup* impresso é uma simulação impressa de um projeto gráfico, que pode ser um produto ou peça publicitária (folheto, livro, embalagem), a fim de obter retorno dos clientes e corrigir possíveis erros antes de chegar à etapa de produção. É uma impressão e montagem teste, um piloto.

27 O vídeo pode ser visto em <https://www.raquelalberti.com.br/paperfolds>.

“A domesticidade é muito importante. Eu a acho avassaladora. Como tem de ser prática, paciente e prendada.”

Louise Bourgeois



2 INSCREVER

Neste segundo capítulo, passo a pensar mais especificamente nos processos de trabalho e nas implicações e relações que posso estabelecer a partir do protocolo que criei e de que venho fazendo uso desde o início de minha trajetória. No projeto chamado *Feed*, que começou a ser desenvolvido entre março de 2020 e março de 2021, salvei, através de capturas de tela, as postagens de pessoas que acompanho, e com quem interajo nas redes sociais, que traziam em seu conteúdo trabalhos manuais feitos a partir de pontos. Na impossibilidade de estar juntos e fotografar as pessoas presencialmente, recorri às imagens instantâneas, pessoais, feitas com o celular, que podemos encontrar em abundância nas redes e que chegaram até mim também através da pequena tela do meu telefone celular.

Esse trabalho foi iniciado no curso do primeiro ano da pandemia de Covid-19, foi pensado sob as circunstâncias do isolamento social, única arma que se dispunha no momento para barrar o avanço da doença, e atravessado pelas dificuldades apresentadas pela “coronavida”, como tão brilhantemente denominou a artista Giselle Beiguelman (2020), essa nova e dura realidade que se impôs. Com frequência, nessas imagens colecionadas figuram algum tipo de trabalho manual junto de uma menção a essa atividade como sendo uma ferramenta para atravessar e “manter a sanidade” neste momento de tantas incertezas e sem data para encerrar (Figura 43). Essa contextualização se faz importante porque o confinamento dentro de casa, esse mergulho no universo da domesticidade, está bastante conectado a algumas questões que esse trabalho traz.

As imagens que foram coletadas ao longo desse período de um ano trazem trabalhos manuais feitos ponto a ponto (tricô, crochê, bordados, costuras), e foram obtidas basicamente através de capturas de tela do

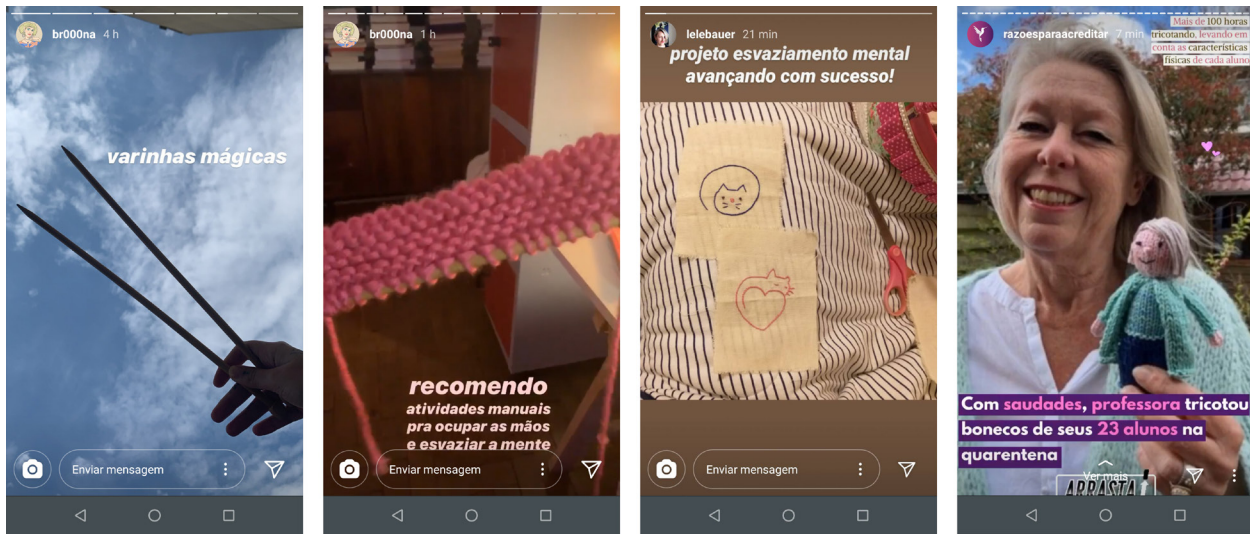


Figura 43 – Raquel Alberti – Capturas de tela, 2020.

aplicativo Instagram¹. Seleciono fotografias onde aparecem não só o trabalho, mas também as mãos de quem o executa (Figura 44). Sigo o mesmo protocolo dos trabalhos anteriores (como em *Sketchbook*) – aplico um filtro no Photoshop, transformando em um gráfico, imprimo e, nesse caso, transfiro a imagem usando um carimbo, ampliando a escala. O resultado final são imagens medindo 1 x 1 m cada, que recebem o nome da pessoa a quem retratam e a data (Figuras 45 a 50). Enquanto estão em processo de construção, essas imagens são absolutamente abstratas. São hexágonos ordenados sobre um *grid*. Em um olhar mais geral a curta distância, são uma série de pontos, postos um ao lado do outro, obedecendo a um certo ritmo. Em conjunto, essa série de seis desenhos é uma coletânea de momentos flagrados no desenrolar da travessia por esses tempos pandêmicos.

¹ Instagram é uma rede social primordialmente visual, onde um usuário pode postar fotos e vídeos de curta duração, aplicar efeitos a eles e também interagir com publicações de outras pessoas, através de comentários e curtidas. Ele foi lançado em 2010 como um aplicativo para celulares (a versão para navegadores só veio a existir depois) e foi adquirida pelo Facebook dois anos mais tarde. Hoje, pós-pandemia, o Instagram é a rede social líder em audiência global e uma das principais ferramentas de comunicação e venda para empresas que trabalham com vendas *on-line*.

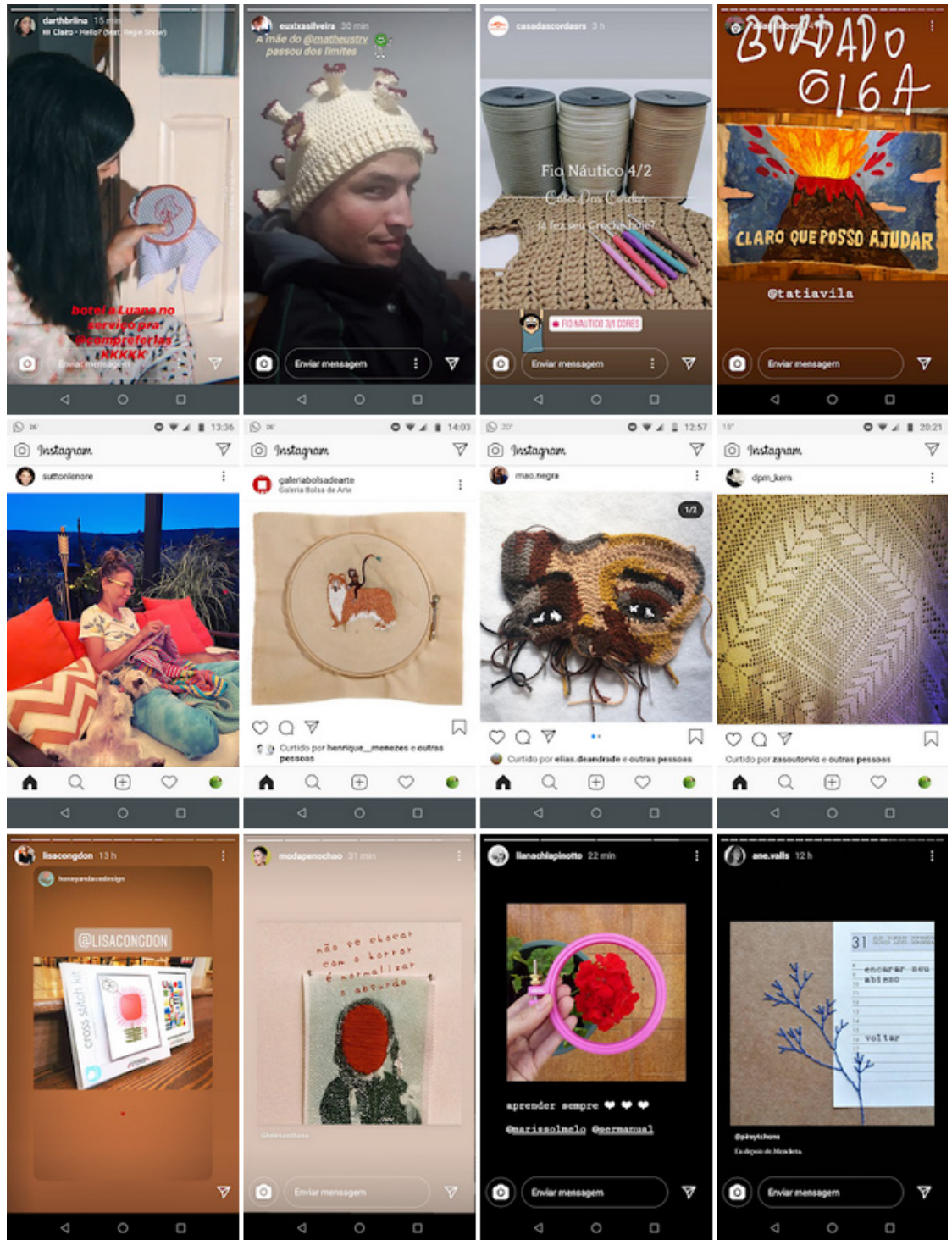


Figura 44 – Raquel Alberti – Capturas de tela, 2020.

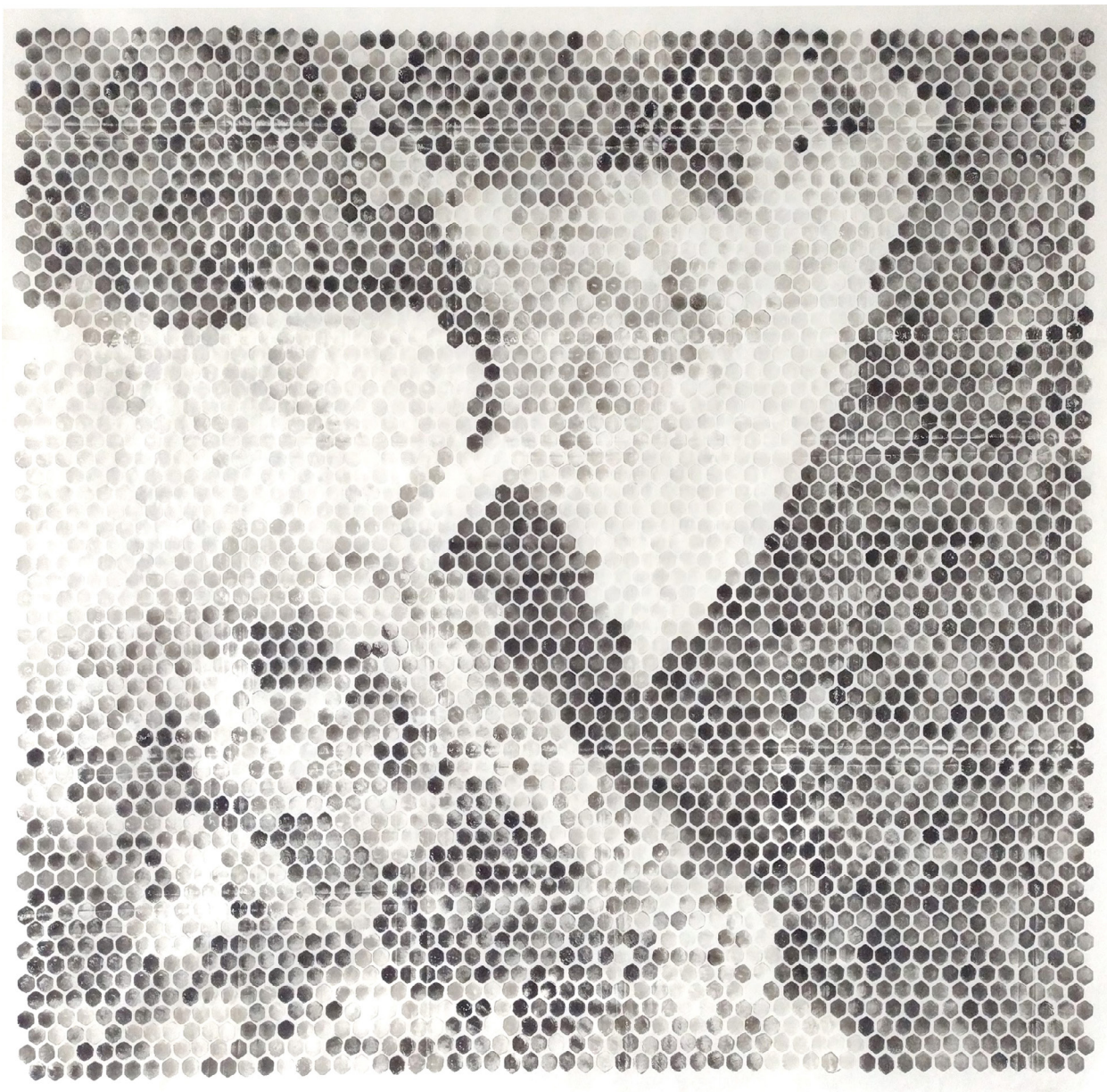


Figura 45 – Raquel Alberti – *Laura* – 8 abril 2020, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021.

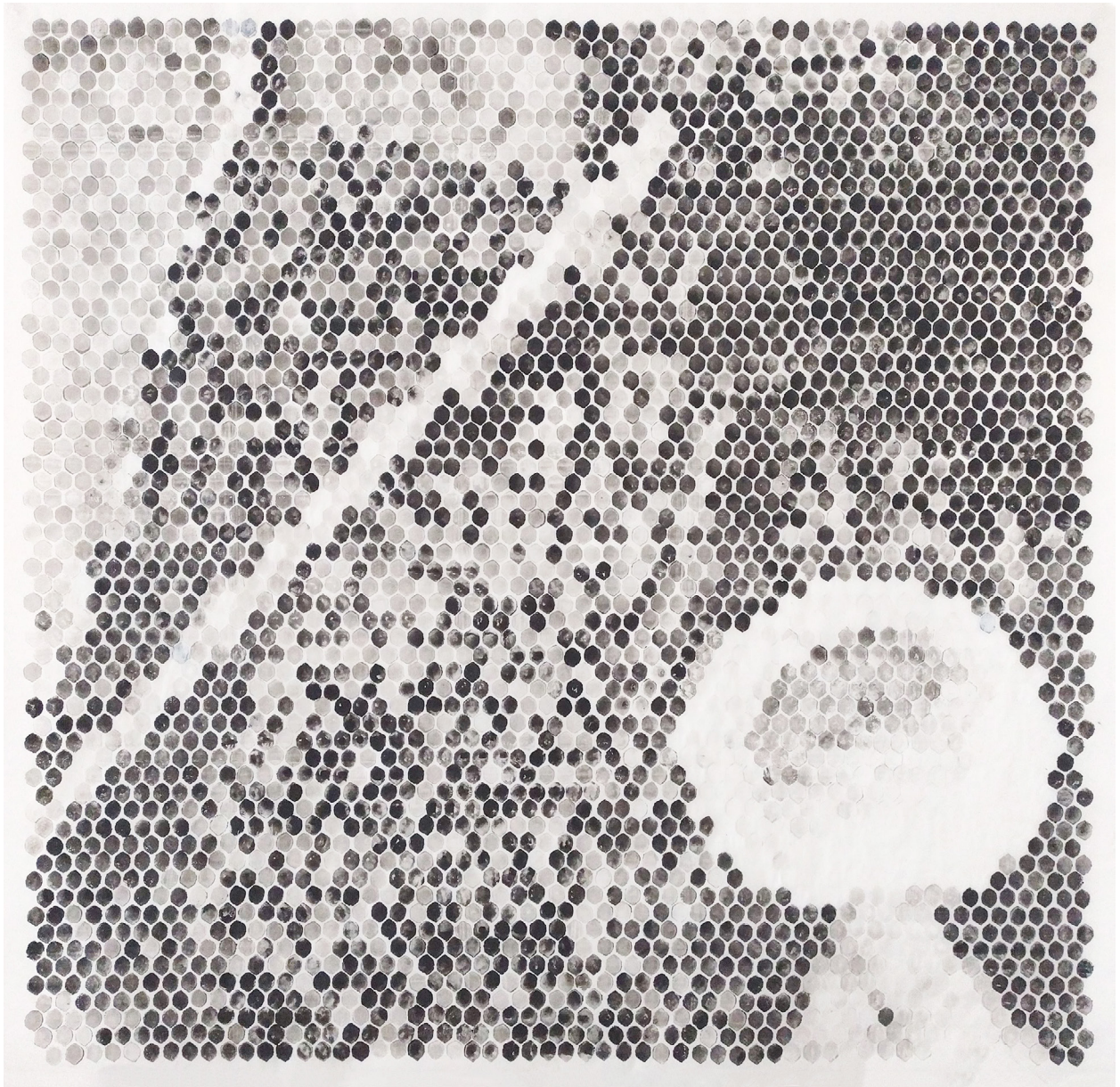


Figura 46 – Raquel Alberti – *Luciane* – 23 maio 2020, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021.

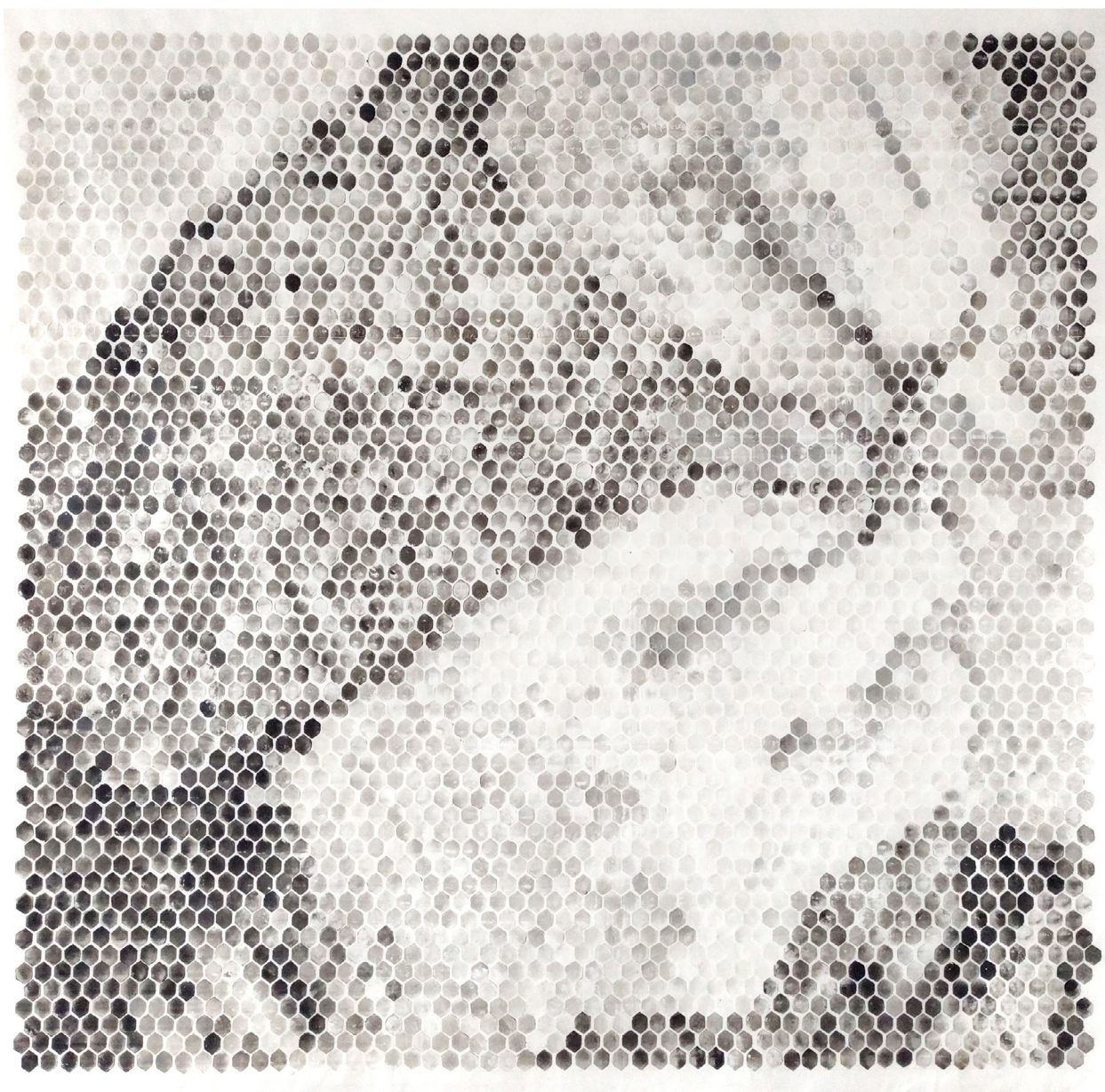


Figura 47 – Raquel Alberti – *Victoria* – 28 julho 2020, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021.

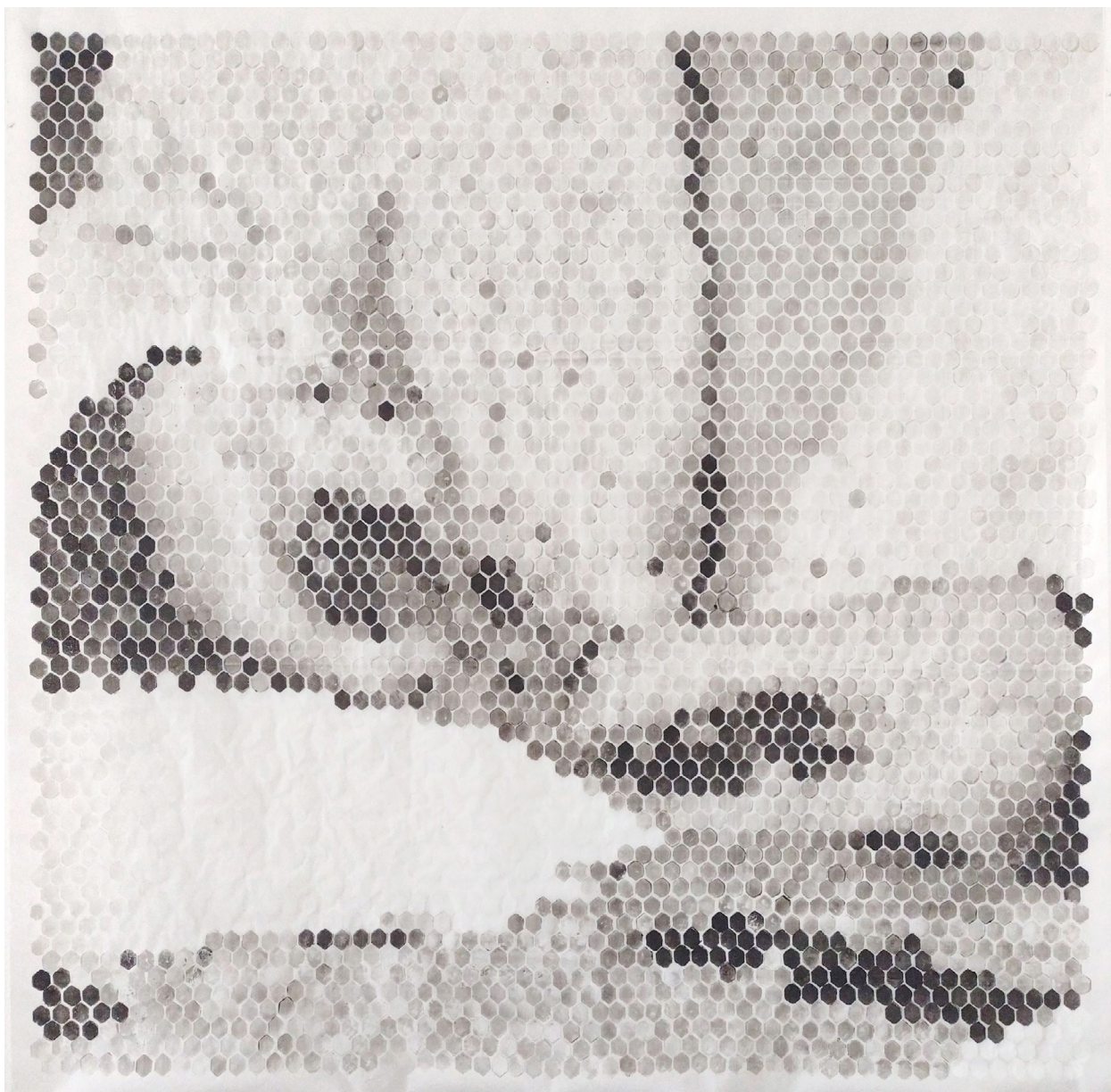


Figura 48 – Raquel Alberti – *Fernanda* – 31 julho 2020, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021.

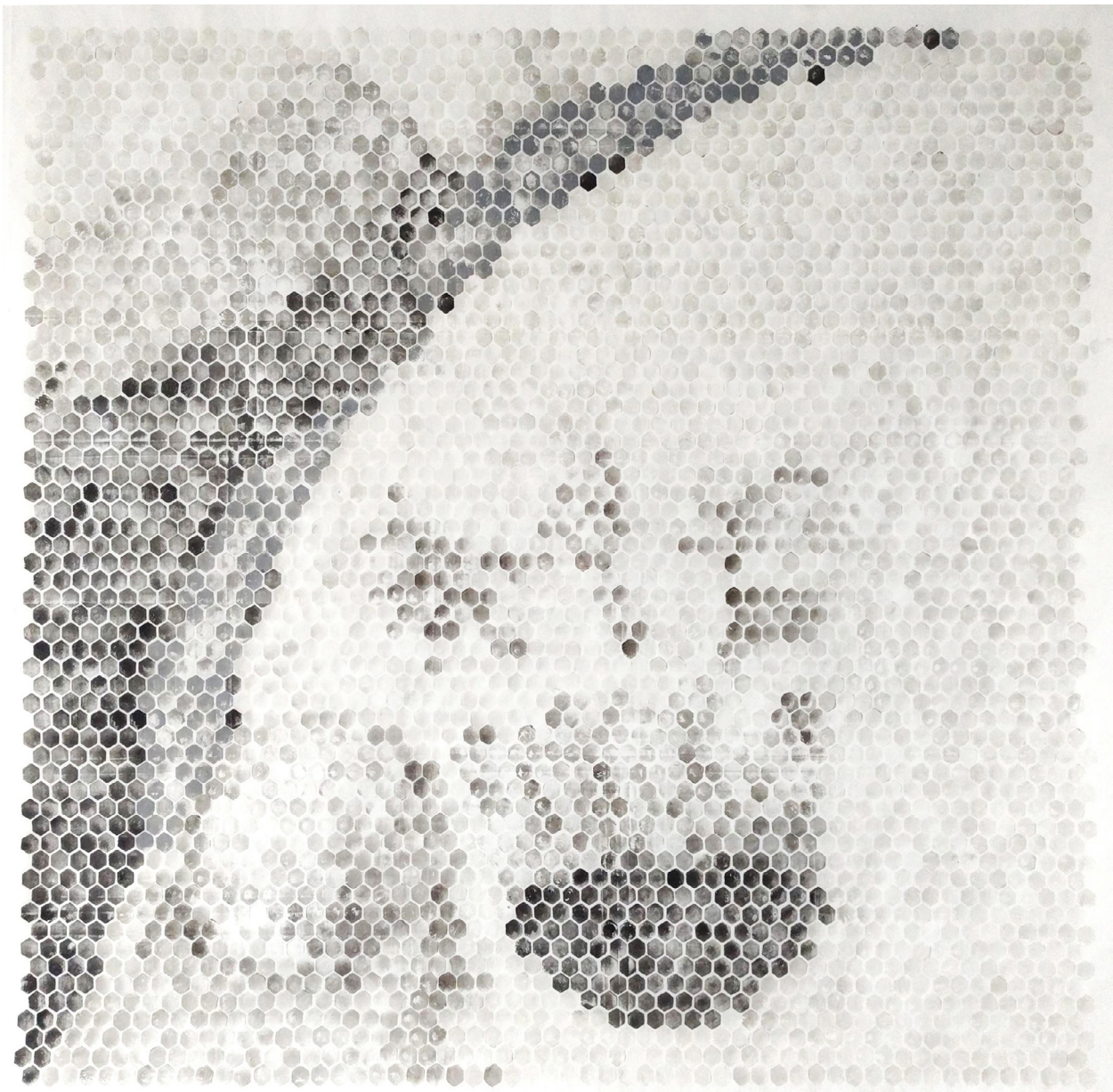


Figura 49 – Raquel Alberti – *Liana* – 23 outubro 2020, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021.

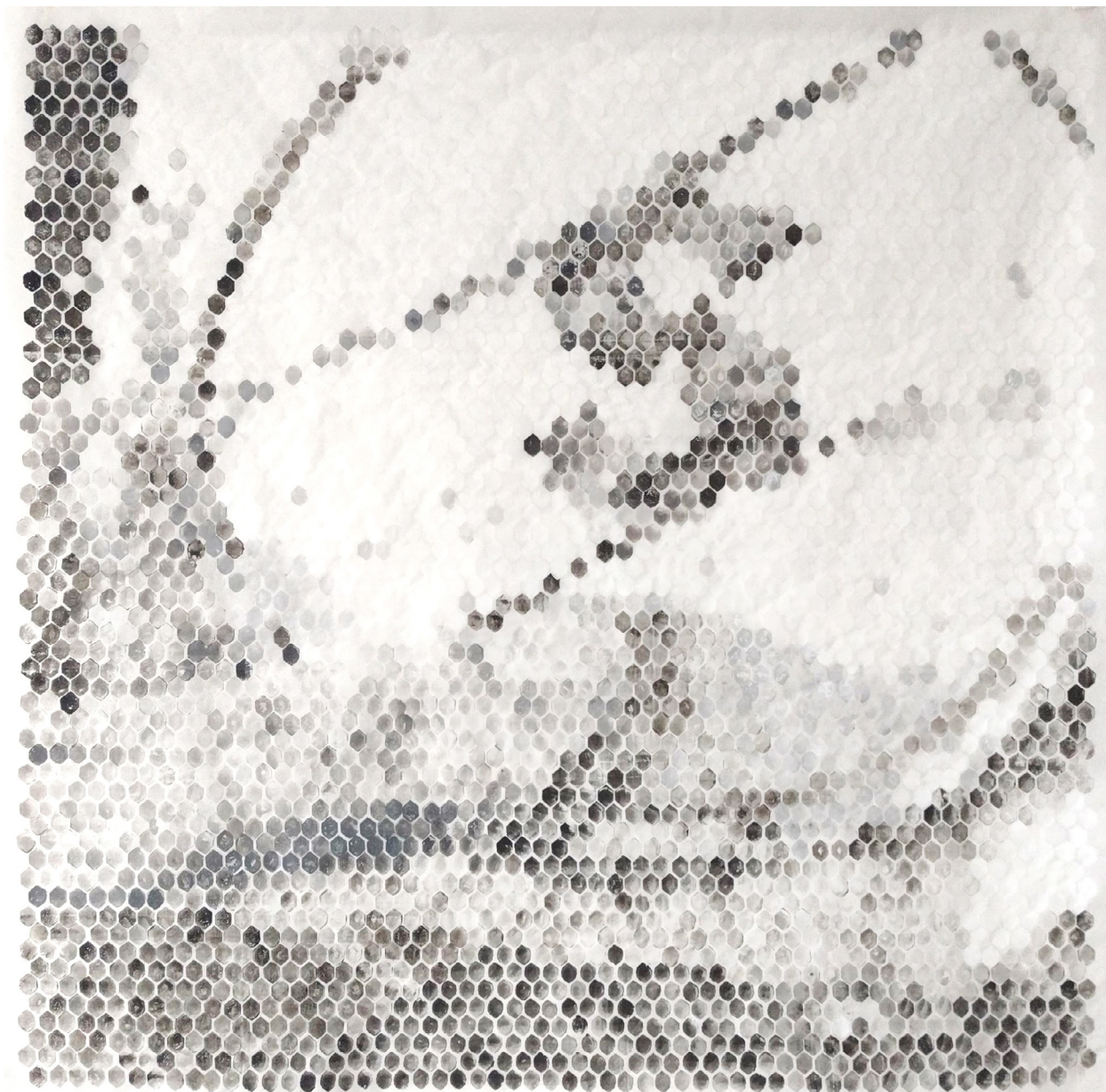


Figura 50 – Raquel Alberti – *Paula* – 5 novembro 2020, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021.

2.1 Isolamento e proliferação de imagens

Relembro que após ter executado os trabalhos que partiam das imagens de minhas próprias mãos, e o painel em resina a partir de uma fotografia do meu próprio olho, em 2004 comecei a trabalhar no que seria o meu projeto de graduação em Artes Visuais. Em um dos encontros com os professores que compunham a banca avaliadora, ao conversarmos sobre esses trabalhos anteriores, a professora e artista Nilza Haertel chamou minha atenção sobre a lógica de construção dessas imagens e a minha nítida familiaridade com esse procedimento que adotei. Ela apontou o quanto o processo de transpor uma imagem de um gráfico para outra superfície encontra semelhança com o do bordado em ponto-cruz e alguns tipos de crochê ou tricô. Eu estava consciente da semelhança, mas não tinha clareza de que certamente só adotei esse método porque de fato eu sabia bordar.

Ao longo da construção desses trabalhos de 2004, mais atenta para a origem da familiaridade com o procedimento que eu havia adotado, percebi que várias pessoas com quem eu convivia faziam algum tipo de trabalho manual. Uma colega bordava um tapete para o banheiro da sua casa nos intervalos entre uma aula e outra; outra costurava emendando cortes de diferentes tecidos para construir seu trabalho de conclusão, por exemplo. Comecei a registrar esses encontros (Figura 51), e também as peças que elas produziam, e dessas fotografias saíram as imagens para as quatro telas que produzi na sequência.

Para essa série do projeto de graduação eu quis ampliar a escala, então, em vez de pintar dentro dos espaços da tela de metal, como vinha fazendo até então, eu precisava de algo que me desse unidades maiores. O suporte também foi repensado, pois eu vinha pintando sobre plástico em rolo, mas esse material tinha uma limitação na medida da largura. Escolhi então um tecido branco translúcido, uma espécie de *voile*, que possuía um quadriculado quase imperceptível. Esse quadriculado do tecido funcionava como um *grid* e, embora muito sutil, me fornecia a estrutura necessária para conseguir transpor a imagem (Figura 52).



Figura 51 – Raquel Alberti – Fotografias para projeto, 2004.



Figura 52 – Raquel Alberti – *Sem Título*, 1,9 x 1,9 m (cada tela), 2004.

Criei um carimbo em EVA, de formato hexagonal, com mais ou menos 3 x 4 cm. Transpus as imagens carimbando nos tons do gráfico de referência. Como o tecido era muito fino e precisava de uma estrutura para ser mostrado, mandei fazer chassis em madeira. As telas tinham 1,90 x 1,90 m cada, e por conta dessas dimensões os chassis precisavam ter alguma trave para estabilizar. Como o tecido deixava ver através, desloquei as traves de forma a posicioná-las de acordo com as imagens, fazendo com que participassem da composição final.

Nos bordados em geral, os bastidores são uma estrutura de apoio para manter o tecido esticado e facilitar o trabalho. Na maioria das vezes, o tecido é retirado do bastidor após o bordado ser finalizado. Porém, atualmente é comum vermos o bastidor ser usado com fins de emoldurar o bordado que vai ser exposto pendurado na parede. Nas telas para pintura, da mesma forma, os chassis fornecem estrutura para o tecido, e podem ser retirados a fim de a pintura poder ser guardada com menor volume, ou mantidos. O que difere, no caso da pintura, é que os chassis quase nunca ficam aparentes – o que é comum ser visível são as molduras.

Em seu tratado sobre a pintura, de 1435, Leon Battista Alberti instruía os pintores a tratarem a moldura retangular da pintura como uma “janela aberta para o mundo”. A metáfora da pintura como essa figura arquitetônica de uma janela acompanha gerações desde o Renascimento e tornou-se um conceito definidor para as teorias da pintura, da arquitetura e do cinema. A presença dessa ideia da janela para o mundo ainda está nesses trabalhos (por conta do formato e da tradição de olharmos para a pintura dessa forma), porém, quando se percebe que o que se vê não é uma moldura, e sim o que está por trás da pintura (o chassi), penso que se cria uma tensão instigante.

Nos trabalhos atuais, mantenho o uso de imagens em preto e branco e das transparências. Todos eles seguem também a lógica “emprestada” dos bordados: um gráfico que aponta a tonalidade de cada unidade que forma a imagem, de modo que a figura pode ser transposta para outra superfície, sendo reconstruída, ponto a ponto. Os formatos variam, mas cada

projeto é pensado de acordo com o espaço em que ele vai ser mostrado, considerando a distância disponível para observação, e adequando o tamanho dos hexágonos de modo a possibilitar que, de um certo ponto de vista, as imagens pudessem ser identificadas – embora isso não seja uma necessidade do trabalho (penso que eles “funcionam” mesmo que o espectador não consiga perceber que há neles uma imagem fotográfica de origem).

Na série *Feed*, cada desenho tem 1 x 1 m, e eles foram feitos sobre papel-manteiga. Na impossibilidade de estar com as pessoas, as imagens que capturei do Instagram se tornaram a fonte para esses trabalhos. Os primeiros têm emendas, pois as lojas estavam fechadas em função da contenção do contágio pelo coronavírus, e trabalhei com os recursos que tinha disponíveis em casa. A escolha do papel-manteiga se deu, além de ser um material que eu já possuía, por sua leve transparência, o que me permitiu imprimir uma malha composta de hexágonos que foi posicionada embaixo do papel como um gabarito, e posteriormente removida. Trabalhando em casa, as dimensões também sofreram impacto do ambiente doméstico: elas foram reduzidas para que pudessem caber na minha mesa de jantar. O formato do carimbo também precisou ser revisto, então confeccionei carimbos menores em borracha, mais firmes, com as medidas de 1,4 x 1,8 cm.

Vimos, na emergência da necessidade do isolamento social, o fenômeno do escrutínio dos espaços privados através das mídias, de tal forma que nunca havia acontecido antes. Na televisão, comentaristas foram os primeiros convocados a dar seus depoimentos diretamente de seus lares, e em sequência o trabalho remoto pôs uma grande parcela da população a se conectar com os colegas de trabalho diretamente das salas (e muitas vezes dos quartos) de suas próprias casas, através das plataformas de reuniões virtuais. Conforme descreve Giselle Beiguelman, em *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*,

Com o isolamento social, a televisão nos lançou no interior das casas de uma extensa galeria de pessoas, cujo universo particular nos era até então inacessível: médicos, políticos, economistas, jornalistas, psicólogos, atores e uma miríade de profissionais especializados, convocados pelos programas para comentar e explicar as dinâmicas do novo coronavírus e as suas consequências políticas, econômicas, sociais e culturais. É possível fazer uma pequena etnografia da imagem da intimidade no Brasil de hoje observando o que se passa nas telas, nas bordas da coronavida. (BEIGUELMAN, 2020, p. 14)

Nunca antes a ideia de janelas dentro de outras janelas foi tão claramente desenrolada dentro da visualidade cotidiana como no momento da pandemia. Para Anne Friedberg, em *The virtual window: from Alberti to Microsoft* (2006), a metáfora da janela de Alberti no século XV serviu para enquadrar o mundo geométrico, geofísico, organizando o acima, o abaixo, à frente e atrás no plano da representação. Essa janela não era uma “janela para o mundo” transparente, mas nos forneceu uma matriz renascentista da “janela em outro lugar” – um espaço virtual que existe no plano virtual da representação. Nossa relação com a visualidade muda radicalmente, uma vez que

A fronteira metafórica da janela não é mais a moldura singular da perspectiva – como observadores de “janelas” de múltiplas telas, agora vemos o mundo em molduras espacial e temporalmente fraturadas, através de “janelas virtuais” que dependem mais do múltiplo e simultâneo do que do singular e sequencial². (FRIEDBERG, 2006, p. 243)

Logo após o início do isolamento social, muitas atividades foram suspensas, e a ordem geral era o “fica em casa”. Não havia mesmo aonde ir,

² Tradução minha.

além das saídas necessárias, como supermercado ou farmácia, pois tudo estava fechado. As ruas das cidades eram vazias, o que as fazia repletas de medo. Percebendo que o convívio estava realmente restrito às interações virtuais, massivamente mediado pelas imagens encontradas nas redes sociais, além do enorme número de horas do dia que eu passava navegando no Instagram, me propus a “fazer uma filtragem” do conteúdo imagético que estava consumindo, empreendendo uma busca ativa por imagens que eu já começava a notar a emergência.

Pouco a pouco, as pessoas começaram a compartilhar seus cotidianos domésticos. Para além das imagens necessárias dos ambientes de trabalho nas reuniões virtuais no Zoom e plataformas afins³, o Instagram passou a ser o espaço do compartilhamento do “lazer”, onde eram exibidas as imagens das incursões culinárias, das aventuras nos reparos ou na decoração da casa, das tentativas de entreter as crianças com soluções caseiras e espantar o tédio do confinamento. E, em meio a uma profusão de novos *hobbies*, percebi um resgate dos velhos saberes, como o tricô, o crochê, a costura, o bordado. Então passei a salvar as imagens em que essas atividades figuravam, e assim o fiz durante o período de um ano completo – de março de 2020 a março de 2021.

Se no meu projeto de graduação em 2004 a motivação das fotografias foi o convívio com as pessoas que produziam trabalhos manuais, nesse momento, em 2020, eu estava privada tanto da possibilidade de estar juntos quanto de poder fotografar alguém diretamente. Mas essas imagens estavam chegando até mim, de outra forma. Então, *Feed* acontece desse encontro, e se chama assim porque esse é o termo que o Instagram usa para nomear a área onde “alimenta” o usuário com as imagens, e porque

3 Os aplicativos de reunião virtual, também chamados videoconferências, são aplicativos que permitem fazer uma espécie de chamada telefônica com imagem de vídeo, além do áudio, e para várias pessoas simultaneamente. O Zoom é uma das plataformas mais populares para fazer reuniões *on-line*, mas existem outras diversas. O Skype é uma das plataformas mais antigas, com o diferencial de poder fazer ligações para telefones fixos, além dos telefones celulares. O Meet, plataforma do Google, também é uma das mais utilizadas, com as vantagens de ser integrada a outros produtos Google (agenda, e-mail, lista de contatos).

me pareceu que era esse mesmo o processo que ocorreu na construção desse trabalho: eu estava em casa, à parte de tudo, sendo alimentada por aquela profusão de representações desse momento específico.

Em uma ação de 2006, executada em parceria com as artistas Juliana Bassani e Paula Langie⁴, já atentávamos para a profusão de imagens digitais que começávamos a consumir sem muito discernimento (em uma época ainda pré *smartphones*, quando nem sabíamos bem o que ainda estava por vir). Juliana tinha uma câmera fotográfica digital que, cada vez que uma captura não ficava ideal (fora de foco ou tremida), exibia uma mensagem que dizia: “¡Atención! La imagen puede estar borrosa. ¿Desea guardar?” (Figura 53). Essa frase ficava na tela até que se tomasse a decisão de salvar a imagem ou não, e aí sim ela voltava a permitir fotografar. Embora fosse um enorme inconveniente, pois com a tecnologia da época era bastante comum as imagens ficarem tremidas, muito escuras, ou desfocadas, e então a câmera ficasse travando com bastante frequência, essa frase foi um disparador importante da reflexão sobre o volume da produção de imagens que as câmeras digitais vieram a permitir, e de como essa urgência pelas imagens instantâneas começava a surgir.



Figura 53 – Fotografia da câmera em que se pode ler a frase “¡Atención! La imagen puede estar borrosa. ¿Desea guardar?”.

⁴ <http://www.purogesto.blogspot.com>

Juliana já havia usado a frase da câmera em adesivos que ela colava sobre páginas de revistas encontradas em salões de beleza, universo no qual ela circulava e que fazia parte de sua pesquisa poética. Nesse trabalho em conjunto, criamos um estêncil com essa mesma frase, lançando mão dessa “baixa tecnologia” de impressão, e fizemos uma saída pela cidade estampando-a sobre cartazes de rua (Figura 54). Era época de campanha política para eleições municipais, e era permitido colar livremente o material de divulgação sobre os muros, de modo que a presença dessas imagens era massiva. Depois descobrimos que havia uma lei que protegia a propaganda eleitoral de ser danificada, o que acrescentou mais uma camada de significados sobre essa interferência.

Logo que a pandemia se instaurou, em março de 2020, e vimos rapidamente a migração das atividades presenciais para os espaços virtuais, grande parte das nossas vivências passaram a ser mediadas por uma profusão de imagens em relação às quais não possuíamos mais gerência. Passou a ser muito difícil podermos pausar e questionar se era do nosso desejo consumir determinado conteúdo ou não, especialmente para os que foram submetidos ao trabalho remoto, ou que foram compelidos a virtualizar seus empreendimentos, mas também a quem recorreu aos aplicativos para manter ativa a rede de afetos. Aquele tempo da câmera digital que parava entre um disparo e outro para propor um questionamento não existe mais.

Estamos totalmente imersos em uma cultura visual dominada pela televisão, o cinema e a internet. E a fotografia constitui o elemento primordial desses meios. Para Joan Fontcuberta, em *A câmera de Pandora – A fotografia depois da fotografia* (2013), esse papel “transforma os produtos da câmera em materiais que transcendem o meramente documental” (FONTCUBERTA, 2012, p. 11), e nos obriga a repensar a premissa de que a câmera não mente e que toda fotografia é uma evidência. Segundo o autor, “somente com o advento das tecnologias digitais que não apenas os especialistas, mas também os leigos, definitivamente o grande público,



Figura 54 – Puro Gesto – *La imagen puede estar borrosa*, estêncil, 2006.

descobriram a inevitável manipulação que opera no processo de toda imagem fotográfica” (FONTCUBERTA, 2012, p. 12).

O Instagram é inspirado pela fotografia instantânea inaugurada pela Polaroid⁵, e em suas versões iniciais até mesmo emulava as distorções cromáticas que a tecnologia da Polaroid acidentalmente produzia, assim como as margens brancas e o formato exclusivamente quadrado. Se a fotografia instantânea fez desaparecer o processo de espera entre o momento do disparo e sua materialização impressa, enquanto a prontidão da Polaroid potencializou o caráter documental pela proximidade entre o fato e o resultado produzido, a fotografia digital e sua aliança com os aplicativos de compartilhamento toma um rumo completamente distinto. Para Fontcuberta, o ápice da onipresença da imagem que vemos hoje estabelece novas regras com o real:

Hoje tirar uma foto já não implica tanto um registro de um acontecimento quanto uma parte substancial do acontecimento em si. Acontecimento e registro fotográfico se fundem. Aplicando a interpretação indexial da fotografia, achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente. Não existem mais fatos desprovidos de imagem, e a documentação e a transmissão do documento gráfico já não são fases indissociadas do mesmo acontecimento. (FONTCUBERTA, 2012, p. 30)

Se antes fotografar era uma forma de proteger e cristalizar em memória nossas vivências felizes ou marcantes, hoje a ação de capturar imagens não é mais uma forma de documentação, e sim “explosões vitais de autoafirmação” (FONTCUBERTA, 2012, p. 31). Para Fontcuberta,

5 A Polaroid era uma câmera instantânea que usava um filme autorrevelável que possibilitava a impressão da fotografia logo após o clique. A Polaroid Corporation foi a pioneira (e patenteou) em câmeras instantâneas e seus filmes, mas hoje há outras empresas e outras tecnologias que permitem a impressão instantânea das fotografias. De qualquer forma, o termo Polaroid se tornou sinônimo das câmeras que conseguem capturar e revelar as imagens na mesma hora.

transmitir e compartilhar fotos responde a um novo sistema de comunicação, com rituais sujeitos a suas próprias normas:

Entre estas normas, a primeira estabelece que o fluxo de imagens é um indicador da energia vital, o que nos devolve ao argumento ontológico inicial do “fotografo, logo existo”. O olhar de Deus, ou seja, o olhar de Zeus, ou seja, o olhar de Zeiss, ou seja, o olhar da câmera, torna-se hoje um sopro de vida. Podemos agora nos regozijar em emendar o plano de um Barthes que não pôde conhecer a supremacia dos *pixels*: na cultura analógica a fotografia mata, mas na digital a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita. (FONTCUBERTA, 2012, p. 33)

Para Byung-Chul Han, em *Sociedade da transparência* (2017), essa relação com as imagens passa também pelo valor que a sociedade positiva dá à exposição. A sociedade positiva é como o autor chama a sociedade que evita todo e qualquer tipo de negatividade, “pois esta paralisa a comunicação, e nela o valor é medido apenas pela quantidade e a velocidade da troca de informações” (HAN, 2017, n.p.). É a sociedade do *like*. O valor expositivo, segundo ele, “consiste na essência do perfeito capitalismo, e já não pode ser reduzido à contraposição marxiana entre valor de uso e valor de troca. Não é um valor de uso porque está afastado da esfera do uso; tampouco é um valor de troca porque não reflete qualquer força de trabalho. Deve-se unicamente à produção do chamar a atenção” (HAN, 2017, n.p.).

Selecionar essas imagens segundo um critério escolhido por mim foi a forma que encontrei de processá-las e, dentro desse nevoeiro, buscar um sentido para seu consumo. Empreender uma coleção não é um processo novo, sempre fui afeita às coleções. Cartões postais, ímãs de geladeira, pedras, *buttons*, sachês de açúcar – esse movimento de agrupar coisas por afinidade e separá-las do restante me é caro, e faz parte do meu andar no mundo. E, há um tempo já, também coleciono imagens digitais,

categorizadas por assuntos de interesse, com uma coleção em expansão constante, que é especialmente orientada para o uso posterior nos desenhos.

Em meu projeto de mestrado trabalhei a partir de uma coleção que chamei de “coleção de imagens-referência” (Figura 55). O trabalho consistiu em uma troca de desejos por desenhos proposta via redes sociais e e-mail. Para aproximar-me dos desejos que eu recebi, comecei a selecionar imagens, em sua grande maioria digitais, que me pareciam ter algum potencial para responder àqueles desejos. A ideia inicial era que essas imagens seriam referências para a realização dos desenhos, mas percebi que cada desejo podia ser constituído por muitas imagens, e assim essa coleção passou a ser o material fundamental para a mediação dessas trocas.

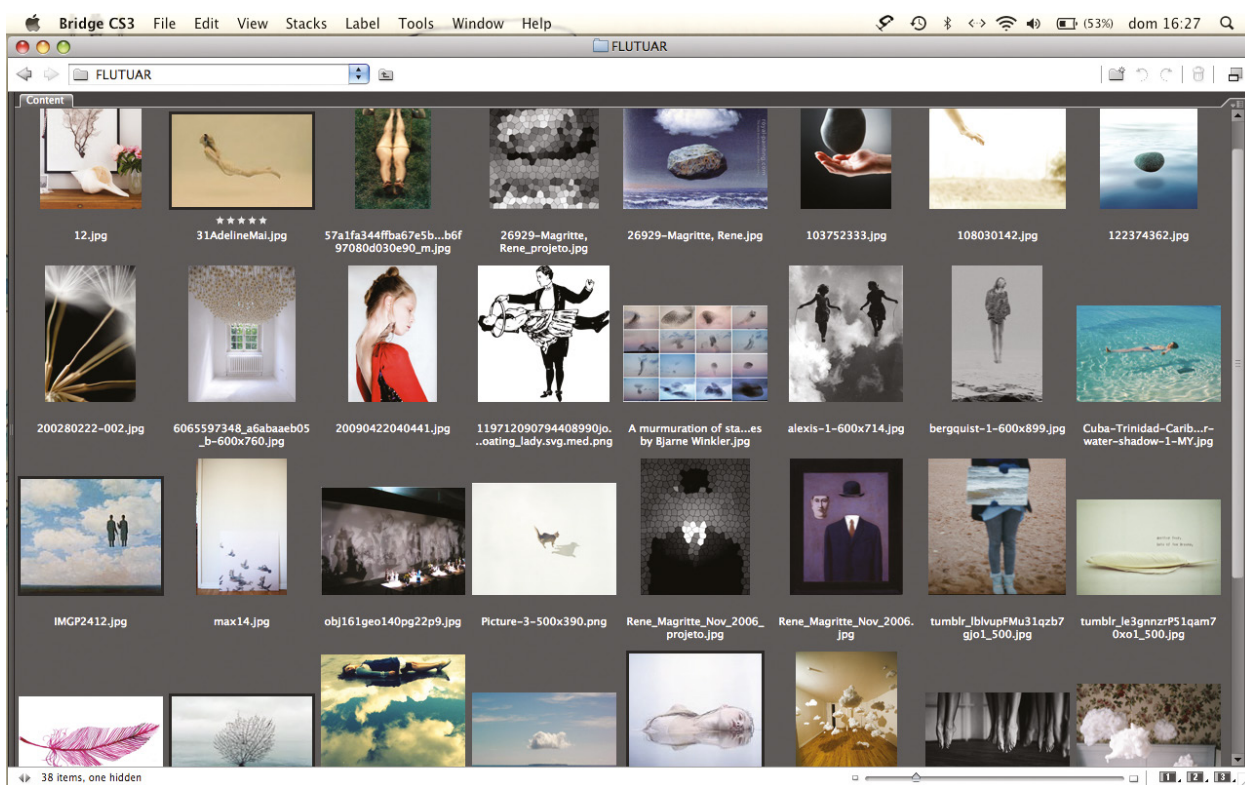


Figura 55 – Tela do aplicativo Bridge mostrando as imagens da coleção correspondente ao desejo “flutuar”, 2010-2012.

Conforme Walter Benjamin, “talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (2009, p. 245). A coleção promove um deslocamento que apaga o contexto em que a fotografia estava inserida, assim como os dados temporais que a envolvem. E, dessa forma, ela se abre para outras tantas possibilidades de leitura na aproximação provocada com os outros fragmentos, criando novas associações nessas justaposições. Colecionar, nesse sentido, é reorganizar, “é guardar para poder, em outro momento, lançar um novo olhar sobre o que se guardou” (ALBERTI, 2012, p.52). Assim, através da apropriação e do deslocamento dessas imagens, a coleção ajuda também a dar conta, a processar o volume de imagens veiculadas pelos meios de comunicação atualmente.

Essa coleção que empreendo em *Feed* é diferente da coleção de imagens-referência do projeto de mestrado porque a relação com as imagens é outra. Entre 2010 e 2012, quando a pesquisa de mestrado foi realizada, o papel das redes sociais era radicalmente diferente, e o volume de imagens produzidas e consumidas diariamente também. Já existiam os *smartphones*, mas suas câmeras ainda eram muito precárias, e os planos de internet móvel também não possibilitavam seu uso pleno e global como hoje. O reduto da internet ainda era, indubitavelmente, o computador. E as principais ferramentas de comunicação *on-line* eram o e-mail, o SMS, o MSN Messenger e o Messenger do Facebook. Hoje, aplicativos como o Instagram e o TikTok⁶ provocaram mudanças radicais no formato das interações, que são essencialmente mediadas por imagens, privilegiando os vídeos e as grandes audiências (em detrimento das relações um a um dos aplicativos de mensagens de texto).

Nesse processo de selecionar e salvar as imagens, segui a ideia de

6 O TikTok é uma rede social para compartilhamento de vídeos curtos, de 15 a 60 segundos, mas que oferece amplos recursos para editá-los. É possível, além de editar as imagens, incluir filtros, legendas, trilha sonora e outros. O aplicativo surgiu na China, e é o mais popular entre usuários com menos de 30 anos.

“Quien escribe, teje. Texto proviene del latín, ‘textum’ que significa tejido. Con hilos de palabras vamos diciendo, con hilos de tiempo vamos viviendo. Los textos son como nosotros: tejidos que andan.”

Eduardo Galeano

“ecologia visual” descrita por Fontcuberta ao comentar os processos de trabalho do artista Joachim Schmid. Ele propõe que, se há um excesso de imagens no mundo, “não se deve contribuir para sua supersaturação, mas, pelo contrário, impõe-se um trabalho de reciclagem, de recuperação entre os refugos, de peneira crítica, a fim de que o bosque nos deixe voltar a ver as árvores” (FONTCUBERTA, 2012, p. 174). Diante de uma profusão infinita de imagens que deslizava todos os dias diante de meus olhos enquanto eu rolava incessantemente a tela do meu celular, escolhi selecionar as que dialogavam de alguma forma com a minha pesquisa, a fim de encontrar um caminho para atravessar a tormenta.

2.2 Diário de borda

Frequentemente, quando se fala sobre trabalho manual feminino, surge a referência clássica de Penélope e da relação com a expressão “o trabalho da espera”. Segundo a mitologia grega, Penélope, a esposa de Ulisses, tecia (é mais comum dizer-se que tecia, mas também se menciona que bordava, ou costurava) uma mortalha para o sogro para fazer tempo e evitar ter que casar-se com os pretendentes que a cercavam, que acreditavam que seu marido havia morrido. Penélope tinha esperanças de que Ulisses iria retornar. Então, ela tecia durante o dia e à noite, em seus aposentos, desfazia tudo o que havia feito – e assim por dois anos conseguiu enganar os pretendentes.

Porém, ao contrário do que o senso comum tende a reiterar, a espera de Penélope não é passiva, e sim uma espera ativa em que, junto da trama do tear, um plano todo se arquiteta. Penso assim que o trabalho manual feminino não é somente sobre “fazer hora”, ou “ganhar tempo”, mas também sobre o espaço pessoal que ele funda, e sobretudo sobre ter em suas mãos o controle de sua própria vida, das suas decisões (mesmo que às vezes em uma escala bem pequena). É um trabalho que compreende tempo, e também é sobre autonomia.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (no original *A room of one's own* – penso que a tradução mais adequada seria “um lugar/espço todo seu”), ensaio escrito a partir de duas falas proferidas em 1928, afirma que, se as mulheres tivessem um lugar apropriado, um cômodo da casa que fosse só seu, onde pudessem produzir sem interrupções, e também dinheiro próprio, teríamos, há mais tempo, mais mulheres escritoras, mais literatura produzida por mulheres. Ela se refere também ao espaço no mercado, que até o século XIX era quase nenhum, tanto que muitas das mulheres que antes haviam publicado o fizeram através de pseudônimos masculinos.

Os trabalhos manuais que as mulheres executam há tanto tempo não são necessariamente criativos. Mas eles podem ser feitos entre o cuidado da casa, dos filhos, nos pequenos instantes de sossego, na companhia de outras mulheres, enquanto trocam impressões sobre a vida. Eles cabem no colo, e, uma vez ali, sinalizam que aquela pessoa está ocupada. Apesar de “domesticado”, esse tipo de trabalho, eu penso, funda um espaço onde não há lugar, e constitui um saber importante.

Assim, uma parte da reflexão sobre esse processo está relacionada aos movimentos feministas, em especial pós anos 1970 – momento em que os estereótipos da masculinidade e da feminilidade são questionados –, e suas reverberações na arte e nos questionamentos a respeito do papel da mulher no cenário do pós-modernismo. Diversas artistas ousaram propor que se olhasse para suas produções, especialmente para a arte abstrata, para além do preconceito quanto à arte “decorativa”, resgatando o sentido de identidade e conexão com a criatividade passada, transpondo os limites que o sistema das artes delimitou entre as *fine arts* e o decorativo ou artesanal.

Nas imagens salvas que deram origem à série *Feed* há fotografias de muitos tipos, com diferentes enquadramentos, iluminação e objetos fotografados. Minha diretriz na seleção dessas imagens em um primeiro momento era tão somente que fizessem alguma menção aos trabalhos manuais feitos de pontos, conforme já mencionei. Porém, no momento da escolha das imagens que efetivamente iriam se tornar referências para os

desenhos, determinei que seriam as em que houvesse a presença da mão executando o trabalho. Em sua maioria, essas imagens são de mulheres, e em muitos casos é perceptível que foi a própria pessoa quem registrou o momento, pois só uma das mãos aparece, e em um enquadramento bastante fechado. Assim, essas imagens têm grande semelhanças com as imagens que eu obtive de minhas próprias mãos, e que deram origem aos primeiros trabalhos, lá no início de minhas pesquisas poéticas.

Elas também fazem lembrar bastante a produção da artista brasileira Wanda Pimentel, especialmente a série de pinturas denominada *Envolvimentos* (Figura 56). Nessa série, que começa a ser produzida em 1968 e se estende até 1975, Wanda retrata o cotidiano de uma mulher de classe média, envolta por objetos do cenário doméstico. Embora a artista tenha declarado que ela mesma era a modelo de suas composições⁷, a mulher em cena não parece ter uma identidade específica, pois figuram somente fragmentos de seu corpo. Nas cenas, vê-se pés, pernas, braços, interagindo com eletrodomésticos, objetos tecnológicos, num recorte que evidencia a relação entre a mulher e esses dispositivos da sociedade de consumo da época.

Wanda produz as pinturas em seu quarto, e é impossível não tecer uma relação com o espaço para produzir reivindicado por Virginia Woolf. Do lugar mais privado do lar, ela problematiza a relação da mulher com os objetos domésticos e com os espaços que esse corpo ali presente habita. Através do enquadramento das imagens, podemos entendê-las como fragmentos de uma cena maior, uma vez que a totalidade do corpo que ali figura está fora – portanto há toda uma narrativa em construção. Os ambientes cotidianos, repletos de produtos do consumo de massa, em especial os eletrodomésticos e meios de comunicação, conformam um campo de batalha simbólico, “no qual se dirimem significações, atividades, funções, temporalidades e, por meio deles, novas distribuições de intimidade e subjetividade” (ALONSO, 2017, p. 38).

Fora do campo está também a esfera pública, esse espaço onde, às



⁷ Em entrevista a Hans Ulrich Obrist (OBRIST, 2018, p. 303).



Figura 56 – Wanda Pimentel – Série *Envolvimentos*, 1968-1975.

avessas do espaço doméstico, a mulher não tem domínio. À semelhança do que mostra também Martha Rosler quando, no vídeo *Semiotics of the Kitchen*⁸, de 1975 (Figura 57), ela nomeia os utensílios e demonstra suas funções, os objetos da esfera doméstica se tornam repletos de significações e se mostram protagonistas de um poderoso jogo político. Os dispositivos que as artistas usam para processar esses cotidianos podem constituir processos potentes de construção de subjetividade, de problematização do fazer artístico feminino, evidenciando que, quando se é mulher, o pessoal é também político.



Figura 57 – Martha Rosler – Frames do vídeo *Semiotics of the Kitchen*, 1975.

⁸ Disponível em <https://youtu.be/ZuZympOIGC0>, visitado em 07 de outubro de 2022).

Em 1972, as artistas norte-americanas Judy Chicago e Miriam Schapiro coordenaram o projeto *Womanhouse*, uma obra/laboratório em que 21 artistas ocuparam os ambientes de um casarão na Califórnia. A casa, esse reduto da domesticidade, local do cuidado da família e também dos sonhos de consumo (na figura dos eletrodomésticos, que supostamente aliviam o fardo do trabalho feminino), foi revista através de instalações em cada um de seus espaços (sala, quarto, cozinha, banheiro...) e de performances que questionaram os papéis sociais a que as mulheres são confinadas. Nessas proposições, diversas artistas recuperaram em seus trabalhos técnicas e materiais que fazem parte da longa linha histórica de criatividade dos trabalhos manuais feitos por mulheres. Em um dos ambientes, o *Crocheted Environment*, de Faith Wilding (Figura 58), uma espécie de casulo feito de crochê era preso ao teto, como uma teia. Essa instalação ficou conhecida como *womb room* e marca a relação entre o feminino, o trabalho artesanal e a arte contemporânea.



Figura 58 – Faith Wilding – *Crocheted Environment*, fio em acrílico e corda de sisal, 274,3 × 274,3 × 274,3 cm (variável), 1972/1995.

Miriam Schapiro, em sua produção, vai recuperar as artes têxteis, como os *quilts*⁹, a fim de produzir uma reflexão sobre como o sistema das artes desvalorizava tudo o que era considerado essencialmente feminino. Em 1977, ela vai, por exemplo, produzir uma série de gravuras impressas diretamente a partir de guardanapos e outras pequenas peças em crochê (Figura 59) – processo que ela repete novamente em outras duas séries em 1999. Ela vai chamar essas séries de *Anonymous was a woman*, título que faz menção a uma das questões levantadas por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, sobre a autoria. As obras de arte são assinadas por pessoas reconhecidas como artistas, mas os trabalhos femininos são anônimos.

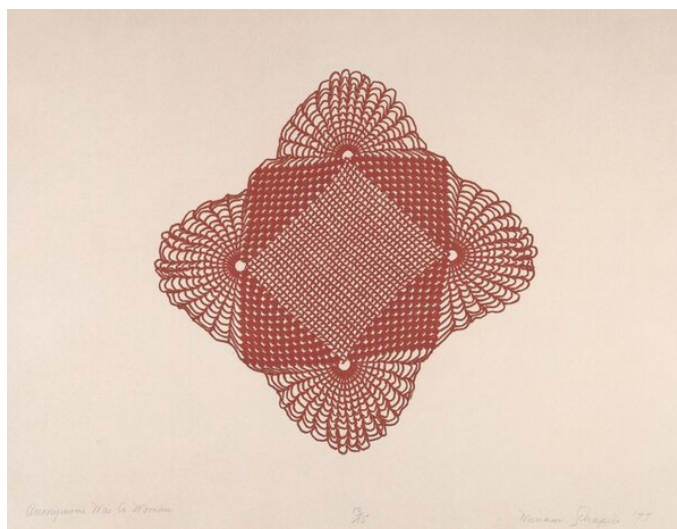


Figura 59 – Miriam Schapiro – *Anonymous was a woman*, gravura, 46 x 60,3 cm, 1977.

9 O *quilting* é a técnica usada para a criação de um produto acolchoado multicamadas (normalmente três camadas) com uma superfície decorativa, feita com o uso de diferentes técnicas de costura. Um único pedaço de tecido pode ser usado para a parte superior de um *quilt* (uma “colcha de pano inteiro”), mas em muitos casos a parte superior é criada a partir de pedaços de tecido menores unidos (um *patchwork*).

Nesse momento atual, quando as fronteiras entre espaço privado e público realmente ficam borradas, escolho trabalhar com imagens que mostram o trabalho manual dito feminino como forma de sublinhar esse espaço da mulher e recuperar as imagens desses saberes do fazer, e inscrevê-los no espaço público – e mais, no espaço concreto, transpondo as virtualidades. A decisão de nomear as mulheres autoras das imagens das quais me aproprio tem o propósito de inscrevê-las também como parte efetiva dessa produção. O trabalho de carimbar ponto a ponto e reconstruir cada imagem através desse tempo de isolamento social, sem saber quando a pandemia teria um fim, é um trabalho da espera, e constitui uma ferramenta potente na busca por ressignificar o momento e tomar as rédeas da vida.

Em julho e agosto de 2021, fiz parte da residência *on-line* chamada *A Zero*, promovida pela Editora Medusa, de Curitiba. Durante dois meses, participei de oficinas e, junto com metade dos selecionados, estive sob orientação de Amir Brito Cador (a outra metade dos colegas ficaram sob a orientação de Juliana Crispe) no intuito de desenvolver uma publicação ao final desse período (Figura 60). Junto de outros residentes, trabalhei em uma publicação coletiva, a que denominamos *corpoimpresso* (Figura 61), e que reuniu um cartaz tamanho A2 de cada um dos participantes. O elo de ligação entre as produções foi a presença do corpo.

O cartaz que eu desenvolvi traz imagens também provenientes da coleção de *Feed*, mas dessa vez eu as tratei como projetos para bordados em ponto-cruz. Cada fotografia foi transformada em uma imagem composta por símbolos que seguem uma legenda, onde a cada um foi atribuída uma cor de linha correspondente a uma tonalidade de cinza. Cada projeto traz o nome da pessoa que é a autora da fotografia original e a data em que a postagem foi feita. Além disso, há mais um gráfico, onde se pode ler a frase “contando os dias sem saber quantos faltam”, que é também o título do trabalho. Essa frase foi retirada de uma das imagens da coleção (Figura 62).

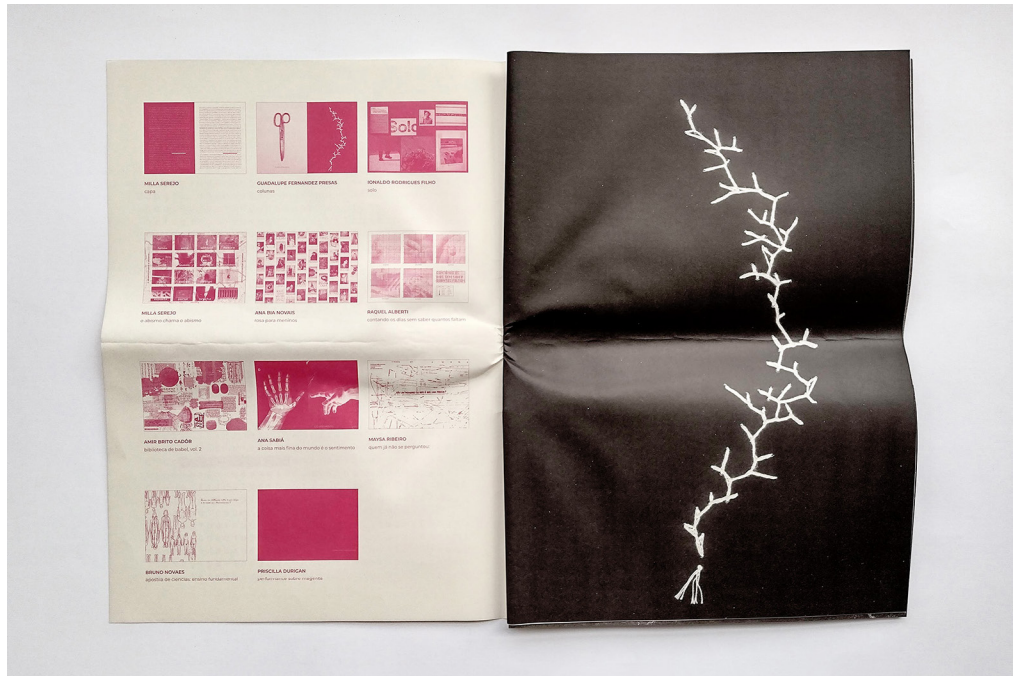


Figura 60 – A Zero – Caixa com todas as publicações realizadas ao final da residência – e *corp*oimpresso, publicação coletiva, 2021.

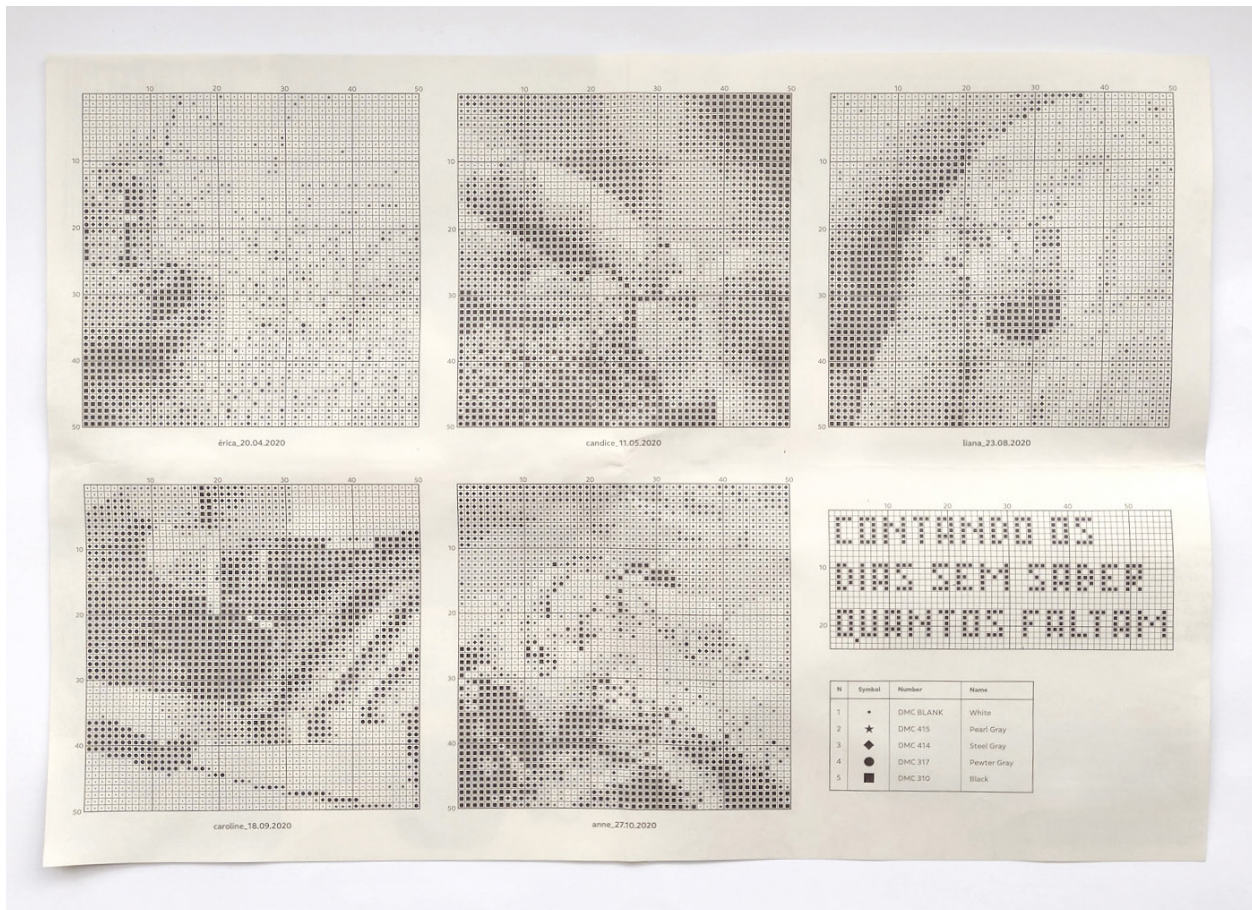


Figura 61 – Raquel Alberti – *Contando os dias sem saber quantos faltam*, A2, 2021.

Em *Contando os dias sem saber quantos faltam* a ideia é sublinhar a temporalidade desse período da pandemia, tanto através da menção das datas das imagens, cada uma referente a um mês distinto do ano de 2020, quanto através da relação entre os procedimentos de contar os dias e contar os pontos. O cartaz lembra um pouco também um calendário, em que os quadrados poderiam ser os meses. É um trabalho essencialmente diagramático. Um arranjo de sinais que marca uma construção que se desdobra no tempo, como uma escrita, que constitui uma espécie de ferramenta para ajudar a transpor esse tempo que não se sabe a duração.

A publicação *105 dias, desenhos para meus amigos, desenhos para viver melhor* (Figura 63), da artista Gisela Waetge, é também um diário gráfico para atravessar um período específico. Diante do diagnóstico de câncer, tendo passado por uma cirurgia e enfrentando o tratamento por quimioterapia, Gisela se propôs a fazer 105 desenhos, um para cada dia de tratamento. “Usei folhas impressas de cadernos escolares (pauta, quadriculado e pauta musical), lápis de cor, caneta nanquim, grafite e aquarela, e assim fui construindo pequenos desenhos para os meus amigos, para preencher o tempo e esperar que estes 105 dias passassem da melhor forma possível” (WAETGE, 2013, p. 8).

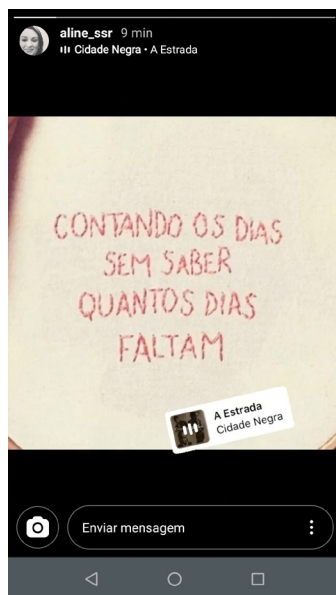


Figura 62 – Captura de tela onde se pode ler a frase que deu título ao trabalho: “Contando os dias sem saber quantos faltam”.

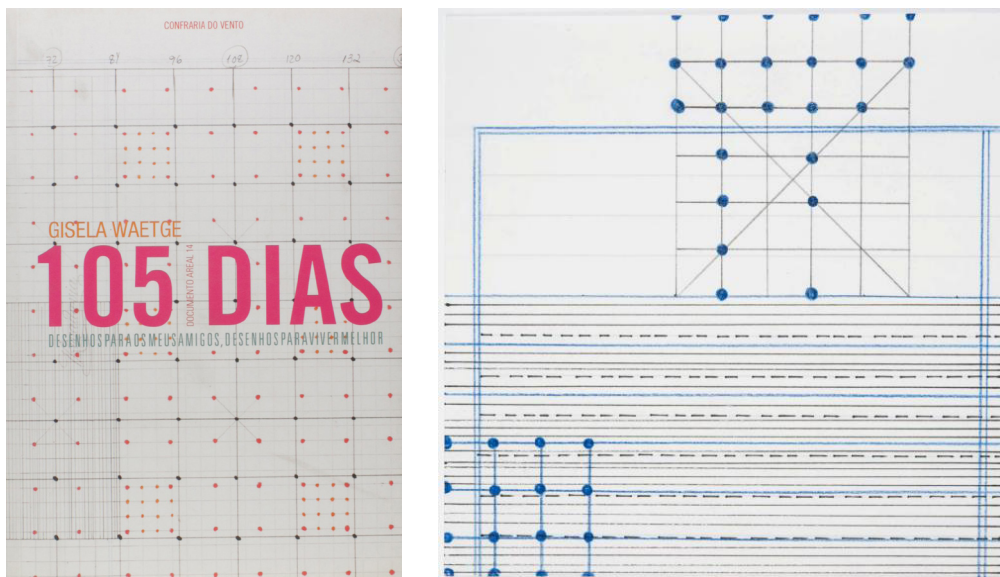


Figura 63 – Gisela Waetge – *105 dias, desenhos para meus amigos, desenhos para viver melhor*, 2013.

Gisela explorou em sua trajetória a visualidade de jogos matemáticos, estabelecendo certas regras a si mesma, porém sempre dando margem para se permitir quebrá-las. Em muitos de seus trabalhos, inclusive em pintura, ela criava esquemas que remetiam à geometria, mas que davam lugar a uma certa abstração no pensamento gráfico, a partir do uso de linhas, pontos, círculos, números e formas geométricas. Gisela tinha uma relação estreita com os trabalhos artesanais e também foi, por muitos anos, professora de *quilt* e *patchwork*¹⁰.

10 O *patchwork* é uma técnica que envolve costurar pedaços pequenos de tecido a fim de formar um trabalho maior. Os pedaços de tecido com cores e padronagens diversas são cuidadosamente medidos e cortados normalmente em formas geométricas básicas, e depois são costurados uns aos outros formando padrões, que geralmente se repetem.

Talvez a artista mais conhecida por sua relação com os diários seja Louise Bourgeois. Na introdução de *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai* (2000), Marie-Laure Bernadac aponta que Louise começou a escrever diários aos 12 anos de idade e nunca mais parou. Seus diários “mapeiam seus dias, encontros e compromissos, e transcrevem as emoções e o desfile de seus pensamentos”, além de serem potenciais pontos de partida para seu trabalho com a escrita. “A trama de sua linguagem é tecida com material do dia a dia”, uma vez que a prática da escrita de Louise avança lado a lado com o desenho. Ela desenha em qualquer superfície que lhe caia em mãos, e chama esses desenhos de “pensamentos-plumas” (BERNADAC, 2000, p. 18).

Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias de infância, e para exorcizar seus temores. Apesar de o verdadeiro exorcismo ser conseguido somente na escultura, desenhar é uma atividade calmante e curativa, sobretudo nas suas longas noites de insônia. Ao lado dessas duas formas de diário íntimo, a escrita e o desenho, existe uma terceira forma de diário: a palavra falada. (BERNADAC, 2000, p. 18)

Harmony Hammond, artista e ativista norte-americana, em “Feminist abstract art – a political viewpoint”, publicado na revista *Heresies*¹¹, ao comentar a produção de artistas feministas que emerge nos anos 1970, especificamente nos trabalhos em que o ponto do tradicional trabalho feminino traz o aspecto da marca repetitiva e seus processos de construção se desdobram no tempo/espço, aponta que eles se tornam uma espécie de “diário visual”.

11 “HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics” foi uma revista publicada de 1977 a 1992, realizada por um grupo com centenas de membros, entre artistas, escritores, arquitetos, pintores, cineastas, *designers*, editores, curadores e professores. Nomes como Joan Snyder, Pat Steir, Miriam Schapiro, Cecilia Vicuna, Harmony Hammond e Lucy Lippard fizeram parte desse coletivo e publicaram em *Heresies*, fazendo dessa revista um acervo histórico inestimável. Quase todas as edições estão disponíveis em <http://heresiesfilmproject.org>.

Tais trabalhos são documentações diárias de pensamentos e são assim usados pelas artistas. Assim como o tecelão continua dia após dia, de uma posição física e psíquica para outra, materiais e anilinas modificando-se sutilmente, mostrando irregularidades e tensões, as marcas pintadas também revelam diárias mudanças e tensões emocionais. Elas são a documentação de sentimentos presentes, uma rendição ritual ao gesto repetitivo, uma linguagem a revelar-se – um mantra feminino. (HAMMOND, 1977, p. 68)

Penso em uma aproximação do conceito que Foucault propõe em *O que é um autor?* (1992) e que diz respeito ao exercício da escrita íntima. Ele primeiramente analisa os *hypomnemata*, cadernos que constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas e serviam, em um momento posterior, para a redação de tratados mais sistemáticos. No caso destes,

tratava-se de se constituir a si próprio como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjectivação de um “já dito” fragmentário e escolhido. No caso da notação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles. No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio quando se aferem as ações quotidianas às regras de uma técnica de vida. (FOUCAULT, 1992, p. 160)

A historiadora Margareth Rago, em *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, aborda a proposição de Foucault sobre a escrita de si enquanto “cuidado de si e também como abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu”, e a aproxima das questões do feminismo. Aponta que nesse caso, diferentemente dos discursos

autobiográficos tradicionais, confessionais, “trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela ‘escrita de si’”.

Portanto, ao contrário dos discursos confessionais – que, aliás, abundam especialmente na internet e em redes sociais, em Facebooks, *blogs* ou Twitters –, na escrita de si, não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o eu e o seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade, já que “o indivíduo se autoconforma a partir da relação com os outros, em uma experiência voltada para fora”. (RAGO, 2013, n.p.)

Para muitas mulheres, o sentido de costurar, bordar, tricotar é o de unir, conectar partes de alguma coisa, partes da sua vida com as de outras pessoas; e tem um movimento forte em direção à agregação, ao comunitário. Como o grupo comandado pela artista Ana Flávia Baldisserotto, chamado “No coração da agulha”, que se encontra semanalmente via Zoom para bordar junto e compartilhar percepções sobre o fazer (e sobre a vida). Ana Flávia compartilha de volta nas redes sociais as imagens que surgem, e dá a isso o nome de “Diário de borda”.

Um “diário de borda” é um relato das margens, à borda de todas as outras atividades cotidianas, por onde se adentra e se sai de todas as outras coisas. Penso que esse tipo de trabalho, que é construído ponto a ponto ao longo de um tempo que se desdobra nos dias, é um testemunho em forma de um diário gráfico. Vejo o movimento de construir cada desenho de *Feed* como uma escrita que se abre para o exercício da subjetividade, que sutura e (re)conecta as vivências cotidianas, e que deixa que a regra que conforma o trabalho seja também uma ferramenta para o movimento de organização interna.

*“Uso a repetição como meio para
me concentrar no presente.”*

Maria Lucia Cattani

2.3 Ao infinito

Seguindo o formato mais comum de veiculação das imagens no Instagram, os desenhos de *Feed* são quadrados, e essa provavelmente é a única semelhança que os trabalhos guardam com os modos do aplicativo. São imagens que vão na contramão da fugacidade das postagens, especialmente as do formato dos *stories* – compartilhamentos que duram somente 24 horas *on-line*, e de onde boa parte das capturas de tela foi realizada. Os *stories* são, em essência, um testemunho instantâneo e transitório, completamente efêmeros. Já os desenhos de *Feed* têm uma temporalidade distendida, sua construção é absolutamente lenta, e sua fatura promove a materialização das imagens, confere-lhes um corpo permanente.

Nos trabalhos em que faço uso dos carimbos, interessa-me o movimento cadenciado de marcar cada ponto, um a um, (re)construindo lentamente cada uma dessas imagens, em um processo que se desdobra em um tempo silencioso e ritmado, quase meditativo (Figura 64). Durante os anos de 2020 e 2021, esse fazer foi também um testemunho visual do desenrolar dos dias dentro desse cenário da pandemia. É um gesto que dá imagens ao trabalho dito feminino – essas mãos que bordam, tricotam, costuram –, historicamente tão invisibilizado, e registra os movimentos quase imperceptíveis que constroem, um após o outro, algo novo no mundo.

A fotografia capta o instantâneo, o fragmento de tempo em que determinada imagem se torna um registro do passado. Já as pinturas, conforme John Berger no artigo “Painting and time” (1993), são “profecias recebidas do passado, profecias sobre o que o espectador está vendo em frente à pintura naquele momento”. O tempo da “apreensão” e o tempo da construção da imagem são diferentes, derivam de razões e necessidades diferentes. Segundo Berger:

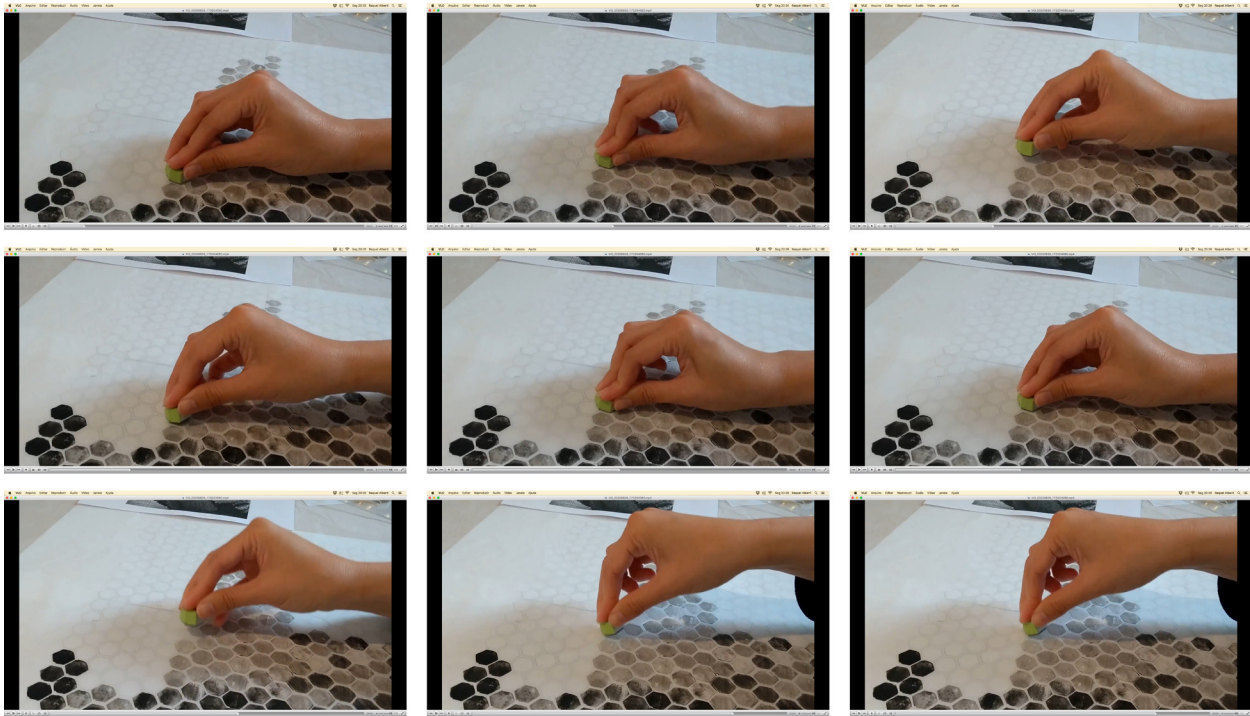


Figura 64 – Raquel Alberti – Frames do vídeo do processo de trabalho, 2020/21.

O advento do cinema e da televisão significa que passamos a definir desenhos (ou pinturas) como imagens estáticas. O que muitas vezes ignoramos é que sua virtude, sua própria função, dependia de nós. A necessidade de descobrir a câmera, e a imagem instantânea ou em movimento, surgiu por muitas razões diferentes, mas não para melhorar a imagem estática, ou, se foi apresentada nesses termos, foi apenas porque o significado da imagem estática imagem se perdeu. No século XIX, quando o tempo social se tornou unilinear, vetorial e regularmente intercambiável, o instante tornou-se o máximo que podia ser apreendido ou preservado. A câmera de placa e o relógio de bolso, a câmera reflex e o relógio de pulso são invenções gêmeas. Um desenho ou uma pintura pressupõe outra visão do tempo. (BERGER, 1993, p. 148)¹²

12 Tradução minha.

As questões acerca do tempo da gênese das imagens e da recepção das mesmas vêm mudando ao longo da história. As definições do que é efêmero e do que é atemporal se adaptam a cada novo paradigma quebrado. As imagens construídas manualmente têm um dado diferente das imagens que são produto da tecnologia: elas compreendem o tempo da fatura, a repetição do gesto de inserir unidade a unidade (que dentro dos parâmetros imediatistas contemporâneos é quase entediante, mas que em verdade se assemelha à entoação de um mantra), em uma ação que parece poder ultrapassar os contornos das obras e potencialmente se estender ao infinito.

Para Byung-Chul Han, na sociedade da transparência, quando as coisas se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação, elas se tornam transparentes. Quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam rasas e planas. “O tempo se torna transparente quando é aplainado na sequência de um presente disponível (...) O tempo transparente é um tempo sem destino e sem evento” (HAN, 2017, n.p.). A efemeridade das imagens nas redes sociais dada pela instantaneidade faz com que o tempo se esvazie.

Feed é um trabalho que se recusa à velocidade das imagens que lhe dão origem. Ele anda na contramão, e desconstrói esses referentes de maneira que a reordenação de seus fragmentos os distende no tempo, e as contagens necessárias para sua reconstrução os insere no tempo presente. Além disso, o uso do carimbo permite que eu possa também explorar os efeitos e nuances que acontecem em cada hexágono impresso, bem como os eventuais “acidentes”. E ainda que a escolha das imagens tenha bastante importância, o foco desses trabalhos está na transposição do gráfico para a tela, na repetição do gesto e no fazer que se imprime pouco a pouco, revelando um tempo transcorrido.

No texto “Eva Hesse’s Turn: Rotations Around the Circle Drawings”, Kathryn Tuma (2006, p. 215), descreve um dos desenhos onde figuram círculos e traços diagonais inseridos na malha de uma folha quadriculada (Figura 65). Quase no meio do papel, há uma lista de palavras em que se lê:

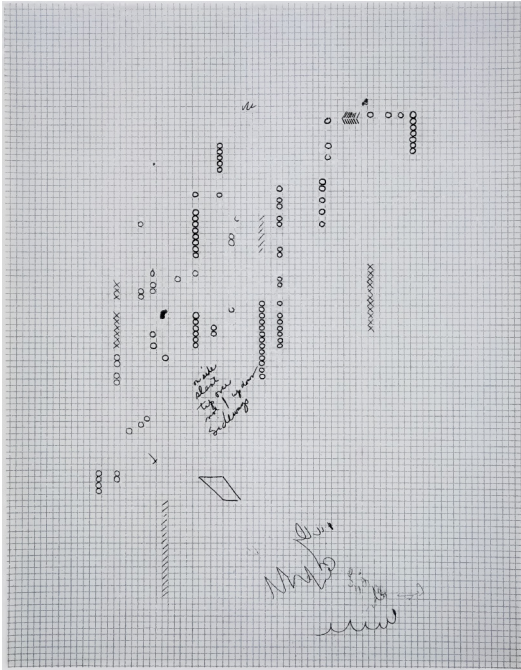


Figura 65 – Eva Hesse – Sem título, 1967.

“*on side; slant; tip once; not/updown; sideways*”¹³. Hesse costumava fazer listas de palavras e suas definições, sinônimos e cognições, que funcionavam para gerar títulos para seu trabalho e também uma maneira de organizar seu pensamento. No entanto, essa lista é um pouco diferente das demais. Ela se assemelha mais a “lembretes privados relacionados ao método criativo ou instruções pessoais para a artista manter em mente enquanto explorava a natureza de seu próprio processo de trabalho” (ibid., p. 219).

Não chego a escrever, mas, enquanto trabalho, pequenas instruções me ajudam na tarefa de contar os pontos no projeto e transpor para o desenho. Trabalho por áreas de cor semelhantes, ou então por quadrantes – divido em quadrados de 10 pontos de largura por 10 pontos de altura, que por vezes marco no desenho e depois apago. Então o vocabulário “ao lado, na diagonal, acima, abaixo” é constantemente associado a uma contagem numérica, para além da conversa silenciosa sobre as tonalidades da cor.

13 “Ao lado, inclinado; ponta uma vez; não/de cima para baixo; lateralmente” – tradução minha.

Questionada sobre o que o círculo representava em seu trabalho, Eva Hesse respondeu que “se relacionava com ‘um elemento de tempo... na sequência de mudança e maturação’ que está implicado na figura” (TUMA, 2006, p. 271). De forma semelhante, entendo meus desenhos em *Sketchbook* e em *Feed* – nesse zigue-zague da contagem dos pontos, preencher essa malha hexagonal com o grafite ou os carimbos insere ali, à medida que as imagens vão amadurecendo, além do gesto, uma temporalidade.

Em 1974, a artista nascida na Letônia, radicada nos EUA, Vija Celmins encontrou uma imagem da galáxia Coma Berenices, e a partir daí iniciou uma busca ativa por fotografias de galáxias distantes. Desde então, Celmins, que já havia desenhado extensivamente a partir de imagens de superfícies do oceano e do solo do deserto, entre outros motivos, já produziu um enorme número de imagens, variando os materiais, desses céus noturnos (*Night skies* é o nome que ela dá aos trabalhos dessa série).



Figura 66 – Vija Celmins – *Falling Star*, óleo sobre tela, 46 x 33 cm, 2016.

Os céus noturnos de Celmins não têm bordas ou centro, cada um deles é uma série de pontos brancos de vários tamanhos sobre um fundo preto. Eles podem ser lidos como campos densos e nítidos a uma certa distância, e se modificam conforme quem está vendo se aproxima ou se afasta. A artista é muito consciente de que o trabalho que ela faz altera completamente a relação com a imagem de referência. “Algumas pessoas pensam que eu apenas sento e copio a fotografia”, Celmins disse a um entrevistador, “precisamente, eu a reinvento em outros termos”¹⁴. As imagens que a artista recria são extremamente laboriosas, e chegam a levar mais de um ano para serem executadas.

O tempo não é capturado, mas flui através da arte de Celmins: investido com uma enorme quantidade de pensamento e trabalho, seus momentos, embora à beira da expiração, ainda parecem absorventes. Celmins se perde em seu trabalho; contando ondas, rastreando estrelas, ela dedica seu olho, seu tempo, a empreendimentos sem limites. Ela entra no tempo apenas para perdê-lo de vista. (RELYEA, 1993, p. 115)¹⁵

Penso que, em *Feed*, a maneira com que lido com as imagens de que me aproprio é semelhante à forma com que Celmins encara suas imagens encontradas. É um processo de recriação. Embora elas tenham um papel fundamental, o produto da sua transposição para outro suporte e, especialmente, o tempo de maturação dessas imagens fazem com que elas sejam profundamente transformadas. Perder-me no tempo da fatura desses desenhos é uma das razões que ainda me fazem investir nessa metodologia de trabalho.

Ainda estudante da graduação em Artes Visuais, atuei como mediadora na 3ª Bienal do Mercosul, que aconteceu em Porto Alegre/RS em

¹⁴ <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/02/vija-celmins-surface-matters>, visitado em 23 de setembro de 2022.

¹⁵ Tradução minha.

2000, trabalhando na montagem de algumas obras que foram instaladas no espaço do Santander Cultural. Um dos artistas que acompanhei foi o recifense José Patrício, e essa experiência, sem dúvida, foi bastante fundamental na minha formação – penso que foi um evento fundador da minha metodologia de trabalho (Figura 67). Ainda lembro perfeitamente a sensação de passar longas horas, sentada no chão, dispendo as peças de dominó, uma seguida da outra.

José Patrício é um artista brasileiro que utiliza em seu trabalho, desde a década de 1990, objetos populares feitos em série, como dados, botões e pregos. Fora de sua função original de uso, esses materiais são selecionados essencialmente por seus aspectos formais. A partir dessa escolha, um dos elementos mais recorrentes em suas obras são as peças de dominó.

Na ocasião da 3ª Bienal do Mercosul, José Patrício apresentou um trabalho intitulado *Dominós*, de peças claras com pontos pretos (Figura 68).



Figura 67 – Montagem de *Dominós*, de José Patrício, 2001.

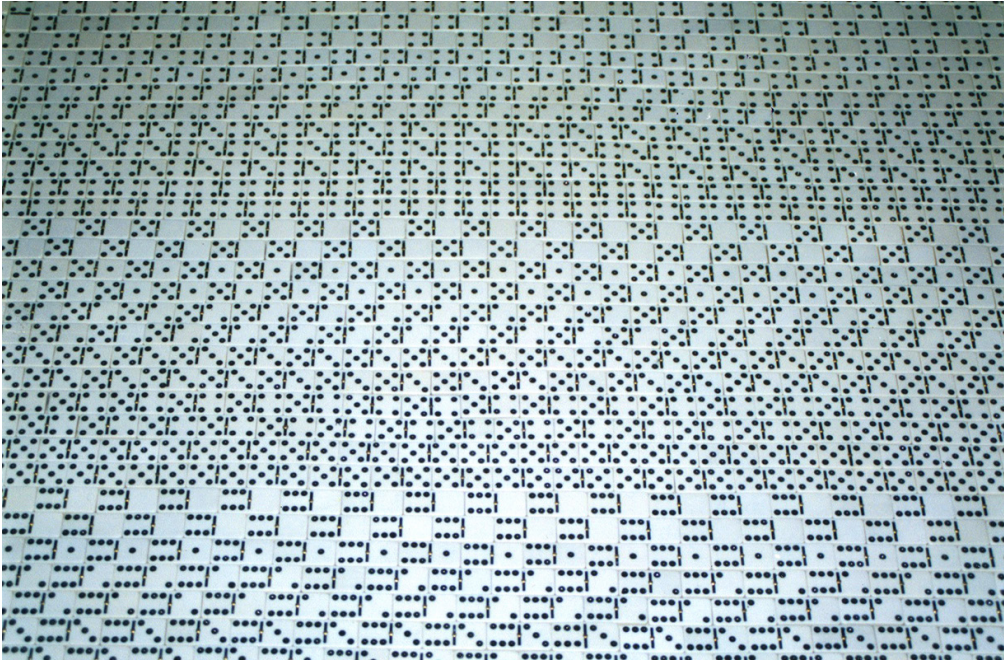


Figura 68 – José Patrício – *Dominós* (detalhe), 2001.

Em montagens como a de *Dominós*, o artista determina regras combinando a numeração aparente nas peças a uma lógica matemática, na forma de uma instrução a ser seguida para execução de cada obra. As obras têm, em sua maioria, a forma de uma espiral quadrada, em que quatro peças são posicionadas no centro, deixando um pequeno quadrado vazio, e todas as seguintes seguem postas uma após a outra até chegarem ao tamanho final definido de antemão.

Diferentemente do que acontece no meu trabalho, essas determinações geram imagens imprevistas, que se configuram ao longo da sua construção. O resultado formal é semelhante a grandes mosaicos, ou tapetes nas montagens no chão, em que se destacam as qualidades cromáticas e gráficas do material. O estabelecimento de regras estritas no trabalho de José Patrício com os dominós esconde a tensão entre o rigor e o lúdico, e se abre às possibilidades dos arranjos pictóricos que se desvelam à medida que as instruções são executadas.

Outro artista cujo trabalho tem bastante influência em minha poética é Maria Lucia Cattani. Ela começou a trabalhar com carimbos no final dos anos 1990, fazendo pequenos sulcos em suas superfícies, que faziam lembrar uma espécie de alfabeto. Ela brincava com esses carimbos, alternando suas posições no momento da impressão – diferentemente das matrizes de gravura convencionais, eles não tinham uma posição certa para serem impressos, o que possibilitava que ela explorasse diversas possibilidades de arranjos de uma mesma forma.

Em *A5 P8* (Figuras 69 e 70), trabalho apresentado na 5ª Bienal do Mercosul, a artista desenhou diretamente sobre a parede 16 quadrados de 40 x 40 cm, dispostos horizontalmente em duas faixas de 8 quadrados, separadas por um intervalo de 40 x 80 cm. Depois, ela escolheu nove cores para fazer a pintura dos 16 quadrados, a partir de relações cromáticas de contrastes acentuados, e essas cores foram repetidas ao longo do trabalho. A camada seguinte se deu com a impressão de pequenos blocos quadrados entintados – carimbos –, sobre os quadrados pintados, em variações de cor dentro da mesma paleta previamente escolhida. Por fim, Cattani fez incisões na superfície, com o uso de goivas, “abrindo” traços brancos, maiores e menores, que criaram uma espécie de “névoa” sobre o trabalho.

Penso que em *Feed* essa ideia de “névoa” também acontece. Não por um gesto adicionado ao processo, como em *A5 P8* de Maria Lucia Cattani, mas por conta do *grid* que fica branco entre as formas dos hexágonos. Também por conta de a impressão dos carimbos não ser muito regular e não ter uma cobertura muito uniforme, além das tonalidades mais claras terem uma leve transparência. Na montagem do conjunto dos seis desenhos essa sensação se intensifica.

Trabalhos como os de José Patrício e de Maria Lucia Cattani trazem a tensão entre a ordem e a possibilidade do acaso, e confirmam que mesmo a mais rígida das normas pode ter potencial para a expressividade. Assim como em um jogo, esse tipo de trabalho segue regras ao mesmo tempo em que conta com a casualidade. A precisão dos números ou das



Figura 69 – Maria Lucia Cattani – *A5 P8*, acrílica e incisões sobre parede, 40 x 840 cm, 2005.



Figura 70 – Maria Lucia Cattani – *A5 P8*, acrílica e incisões sobre parede (detalhe), 2005.

contagens alinha-se ao jogo poético das suas representações pictóricas, e fazem uso do elemento formal da espiral para estender as combinações mais rígidas (as sequências numéricas determinadas pelas instruções) à sorte das possibilidades que só se confirmarão quando o trabalho for efetivamente realizado.

O mesmo número, que pode ser o condutor da dedução e da consequência, das fórmulas matemáticas e do rigor lógico, pode ser também o agente do jogo, do lugar onde a chance interfere e quebra as expectativas da ordem e do equilíbrio. (CANONGIA, 2000, p. 18)

Para Hans-Georg Gadamer (1999, p. 111), o jogo é uma construção que acontece naturalmente, é parte da natureza do homem, e é um puro “representar-se a si mesmo”. E o jogo em sua forma original, por existir espontaneamente e sem finalidade, fornece um modelo para a relação dos seres com a obra de arte. Dentro desse sistema, a arte possui um sentido de mediação. O autor ressalta que, na arte, o sujeito do jogo não são os jogadores, mas a própria obra, que persevera. Assim, o sujeito do jogo é sempre o próprio jogo, que, através dos que jogam, ganha representação.

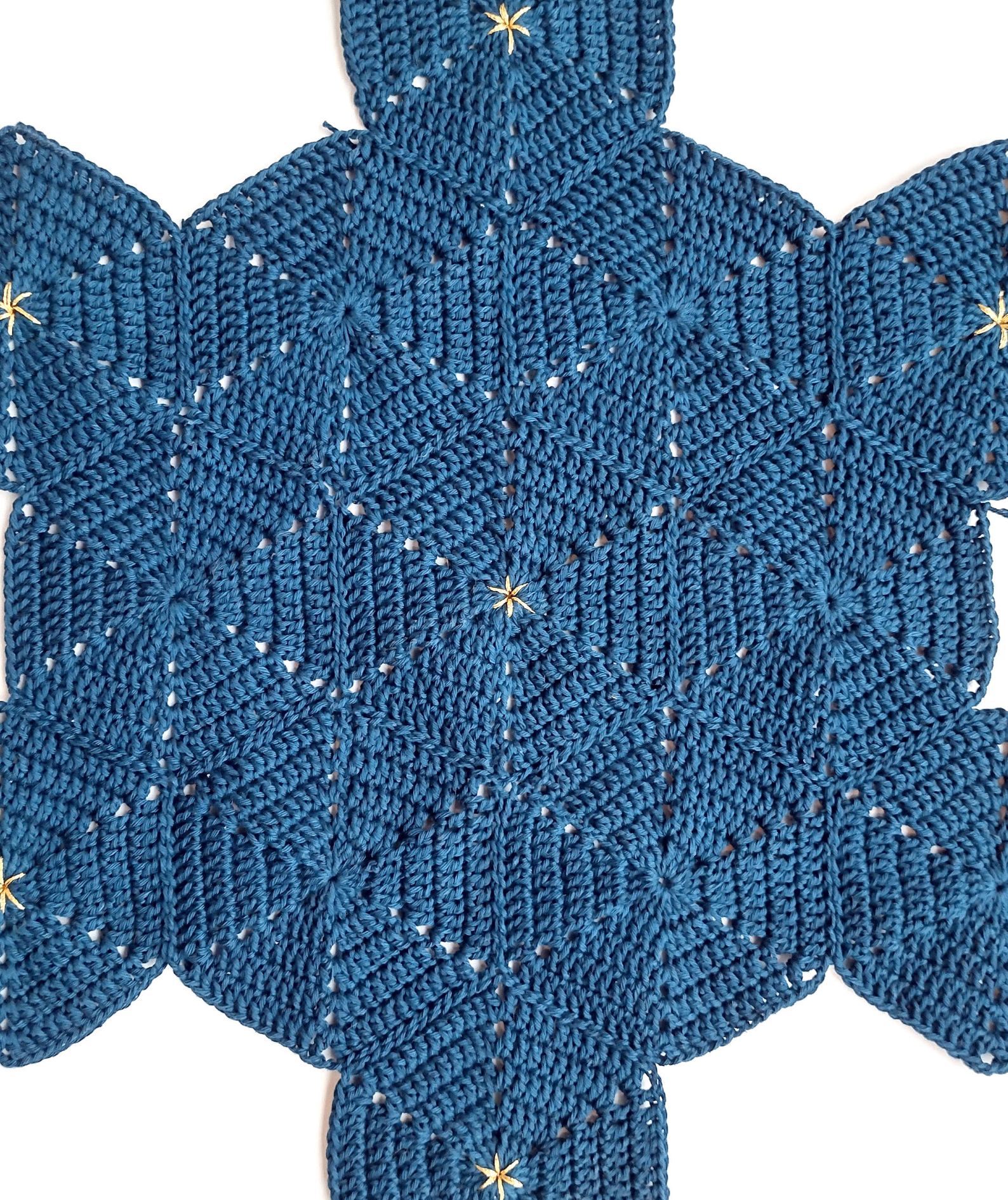
Em *Feed*, cada desenho tem 1 x 1 m e 3.420 pontos. A série completa é constituída de seis trabalhos, dispostos em uma linha, lado a lado. No total, são 20.520 “carimbadas”. Embora cada um dos desenhos tenha uma imagem de referência distinta e, portanto, se diferencie das demais, no conjunto é possível perceber que há uma estrutura e uma metodologia de trabalho que os unem – mesmo com todas as diferenças, existe uma regulamentação, um regime de ação que segue perceptível, mesmo que não seja explícito.

Esse gesto repetitivo que confere ritmo ao trabalho é a tônica que faz com que possamos olhar para as obras finalizadas e sentir que elas podem continuar, desdobrando-se em um movimento sem fim. Entre o formalismo e a expressividade gráfica se configura o jogo poético, e o

sujeito desse jogo, a própria obra, ganha corpo a partir dessa ambiguidade. O gesto que se repete por centenas de vezes inscreve o cadenciamento dos pontos em um movimento que adquire ritmo e nos conduz a pensar na possibilidade do infinito.

“If we die of repetition we are also saved and healed by it.”

Gilles Deleuze



3 AFETAR

Neste capítulo final, reflito sobre o que penso ser a força motriz da minha produção, a motivação que perpassa de alguma forma a maior parte dos trabalhos. Após o exame de qualificação, realizado em março de 2021, e a partir das trocas com os professores que participaram desse momento de avaliação dos rumos da pesquisa, percebi que uma das características mais caras em relação ao trabalho não estava recebendo a devida atenção. Durante a pesquisa do mestrado, o aspecto relacional da minha produção foi evidenciado, por se tratar de um projeto em que um sistema de trocas foi instaurado, e portanto era óbvio. Nos trabalhos como *Feed*, essa dimensão das relações é um pouco mais sutil, pois acontece mais na etapa da obtenção das imagens, e as trocas que estabeleço com as pessoas que produziram as fotografias não vêm a público junto com as imagens finais do trabalho.

Assim, decidi executar como último trabalho deste projeto a construção de uma colcha que fosse uma espécie de manto que prestasse homenagem às pessoas que colaboraram na minha formação, especialmente na minha relação com os saberes manuais. A partir desse trabalho, que se chama *Colcha/Manto*, e de outros dois, *Match* e *Casa*, nesse momento de encerramento da pesquisa em que as atividades cotidianas retomam quase completamente a normalidade, passo a refletir sobre as motivações da minha produção.

Colcha/Manto é uma colcha de crochê feita de hexágonos, cada um medindo mais ou menos 10,5 x 11,5 cm, toda em azul-marinho, com estrelas douradas bordadas posteriormente, e com a inclusão dos nomes das pessoas que de alguma forma se relacionaram comigo através dos trabalhos manuais ao longo da vida ou fizeram parte dessa trajetória

do doutorado. O início da colcha, os primeiros hexágonos, foi executado por duas pessoas muito importantes para mim, a quem sou muito grata pela colaboração: Aline dos Santos Rodrigues, minha amiga desde a infância, artesã profissional que trabalha lindamente com crochê, e Glaci Machado, amiga e ex-sócia da minha mãe em uma tecelagem artesanal que elas tiveram por um longo período no início dos anos 2000. O projeto prevê que essa colcha siga crescendo assim, de forma colaborativa, que ela seja um dispositivo para acionar o “estar juntos”, e que eu possa ensinar crochê e a construção desses hexágonos a outras pessoas também.

3.1 *Reparação*

Volto a pensar em *Feed*, que foi, sem dúvida, um projeto para ajudar a me reestruturar internamente. Perdi meu pai, de forma abrupta, com uma morte súbita e sem causa conhecida, no início de 2019. Passei pelo meu primeiro aniversário sem a presença dele, o primeiro aniversário dele, o primeiro Dia dos Pais, o primeiro Natal... E, finalmente, quando se completou um ano, e eu sentia que encerraria esse ciclo dessas indesejadas primeiras vezes, fomos assolados pela chegada da pandemia de Covid-19. Com o luto ainda muito presente, me vi novamente em uma situação para a qual eu não estava emocionalmente preparada para enfrentar. Além disso, minha avó paterna faleceu em 2020, e com as restrições impostas pela pandemia não pudemos nos despedir da maneira desejada.

A autoimposição da regra de salvar cada imagem que eu via no Instagram que se relacionava ao universo dos trabalhos manuais feitos com pontos foi uma maneira de dar algum sentido para o excesso de tempo *on-line* e para escapar do *doomscrolling*¹ a que eu me rendi. Durante

¹ *Doomscrolling* ou *doomsurfing* é o nome dado ao ato de dedicar uma quantidade excessiva de tempo de tela em busca por más notícias, mesmo que essas notícias sejam tristes, desanimadoras ou deprimentes, que eventualmente podem gerar respostas psicofisiológicas prejudiciais em alguns casos.

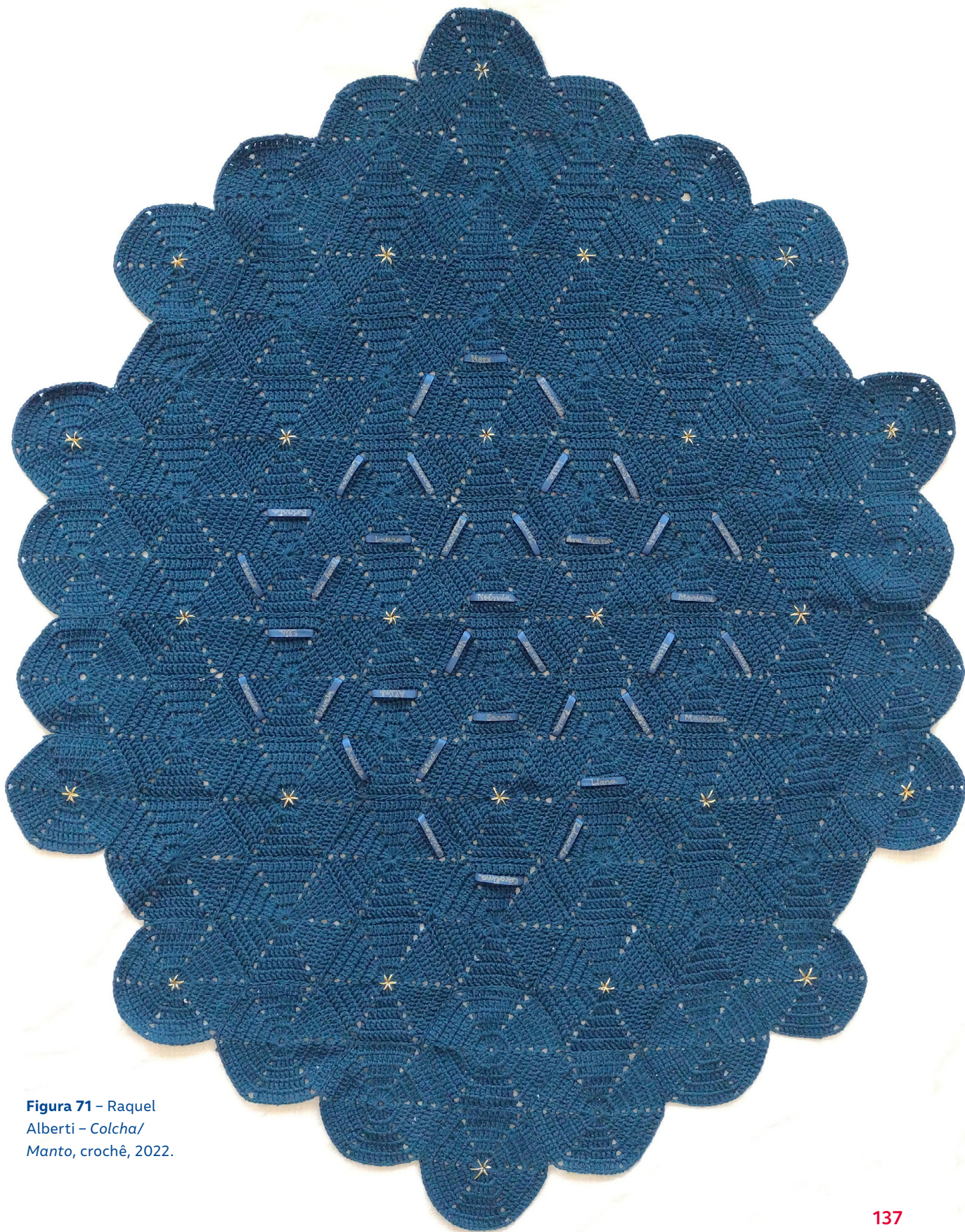


Figura 71 – Raquel
Alberti – *Colcha/*
Manto, crochê, 2022.

o ano de 2020, apesar da enorme dificuldade de concentração, a coleção de imagens, junto com a fatura de máscaras de proteção em tecido e a construção dos desenhos, as longas horas carimbando hexágono após hexágono, foram fundamentais para manter-me ocupada, produtiva e equilibrada nesse longo processo de entendermos como se configurava a nossa nova realidade pandêmica/pós-pandêmica.

Muitos foram os artistas que recorreram à atividade gráfica em momentos de crise, seja luto ou questões de saúde. Há casos emblemáticos, como o da artista japonesa Yayoi Kusama, que voluntariamente deu entrada em uma instituição para cuidados psiquiátricos, onde fez sua residência permanente, sem nunca parar de produzir. Ao longo de suas décadas de atuação, Kusama mantém uma produção extensa em pintura, onde os pontos e padrões que lembram redes são uma constante e convidam a pensarmos sua atração obsessiva por esses elementos e sua conexão com o infinito.

Kusama começou a trabalhar na série *Infinity Nets* quando chegou a Nova York, em 1958. Quando ela retornou para o Japão para cuidar de sua saúde mental, em 1973, foi essa série que ela retomou. Nessas pinturas, centenas de pequenas pinceladas de tinta se entrelaçam, numa propagação que toma toda a superfície da tela (Figura 72). Desde os primeiros trabalhos, a artista já investigava “o mal-estar psicológico e o afrouxamento das fronteiras entre, por um lado, eu e outro e, por outro, sujeito e objeto (...) Nestes, ela empregou repetição e abstração em série para articular uma fratura da psique e uma sensação de infinitude” (APPLIN, 2012, p. 30). *Infinity Nets* é um trabalho extremamente sistemático, que compreende ao mesmo tempo o confinamento reconfortante da repetição e a possibilidade latente da perda do controle, e sua complexidade evidencia os parâmetros espaciais do trabalho de Kusama.

Estar em frente às primeiras pinturas (a mais longa mede 10 metros) é uma experiência vertiginosa, quer se olhe de perto para as marcas de pincel individuais ou as veja de longe, à medida que as marcas renderizadas individualmente se fundem em um contínuo ou campo “infinito” de cor, textura e tom pouco diferenciados. (APPLIN, 2012, p. 31)



Figura 72 – Yayoi Kusama – *Infinity Nets Yellow*, óleo sobre tela, 1960.

De forma semelhante, o artista Carlos Asp também recorreu à repetição de formas simples para superar uma situação que atravessou por problemas de saúde. Em 2001, ele sofreu um AVE, acidente vascular encefálico. Sobreviveu e se recuperou, e ainda na fase pós-acidente, no hospital mesmo, as bulas dos remédios e suas embalagens passaram a ser suportes para seus trabalhos (Figuras 73 e 74). Sobre as linhas da escrita impressas nas bulas, ou no verso das caixas, ele inscreve repetições ritmadas de circunferências de várias dimensões, as formas que lhe eram possíveis de realizar naquele momento, formando campos vizinhos distintos. Segundo Flávio Gonçalves,

A expressão Campos Relacionais é uma ideia antiga que nasceu de seu interesse na física quântica – o interesse de um artista sobre como a ciência vê o universo em que vivemos e que lhe parece tão misterioso quanto aquele proposto pela arte: “Quando um campo se aproxima de outro eles trocam informações”, e seus campos relacionais, organizados em grade, formam uma rede de relações através da vibração visual dos gestos inscritos nos círculos que se contrapõem à natureza do suporte (a bula do remédio) e suas informações impressas. (GONÇALVES, (s.d.) p. 2)

Esses trabalhos apresentam ritmo, persistência e resiliência, características que foram também se fortalecendo no artista a partir de sua fatura, num movimento de troca. Carlos Asp costuma carregar pastas com seus desenhos para onde quer que vá. A imagem dele com suas pastas, falando sobre os desenhos enquanto conta onde estava quando fez cada um, sobre o que pensava naquele momento, costurando seu trabalho nos entremeios das suas vivências, fala muito desse tipo de trabalho que se trama como um plano de sobrevivência. Uma obra de toda uma vida, imensa, mas que cabe no colo. Onde cada desenho é, ao mesmo tempo, um único, autônomo, e um possível projeto para um outro, reconfigurado. Nesse sentido, Asp, me parece, se movimenta como Penélope, tecendo e



Figura 73 – Carlos Asp – *Rato Bicho*, desenho sobre papel, 2015.



Figura 74 – Carlos Asp – *Ácido Bicho*, desenho sobre papel, sem data.

desmanchando a tessitura para depois refazê-la, enquanto arquiteta sua própria salvação.

Serge Tisseron, em *Le dessein du dessin: geste graphique et processus du deuil*² (1984), analisa o momento do desenvolvimento da criança em que, ao realizar suas primeiras atividades gráficas, ela controla visualmente seu gesto sem ainda ser capaz de controlar visualmente seu curso, ou seja, o olhar não acompanha ou comanda o gesto. Esse momento “coincide com o desenvolvimento de novas oportunidades motoras cujas apostas correspondem, para a criança, à aprendizagem de uma separação ativa de sua mãe” (TISSERON, 1984, p. 95), como a brincadeira de jogar longe um objeto e depois resgatá-lo (ele menciona o jogo do carretel, descrito anteriormente por Freud como uma das manifestações ativas de autonomia). Através desses jogos, ela vai entendendo que essa separação é reversível.

Como olho e mão ainda não estão em sintonia, a criança joga um gesto no papel e, em um segundo momento, contempla sua linha. Assim, nesse estágio inicial, desenhar “compreende duas fases distintas, assim como o jogo do carretel: uma fase motora (onde o carretel é lançado longe e o traço jogado sobre o papel); e então uma fase de descoberta visual (do carretel trazido de volta pela corda, ou do traço)” (TISSERON, 1984, p. 95). Relacionando esse movimento à aprendizagem da separação da mãe, o traço seria uma impressão dessa separação, e

A peculiaridade do prazer tomado ao traçar seria, então, de poder trazer a qualquer momento o objeto para assegurar sua presença e de permitir a separação dele. Sem entrar ainda num processo de simbolização dessa ruptura, ele constituiria uma tentativa de controlar a emoção ligada à separação. (TISSERON, 1984, p. 97)

² Tradução livre por Flávio Gonçalves, para a disciplina “O desenho e seus percursos” – PPGAV/UFRGS, 2019.

Catherine de Zegher, em *The inside is the outside: the relational as the (feminine) space of the radical*, analisa as produções de Lygia Clark e Anna Maria Maiolino para mostrar como elas emergiram do movimento neoconcreto construindo suas trajetórias e produções no sentido da reconexão entre arte e vida. A autora faz uma relação com o pensamento de Tisseron, e afirma:

O desenvolvimento espacial da relação que a mão encena está também muito ligado ao desenho, particularmente adequado a esta exploração visual e mental, mas igualmente excluído da história da arte como meio subserviente até muito recentemente. O desenho como resposta primária ao mundo circundante é um gesto externo que liga nossos impulsos e pensamentos internos ao Outro através do toque de uma superfície inscritiva com marcas gráficas repetidas. (DE ZEGHER, 2006, p. 214)³

Harmony Hammond, em “Feminist abstract art – A political viewpoint”, aponta que

É interessante notar que grande parte da criatividade passada das mulheres, bem como a arte de mulheres de culturas não ocidentais, tem sido abstrata. Estou pensando nas incríveis cestas, cerâmicas, colchas, mantas, rendas e bordados que as mulheres criaram. Muitos dos motivos utilizados foram baseados no próprio “ponto”. A repetição e a continuidade do ponto ou tecelão formavam a forma individual e também o padrão resultante de sua repetição. Geralmente esses motivos e padrões eram abstratos e geométricos. (HAMMOND, 1977, p. 67)

Assim, podemos entender que as práticas do desenho que recorrem ao gesto repetitivo, ou a determinadas marcas gráficas que se repetem, podem funcionar como uma poderosa ferramenta de reorganização interna.

³ Tradução minha.

Feed, de forma semelhante a *Infinity Nets* e aos *Campos relacionais*, conjuga a repetição de formas simples em um campo onde elas se configuram o tempo todo em relação umas às outras. Penso que, de certa forma, o uso dos carimbos simula o momento da descoberta infantil da marca deixada pelo gesto sem controle, uma vez que é impossível saber precisamente como a marca deixada pelo carimbo vai se revelar, há sempre um limite do que se pode controlar.

De forma semelhante, os trabalhos manuais, como tricô, bordado, crochê, costura, que contam também com a repetição e, mais que isso, com a possibilidade da reconstituição, também podem ter o sentido de reparação. Segundo Rozsika Parker, em *The Subversive Stitch* (2000), a partir da teoria do espelhamento no contexto da relação mãe-filho de Winnicott⁴, podemos tentar compreender como “a experiência de bordar e o bordado afirmam o eu como um ser com agenciamento, aceitabilidade e potência”:

Os processos de criatividade – a descoberta da forma para o pensamento – têm um impacto transformador no sentido do eu. A bordadeira tem nas mãos um objeto coerente que existe tanto fora do mundo quanto dentro de sua cabeça (...) A criança vê no rosto da mãe um reflexo de si mesma, mediada pelos sentimentos de amor e aceitação da mãe. A bordadeira vê um reflexo positivo de si mesma em seu trabalho e, principalmente, na recepção de seu trabalho pelos outros. (PARKER, 2010, p. xx)⁵

Lucy Lippard, no ensaio “Making Something from Nothing”, de 1978, explora as separações entre arte e artesanato (*craft*), *high craft* e *hobby*, e como essas definições se relacionam com gênero e classe. Ela descreve um renascimento contemporâneo das atividades de nossas mães, tias e avós – não apenas nas áreas bem divulgadas dos *quilts* e têxteis, mas também

⁴ Donald Woods Winnicott foi um psicanalista inglês influente no campo das teorias das relações objetais e do desenvolvimento psicológico.

⁵ Tradução minha.

na área mais aleatória e mais livre da “reabilitação transformadora”. Ela sugere que, “em um nível emocional e prático, a reabilitação sempre foi um trabalho de mulheres” (LIPPARD, 1978, p. 65)⁶.

Nesse mesmo sentido, Kim Levin, no artigo “Farewell to Modernism”, escrito em 1979, propõe que, se a psicanálise é um modo de descoberta do indivíduo análoga ao modernismo, olhemos para os movimentos de redescoberta pessoal que se tornaram populares nos anos 1970 e para as produções que recuperam os saberes manuais:

Baseado não em razão e lógica científica e na pretensão de objetividade, mas em presença, experiência subjetiva, comportamento, numa espécie de estranha revelação terapêutica na qual não fosse necessário aceitar ou compreender – suficiente apenas em ser efetiva. (LEVIN, 1979, p. 93)⁷

Louise Bourgeois também encarava a costura como uma espécie de “reparação” emocional, ao mesmo tempo em que atuava na capacidade de “transformação” (Figura 75). Familiarizada com as questões da psicanálise, Bourgeois usa os têxteis e a costura para falar de sexualidade feminina, corpo e inconsciente. Rozsika Parker, em sua introdução à reimpressão de *The Subversive Stitch* em 2010, diz: “o trabalho dela, na minha opinião, associa a costura não apenas à reparação, mas também à agressão e à destruição”, comparando isso à dupla face do bordado, que seria historicamente “tanto uma arma de resistência para as mulheres como uma fonte de limitações” (PARKER, 2010, p. xix). Louise escreveu: “Quando eu estava crescendo, todas as mulheres da minha casa usavam agulhas. Sempre tive um fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para reparar danos. É um pedido de perdão. Nunca é agressivo, não é um alfinete” (ibid., p. xix).

⁶ Tradução minha.

⁷ Tradução minha.

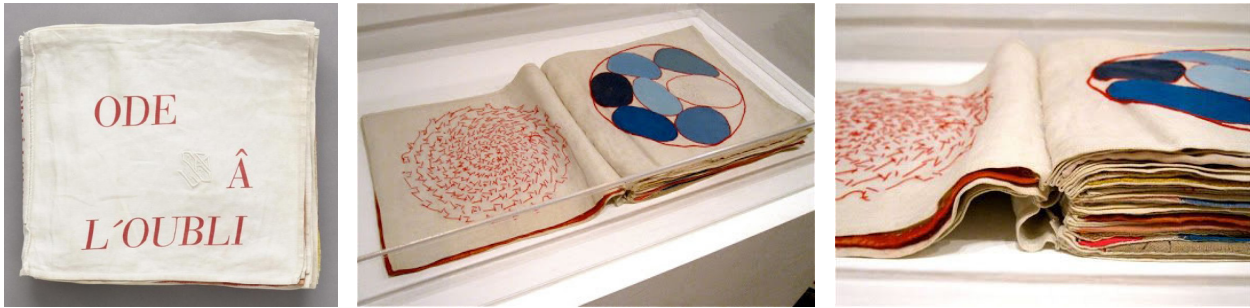


Figura 75 – Louise Bourgeois – *Ode à l'Oubli* (Ode ao esquecimento), livro de artista em tecido e bordados, 2002.

Por ocasião da 12ª Bienal do Mercosul, que aconteceu somente no formato *on-line* por conta das restrições impostas pela pandemia de Covid-19, a artista Brígida Baltar apresentou, entre outros trabalhos, dois bordados, *Os hematomas* e *As petéquias* (Figuras 76 e 77), ambos de 2006, elaborados no decorrer do seu tratamento contra um câncer que culminou em um transplante de medula. Quando saiu do hospital, a artista sentiu que as marcas no corpo, com as quais ela convivia há algum tempo, tornaram-se metáforas – e então ela quis bordá-las.

“O tempo para executar o trabalho correspondia ao período das esperas, que me levou a escolher uma linha mais fina para bordar – usei as de costurar em máquinas. Lentamente apareceram manchas arredondadas, em cores sanguíneas, roxas e esverdeadas; uma geometria orgânica que, se não fosse pela certeza no título, nunca se saberia de que se tratava. Era uma abstração têxtil” (BALTAR, 2020).

Brígida Baltar encontra na fragilidade do corpo uma motivação para produzir os bordados, que são, sem dúvida, um trabalho da espera. Essa espera pelos próximos passos no tratamento, e pela cura, mas a construção de um esperançar também. Eles demonstram as transformações do corpo através da minuciosa descrição das alterações das cores da pele, mas também são metáforas para as transformações psíquicas pelas quais a



Figura 76 – Brígida Baltar – *Os hematomas*, bordado sobre tecido, 74 x 42 cm, 2016.



Figura 77 – Brígida Baltar – *As petéguas*, bordado sobre tecido, 76 x 54 cm, 2016.

artista estava passando. “Quem borda, transforma materiais para produzir sentido” (PARKER, 2010, p. 6).

3.2 Ausência

Após a fatura de *Feed*, outros trabalhos começaram a ser desenvolvidos. A ideia dos trabalhos *Match* e *Casa* surge a partir de *Desenhos-constelação*, trabalho desenvolvido a partir da coleta de desejos que foi objeto de estudo do meu mestrado em Artes Visuais. Em 2010, em uma data próxima ao Natal, propus via redes sociais e e-mail que as pessoas me enviassem seus desejos, e eu fazia desenhos correspondentes de volta. A proposição se pretendia um exercício de desenho, mas as respostas foram tantas, e tão interessantes, que se desdobrou em uma série de diversos trabalhos.

Um dos desejos era o de “um casamento lindo”, e esse foi um dos que mais me motivou a encontrar possíveis imagens que dessem conta de responder a ele. Um dos caminhos escolhidos foi pensar um casamento como um lugar para dois, e a partir desse recorte produzi algumas imagens de coisas que se encaixavam bem (Figura 78). Entre essas imagens, há fotografias de mãos demonstrando algumas formas de como uma se encaixa na outra, e há essa fotografia de duas peças de roupa distintas que podem ser abotoadas uma na outra.

As casas – como chamamos as aberturas onde inserimos os botões para fechar uma roupa – não têm um tamanho padrão, não existe uma regra. Isso é determinado pelo tamanho do botão escolhido para a peça – e isso varia conforme razões estéticas ou funcionais. Da mesma forma, a distância entre as casas também não segue uma medida predeterminada. Normalmente, quando o tecido é mais leve as casas tendem a ser mais próximas, para que por entre esses espaços não se possa ver a pele. Se o tecido é mais encorpado, elas podem ter mais distância. Há também uma outra peculiaridade: as roupas femininas têm normalmente os botões do lado esquerdo e as casas do lado direito; e as masculinas, o contrário.

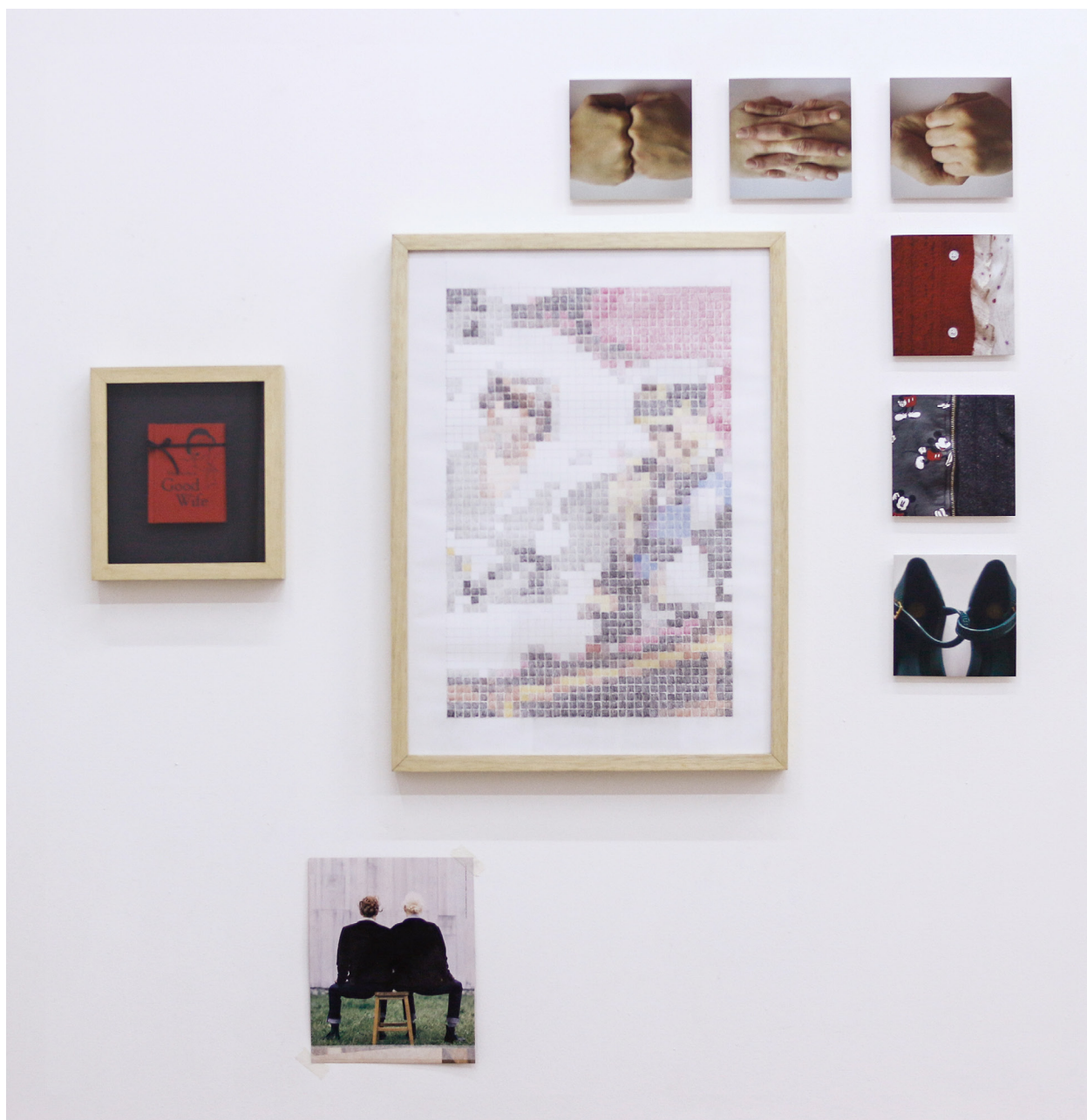


Figura 78 – Raquel Alberti – *Desenhos-constelação* – *Um casamento lindo*, técnica mista, dimensões variadas, 2014.

Assim, é difícil duas roupas de naturezas diferentes terem botões e casas de tamanhos semelhantes, e dispostos à mesma distância, e que possam ser abotoados perfeitamente.

Essa imagem das duas peças de roupas unidas se tornou importante para mim, e decidi continuar procurando peças que tivessem essa peculiaridade. Para além disso, esse período do doutorado coincide para mim com o encontro de um companheiro de vida, e assim as roupas dele passaram a ser parte dessa minha busca. Dessa procura, surge uma série de fotografias (Figuras 79, 80, 81 e 82), que são um registro simples desses encontros, desses casamentos – e por isso se chama *Match*, que é um termo bastante usado por conta dos aplicativos de relacionamentos (diz-se que “deu *match*” quando duas pessoas demonstram interesse recíproco), que se tornaram uma forma usual de conhecer possíveis pares com o auxílio da internet.

Ausência (Figura 83) é um trabalho do artista inglês Nick Rands que se constitui de uma série de pequenas pinturas, de 12 x 12 cm, em que ele pinta fragmentos de roupas de sua esposa, a artista Maria Lucia Cattani, falecida em 2015. Nessas pinturas, Rands encontra formas de elaborar a perda, dando corpo à falta. As roupas, essas entidades tão próximas ao corpo, guardam as memórias tanto dos momentos vividos quanto, mais especialmente, da pessoa que as habitou.

Em várias dessas pinturas, há nas roupas retratadas a presença de botões. Há algo de encantador sobre os botões. Eles guardam um traço do uso, do gesto das mãos que os abrem e fecham, para vestir e para despir. Em *Match*, que além da temática da roupa também tem um formato parecido com o das pinturas de Rands, as peças de roupa são sempre duas diferentes em cada fotografia. O que as une são os botões e as casas, que por acaso têm a mesma distância entre si e, portanto, permitem o encontro dessas peças. Nesse conjunto de imagens, à exceção de uma delas que fez parte de *Desenho-constelação – Um casamento lindo*, de 2014, as roupas são minhas e do meu namorado, o que faz com que, às avessas das pinturas de Rands, esse seja um trabalho sobre encontro.



Figura 79 – Raquel Alberti – *Match*, fotografías, 15 x 15 cm, 2022.



Figura 80 – Raquel Alberti – *Match*, fotografías, 15 x 15 cm, 2022.



Figura 81 – Raquel Alberti – *Match*, fotografias, 15 x 15 cm, 2022.



Figura 82 – Raquel Alberti – *Match*, fotografías, 15 x 15 cm, 2022.



Figura 83 – Nick Rands – *Ausência*, óleo sobre tela, 12 x 12 cm (cada), 2015-17.

Se, em *Ausência*, para Nick Rands a linguagem fotográfica não tenha servido e a pintura tenha se adequado mais, por oferecer espaço para a elaboração do sensível e da corporalidade em relação às peças que ele escolhe (CATTANI, 2016, n.p.), em *Match* a fotografia cumpre bem seu papel de registro desses pares. Porque nesse caso o que importa é mostrar o “encaixe perfeito” dos botões e das casas – e não por acaso eles estão centralizados nas imagens. Mas esse encontro das peças é efêmero, assim como o clique fotográfico, porque após serem fotografadas cada uma delas volta a cumprir sua função de uso.

Mas *Match* traz também o seu avesso. Celebra o encontro, mas essa celebração é importante por conta dos tantos desencontros que o antecederam. E ele é praticamente um duplo, porque estar pensando sobre o encontro que promove o abotoar me motivou a feitura de *Casa* (Figura 84), que nasce também a partir da tesoura de abrir casas que minha mãe herdou de sua avó (Figura 85). As máquinas de costura há muito tempo fazem as casas para os botões nas roupas, mas há formas de se fazer elas à mão também. Mas, de uma maneira ou de outra, depois de feita a parte da costura, há que se cortar o tecido. Existe esse tipo de tesoura, que só serve para isso, e que praticamente desapareceu porque, enfim, hoje existem outros tipos de cortadores bem eficientes.



Figura 84 – Raquel Alberti – Casa, bordado sobre lenço, 42 x 42 cm, 2022.



Figura 85 – Tesoura de abrir casas.



Figura 86 – Raquel Alberti – Casa, fotografia, 2022.

Essa tesoura faz um corte que não atravessa o tecido, ela abre uma fenda no meio, onde se quiser. É uma tesoura pequena, mas pesada, de ferro, muito bonita e que, como as ferramentas domésticas antigas (o ferro de passar roupas que se alimentava com brasa, a batedeira a manivela e outras tantas), tem um aspecto de força. Então eu quis mostrar essa tesoura em ação (Figura 86), abrindo essa fenda – e por isso pensei que registrar o momento desse corte seria importante. *Casa* é uma casa para um botão ausente, e assim, vazia, é uma fenda no tecido, uma ferida aberta.

Pensar esse trabalho a partir da tesoura e dos botões e casas me fez lembrar de um texto curto de Walter Benjamin, no autobiográfico *Infância em Berlim por volta de 1900*, chamado “A caixa de costura”. Ele descreve a mãe sentada à janela, que, ao contrário da Bela Adormecida – que pica por acidente o dedo em um fuso e cai em um sono de 100 anos –, protegia seu dedo com um dedal. Esse objeto era visto por ele como uma espécie de “pequena coroa” que a transformava em uma rainha, cuja jurisdição era a mesa de costura. Outro objeto de fascínio era a caixa de costura, onde ficavam “o sortimento multicolor das sedas, das finas agulhas e das tesouras de diversos tamanhos”.

Além da parte superior da caixa, onde ficavam os carretéis uns ao lado dos outros, onde brilhavam as cartelas pretas das agulhas e onde as tesouras ficavam confinadas a suas capas de couro, havia o fundo escuro, a desordem, onde reinava o entrançado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda, se amontoavam. Nesse refugio havia botões; muitos de tal feitio como jamais se viu em roupa alguma. (BENJAMIN, 1987, p. 129)

Eu herdei as caixas de materiais de bordado da minha avó materna. São duas, uma de plástico, mais simples, onde as linhas estão bem organizadas em pequenos nichos, e uma de madeira, que se abre ao meio e em três níveis, e que tem a tampa decorada em marchetaria (Figura

87). Essa caixa segue, desde 2011, quando minha avó faleceu, intocada. Dentro, há essa desordem como a do fundo da caixa de costuras da mãe de Benjamin. Penso que justamente essa mistura caótica de restos e sobras é que não me permite mexer nela (organizar, ou usar as linhas). Ela é um dispositivo de reencontro, onde ainda posso ver o avesso da minha avó, aquela porção da existência a que só os mais íntimos têm acesso.



Figura 87 – Caixa de materiais de bordado.

Em um exercício de aula na pós-graduação em Design Gráfico, sob orientação da professora e artista Marilice Corona, assistimos ao documentário *September 11*, que reúne onze curtas-metragens de onze diferentes diretores que dão sua visão particular dos atentados aos EUA ocorridos em 11 de setembro de 2001. A proposta era produzir uma imagem a partir de algo que nos tocasse. O curta-metragem do segmento norte-americano, *11'09"01*, dirigido por Sean Penn, mostra as rotinas diárias de um idoso em seu apartamento. Todos os dias, entre as atividades corriqueiras como tomar banho e se barbear, ele escolhe uma roupa feminina no guarda-roupa e a põe esticada sobre a cama, que ali fica até o fim do dia (Figura 88). A cada dia a ação se repete. Movida por esse filme, elaborei três pequenas pinturas em que figuram três acessórios que guardam a forma do corpo – um chapéu, um par de luvas e um par de sapatos –, fazem lembrar o corpo que não está ali (Figura 89).

Peter Stallybrass, em “A vida social das coisas: roupas, memória, dor” (2008), após herdar a jaqueta do melhor amigo que havia falecido, reflete sobre o aspecto de permanência que há nas roupas, onde imprimimos nossas marcas e que, portanto, carregam uma memória.

E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. Mas para mim elas são mais confortadoras que aterradoras, embora eu tivesse sentido ambas as emoções, pois eu sempre quis ser tocado pelos

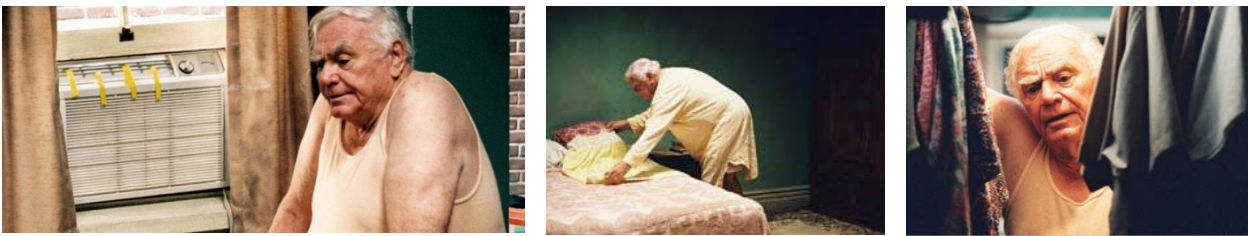


Figura 88 – Sean Penn – *Frame* do curta-metragem *11'09"01*, 2002.



Figura 89 – Raquel Alberti – Sem título, acrílica sobre tela, 35 x 35 cm (cada), 2022.

mortos, eu sempre quis que eles me assombrassem. Eu tenho até mesmo a esperança de que eles se levantem e me habitem: e eles literalmente nos habitam através dos hábitos que nos legam. (STALLYBRASS, 2008, p. 10)

A artista norte-americana Ellen Lesperance reconstrói, através da pintura, roupas usadas por mulheres cuja atuação marcou a história das mulheres ou do feminismo, particularmente peças usadas em protestos ou em retratos (Figuras 90 e 91). Ela pesquisa e coleciona imagens de figuras como Angela Davis ou a artista Faith Wilding, assim como mulheres anônimas participantes de protestos marcantes, como os que ocorreram no Museu do Brooklin pedindo mais participação de mulheres artistas nos anos 1960, ou na Primavera Árabe, em 2011, no Egito (LEME; PEDROSA; RJEILLE; 2019, p. 236). Ela usa a linguagem gráfica dos projetos para tricô, que se assemelham a *pixels*, para, ponto a ponto, fazer o caminho inverso: da roupa pronta e em uso transpor para o papel o seu projeto, o que permitiria a qualquer pessoa reconstruir aquela peça e o que ela simboliza.

A artista também questiona certas noções preconcebidas do trabalho têxtil – historicamente ligadas ao “feminino”, ao “trabalho doméstico” e ao “artesanato”, colocando-o em consonância com as artes plásticas e com a ação política, social e pública das mulheres retratadas⁸. (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019, p. 236)

A metodologia de trabalho de Lesperance guarda enorme semelhança com a minha em *Sketchbook* ou *Feed*, embora eu só tenha vindo a conhecer seu trabalho anos após ter adotado esse regime de ação. Seu trabalho é também de desconstrução e reconstrução, também recorre à lógica dos diagramas e se relaciona com o universo do trabalho feminino. Mas, ao tratar de roupas, ela também evoca a relação com a memória. O fato de suas

⁸ Tradução minha.



Figura 90 – Ellen Lesperance
– *Wanted for Interstate Flight:
Angela Yvonne Davis, August
18, 1970*, guache e grafite sobre
papel tingido com chá, 106,5 x
75 cm, 2015.

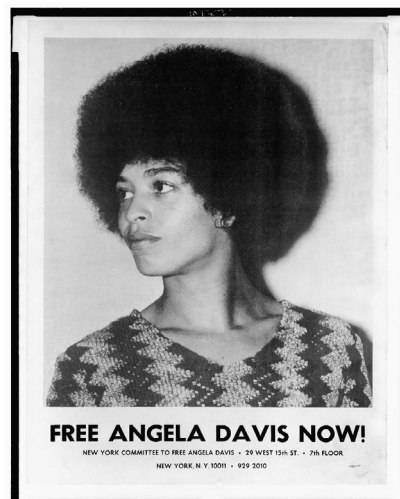


Figura 91 – pôster feito pelo New
York Comitee to Free Angela Davis,
em torno de 1970.

pinturas permitirem que as roupas sejam materializadas novamente faz com que esses projetos guardem toda a potência de um objeto histórico, um dispositivo para reinscrever esse artefato de volta. Ela também faz com que a peça de roupa seja uma forma de relembrar o ato político do qual fez parte.

3.3 Relações

Quando comecei a pensar na *Colcha/Manto*, lembrei dos tantos trabalhos do tipo que, ao longo dos anos, vi serem executados na minha família. Não efetivamente colchas em crochê (mas também), mas os tantos trabalhos de agulha, cada um para uma situação em especial. Minha avó materna, ainda em vida, presenteou minha irmã com uma camisa de algodão branca para bebê feita inteiramente à mão por ela, com a gola arrematada por uma renda em frivolitê⁹, para o bisneto (que ela sabia que não iria conhecer) usar em seu batizado. Já minha avó paterna fez uma série de sapatinhos de crochê para o futuro bisneto (que nunca veio a existir), incluindo um par vermelho, para ser usado na saída da maternidade, segundo a crença popular para ter saúde. Isso entre as tantas outras peças que elas fizeram para toda a família, como blusões, mantas, gorros, meias, tapetinhos para o banheiro – todas aquelas chamadas “coisas de vó” (que eu guardo como relíquias). E ainda os pequenos trabalhos, esses quase invisíveis, e mais corriqueiros. Minha mãe, por ocasião de uma cirurgia que precisei fazer anos atrás, passou duas semanas na minha casa e, com muito tempo livre, cerziu todos os pequenos furos que havia em minhas roupas e tirou as bolinhas de todas as peças de lã, deixando-as como novas.

Entendo que na minha família o carinho é muitas vezes expresso através do trabalho artesanal. No cuidado com as coisas, especialmente as roupas, ou na sua fatura, está não só a preocupação com a manutenção

⁹ Frivolitê (do francês *frivolité*, “frívolo”), ou *tatting* em inglês, é uma técnica para fazer uma renda de agulha, confeccionada a partir de nós e laços usando uma lançadeira, chamada de navete.

e com a contenção de gastos, mas há nisso um lançamento para o futuro, um investimento no que se perpetua no tempo e o atravessa.

Lucy Lippard aponta que “remendar, consertar golas e punhos, refazer roupas velhas, trocar botões, retocar ou recuperar móveis velhos são os tradicionais recursos privados da mulher economicamente desfavorecida para dar dignidade pública à sua família” (LIPPARD, 1978, p. 65). E isso permanece mesmo hoje, quando as roupas nem duram mais o suficiente para que sejam reparadas – esse é um “trabalho das mulheres”.

Mas esse “trabalho do amor” nada mais é do que uma das partes do trabalho doméstico que, sendo trabalho como qualquer outro trabalho, se trata da “manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora” (FEDERICI, 2019, p. 42). O problema é que esse tipo de atividade foi naturalizado como parte da psique e da personalidade feminina, como algo que as mulheres fazem porque lhes é um atributo natural e porque traz satisfação, logo, ele não precisaria ser remunerado.

O capitalismo vem sendo muito eficiente em manter o trabalho doméstico não remunerado, porque isso é essencial ao seu funcionamento. “Ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só” (FEDERICI, 2019, p. 44). Ele assegurou que uma quantidade enorme de trabalho seria feita quase de graça, e que a mulher procuraria esse tipo de trabalho, porque ele a faz sentir “mulher de verdade”, e também disciplinou o homem trabalhador, que busca um casamento tão logo ingressa no mercado de trabalho, porque conta com essa figura que vai prestar os serviços físicos, emocionais e sexuais quando ele voltar para casa depois de um longo e árduo dia de trabalho (esse, sim, pago).

Em *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*, a autora italiana Silvia Federici também vai questionar o conceito do “trabalho afetivo”, que se origina na filosofia de B. Spinoza, filósofo holandês do século XVII, recuperado nos anos 1970 e 1980 como referência na investigação da natureza do poder, inspirado pelo trabalho

de Michel Foucault. Para Spinoza, os “afetos” são modificações do corpo que aumentam ou diminuem nossa capacidade de agir.

Spinoza especifica que elas podem ser forças ativas e positivas se vierem de dentro de nós, ou forças passivas e negativas (“paixões”) se o que as provoca estiver fora de nós. Assim, a sua ética é uma exortação para cultivar afetos ativos e fortalecedores, como a alegria, e para nos libertar dos passivos e negativos, que podem impedir-nos de agir e nos deixar escravos das paixões. É essa noção de “afetividade”, como a capacidade de agir e ser alvo da ação dos outros sobre nós, que é incorporada na visão política de Hardt e Negri. “Afeto” não significa um sentimento de ternura ou amor. Significa, antes, nossa capacidade de interação, nossa capacidade de movimento e de sermos movidos em um fluxo interminável de trocas e encontros, que supostamente expandem nossos poderes e demonstram não apenas a infinita produtividade de nosso ser, mas também o caráter transformador – e, portanto, já político – da vida cotidiana. (FEDERICI, 2019, p. 338)

Assim, umas das funções do conceito de “trabalho afetivo” seria transpor o conceito filosófico de “afeto” para a esfera econômica e política. Silvia Federici entende, então, que “no capitalismo contemporâneo a afetividade se tornou um componente de toda forma de trabalho, pois o trabalho imaterial é altamente interativo e mobiliza não apenas as energias físicas, mas também toda a subjetividade dos trabalhadores” (FEDERICI, 2019, p. 339). Assim, esse tipo de trabalho é o que encontramos hoje especialmente nos setores de serviços, mas também na indústria do entretenimento e da publicidade, onde é crescente a exigência que os trabalhadores apresentem boas maneiras, habilidades sociais e sejam educados, atendendo “sempre com um sorriso no rosto”. Por isso, fala-se na “feminização do trabalho”, que não corresponde à entrada massiva de mulheres no trabalho assalariado, mas porque são exigências rotuladas como “trabalho feminino”.

Mas, segundo Federici, o trabalho afetivo seria “um parente mais próximo” do trabalho emocional, e deste as mulheres são ainda os sujeitos centrais. A autora traz o pensamento de Arlie Hochschild para discutir que, embora o setor de serviços tenha sistematizado o trabalho emocional e o padronizado para produção em massa, “as mulheres, desde sua infância, são treinadas para ter uma relação instrumental com suas emoções” (ibid., p. 342).

Logo que o isolamento social começou, senti uma necessidade muito grande de me comunicar com as pessoas, para além das mensagens e videochamadas – essas, em verdade, detesto. Várias pessoas pelo mundo todo estavam escrevendo mensagens nas janelas, fazendo cartazes com mensagens positivas, interagindo como era possível com seus vizinhos. Lembrei das tarefas propostas por Miranda July e Harrell Fletcher no *site* colaborativo “Learning to love you more”. É um projeto que esteve ativo entre 2002 e 2009, mas o *site*¹⁰ ainda está no ar. Uma das tarefas propostas, a de número 63, é “make an encouraging banner”, o que se traduziria mais ou menos como “crie uma faixa encorajadora”. As instruções sugerem que seja um texto, que as letras sejam recortadas e unidas umas às outras para compor a faixa, e que ela seja fixada em um lugar onde as pessoas que precisam de encorajamento possam vê-la.

Recortei as letras em cartolina a partir de outras que eu já tinha recortado em outra ocasião para fazer uma faixa comemorativa de virada de ano. Cada letra tinha uma extensão de cada lado onde se fazia um furo para prender na letra seguinte usando um colchete, que dava mobilidade para a faixa. Essas características, somadas à cor da cartolina, fizeram com que ela lembrasse um pouco um ornamento para festa de aniversário infantil, o que penso que deu um tanto mais de leveza para a mensagem, que era “vai passar” (Figura 92). Prendi no portão de um prédio em construção abandonado no meio da quadra onde eu morava. No mesmo



¹⁰ <http://learningtoloveyoumore.com/index.php>



Figura 92 – Faixa em papel, 2022.

momento em que fixei a faixa, uma pessoa passou na calçada e me disse: “Era tudo o que eu precisava ler hoje, obrigada”.

Meu projeto de mestrado, desenvolvido entre 2010 e 2012, chamado *Desejo/desenho: trocas poéticas*, partia de uma proposta feita dentro de um sistema de trocas. Era um projeto de caráter participativo, aos moldes de *Learning to love you more*, que partia da proposição de troca de desejos (a pergunta era: “O que você gostaria de ganhar neste Natal?”) em troca de um desenho correspondente. Essa proposta aconteceu via e-mail e redes sociais (na época, a mais popular era o Facebook), e tinha uma página onde se concentravam essas trocas (na plataforma Flavours.me, extinta em 2017).

Conscientemente, coloquei-me em uma posição análoga à minha atuação como *designer* gráfico – como um “prestador de serviço”, trabalhando sob demanda para um determinado “cliente”. O crítico francês Nicolas Bourriaud cunhou o termo “estética relacional” para nomear esse

tipo de trabalho que se apropria de modelos socioprofissionais de atuação e métodos de produção para instaurar situações de arte em que as relações são a motivação primordial.

Para Bourriaud, para além do caráter comercial e do valor semântico, esse tipo de obra de arte representa um “interstício social”. “O autor vai chamar de “interstício social” os espaços de relações humanas que, mesmo inseridos de maneira mais ou menos harmoniosa no sistema global, sugerem outras possibilidades de troca além das habituais” (ALBERTI, 2012, p. 22). “O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.” (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Os trabalhos de arte contemporânea que atuam no campo do comércio e das representações criam esses espaços livres, que sugerem outros tipos de trocas e geram relações com um ritmo diferente do que os que acontecem na vida cotidiana.

Nas produções artísticas que instauram esses interstícios importam, além de sua materialidade imediata, também as operações de combinação e mediação que elas constituem. “O que caracteriza essas operações é a mobilização e a articulação de diferentes atores e elementos do cotidiano, que fazem com que a obra tenha um caráter de construção coletiva que emerge em uma rede relacional” (ibid., 2009, p. 22). Muitas vezes, essas obras podem parecer atos muito banais, em que são exploradas pelos artistas partes da vida cotidiana, articuladas e traduzidas em formas sensíveis.

O projeto da *Colcha/Manto* acontece de forma um pouco diferente de *Desejo/desenho*. Dessa vez, não há um sistema profissional análogo, não se trata mais de um trabalho sob demanda. Nesse primeiro momento em que o trabalho se encontra, não é ainda nem um trabalho sobre trocas. Porém, o caráter relacional é também fundador. E penso que o interstício social que ele cria é ainda mais radical, porque o trabalho que está em jogo em *Colcha/Manto* é o trabalho feminino, historicamente não remunerado, mas essencial para a manutenção do capitalismo.

O que proponho em *Colcha/Manto* é um sistema de troca absolutamente familiar às mulheres, que é a troca dos saberes manuais. “Eu ensino a fazer determinada coisa que sei, você me ensina a fazer o que você sabe.” É um processo corriqueiro, tão comum que é quase invisível, como todo trabalho doméstico.

Em outro momento, em 2006, já construí uma colcha de retalhos com outras artistas, um grande painel têxtil que fez parte de uma exposição coletiva (Figura 93). Cada uma de nós produziu três ou quatro peças de 25 x 25 cm em tecido por conta própria, de acordo com suas respectivas produções. Posteriormente, reunimo-nos para emendar as partes. Foram necessárias muitas horas, o que foi executado em longas tardes de costuras e trocas sensíveis. Este trabalho tinha um sentido de união, de processo realmente colaborativo de construção da obra.

Nos meus quadradinhos, imprimi fotografias de infância que me eram muito caras, de momentos que tenho bem vivos em minhas lembranças, justapostas a algumas imagens apropriadas, como o papel da bala que eu costumava comer quando criança e que havia descoberto à venda no bar próximo ao meu ateliê. Na totalidade da colcha, os meus pedaços de tecido se diferem dos demais – eles são os que não têm enchimento, os que se pode ver através.

Harmony Hammond (1977) aponta que a maneira como muitas mulheres falam sobre seu trabalho é reveladora, pois muitas vezes nega a retórica formal da arte.

As mulheres tendem a falar primeiro sobre suas associações pessoais com a peça, e depois sobre como elas são implementadas por meios visuais; em outras palavras, quão bem-sucedida a peça é em seus próprios termos. Essa abordagem da arte e da discussão sobre arte se desenvolveu a partir da experiência de tomada de consciência. Ela lida principalmente com a obra em si, o que ela diz e como ela diz – e não como um conjunto imposto de crenças estéticas. (HAMMOND, 1977, p. 67)



Figura 93 – Trabalho coletivo – *Colcha de Retalhos*, 2,5 x 2,5 m, 2006.

As imagens figuradas remetem ao cotidiano das pessoas que as escolheram, mas a colcha, como um objeto único, transforma-se no espaço no qual essas vivências são costuradas, articulando essas imagens às especificidades do fazer (e do olhar) de cada artista e produzindo um testemunho sólido daquele momento.

Participei, em 2013, do projeto *Armazém de Histórias Ambulantes*¹¹, da artista Ana Flavia Baldisserotto, que consiste em uma carrocinha de pipocas transformada em dispositivo para acionar o diálogo com pessoas nas ruas. Através da aproximação que ela promove, são trocadas histórias que a pessoa conta por “produtos” que a Carroça (como é conhecido o projeto) oferece. Naquele momento, ela ia começar a manter uma agenda fixa de saídas no Parque Farroupilha, e inicialmente ajudei a criar etiquetas para os produtos: “fotos que não deram certo”, que são doadas por colaboradores, e “escritos de gaveta”, qualquer forma de escrita, também recebidas por doadores. Com o tempo, passei a ser uma dos “carros-seres” (Figura 95), como a Ana Flavia carinhosamente chama as tantas pessoas que se envolvem com a Carroça e passam a ser colaboradores, voluntários, e que fazem o “negócio” se manter, muitas vezes mesmo sem a presença dela.



Figura 95 – Ana Flavia Baldisserotto – *Armazém de Histórias Ambulantes*.

¹¹ O projeto pode ser conhecido em <http://www.historiasambulantes.com.br>

Claire Bishop amplia o pensamento proposto por Nicolas Bourriaud apontando que a ideia de considerar a obra de arte como um gatilho para interações não é nada nova – basta pensarmos nos anos 1970 e seus *happenings* e *performances* –, e nem mesmo as teorias a respeito – “desde Benjamin em *Author as a producer* (1934), Roland Barthes em *The Death of the author* (birth of the reader) (1968) e – mais importante nesse contexto – Umberto Eco em *The open work* (1962)”¹² (BISHOP, 2004, p. 62). Lygia Clark, em carta a Hélio Oiticica em 1968, relata que a questão da participação sempre foi em sua obra o principal problema e que, em 1955, já havia realizado uma maquete da casa “Construa você mesmo o seu espaço de viver”. Para ela, “a verdadeira participação é aberta, e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor” (CLARK; OITICICA; FIGUEIREDO, 1998, p. 84). Clark já se referia ao espectador com algo mais do que simplesmente alguém que presencia uma obra, e, sim, como um agente que faz a obra junto com o artista, assim como também já se referia a seus trabalhos como objetos relacionais.

Penso na *Colcha/Manto* como um dispositivo desse tipo, um objeto relacional. Na medida em que, neste momento, a situação da pandemia parece estar mais sob controle e a vida começa a retornar a seu ritmo normal, o meu desejo é que esse pequeno fragmento que hoje é a colcha possa ser uma ferramenta para trocar saberes, mas também retomar o estar juntos.

A forma da colcha é a de uma colmeia, ou seja, ela é sempre aberta ao próximo hexágono que vier a se juntar. Sobre o crochê, junto dos nomes, também bordei estrelas em dourado.

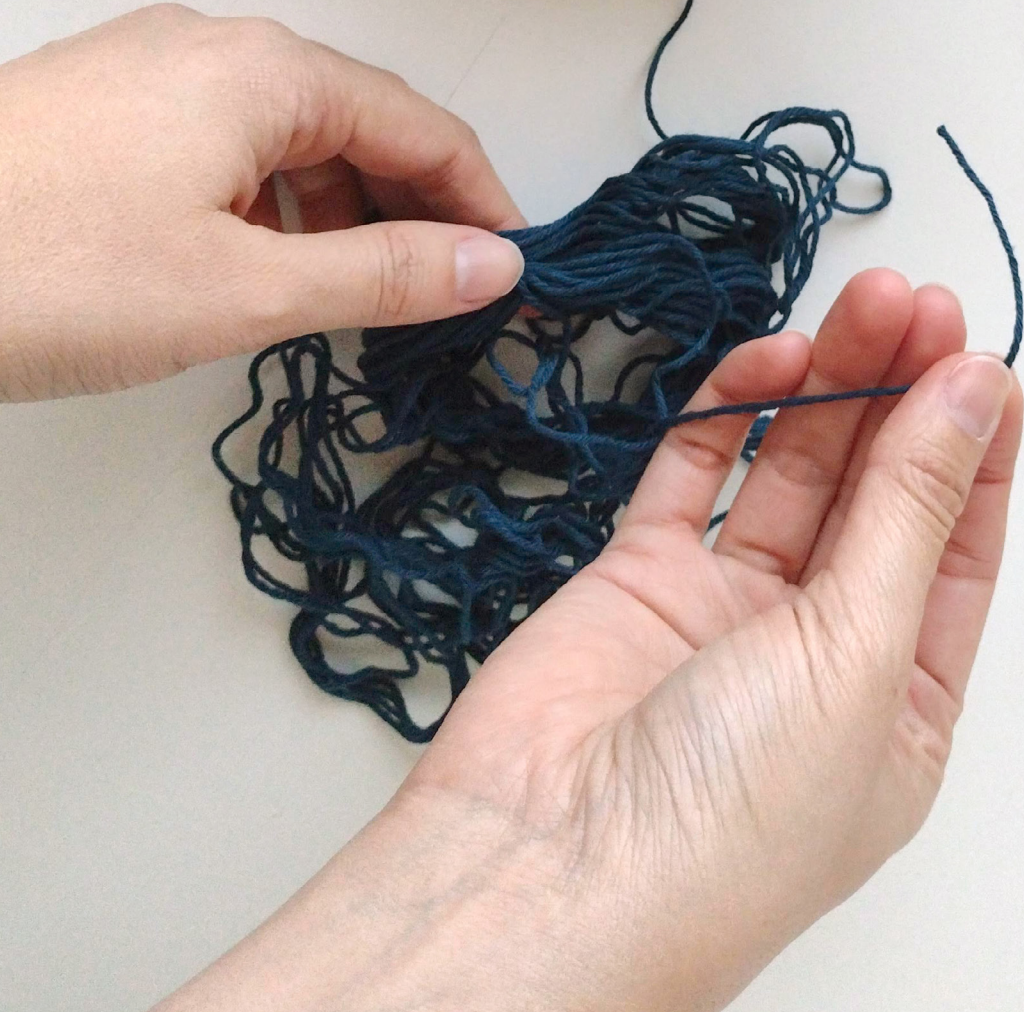
Hoje ela tem os nomes das pessoas que de alguma forma colaboraram com seu processo até aqui: das amigas que fizeram o trabalho em crochê, e também das pessoas que me acompanharam na pesquisa e no compartilhamento das angústias e das alegrias ao longo dos dois últimos

¹² Tradução minha.

anos. Tem o nome das pessoas da minha família que tinham alguma relação com os saberes manuais, minhas avós, meus pais, minhas tias. Tem os nomes dos professores que me acompanharam mais de perto nessa trajetória do doutorado, dos artistas que me influenciaram e com quem pude estabelecer boas trocas. E também os nomes das pessoas que inadvertidamente forneceram imagens para *Feed*. Mas a ideia é que essa rede de relações possa se ampliar junto com os novos hexágonos que serão anexados.

Às avessas do *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, com o qual se “apresentaria” ao Criador no Juízo Final e onde ele bordou minuciosamente durante boa parte da vida, na parte interna, os nomes de todas as pessoas que salvaria e levaria para o seu novo mundo, eu nomeio essas pessoas para trazê-las para essa vida aqui, inscrevê-las todas juntas nesse momento presente. Ela faz menção às pessoas que já não estão mais aqui, ou que eu nem conheci, como minha bisavó, na intenção de conjugar as coisas do passado e do presente, e ao mesmo tempo seguir aberta ao futuro. Ao unir vários níveis temporais, o desejo é fazer acontecer nessa imagem da colcha uma constelação, citando o conceito de Walter Benjamin¹³, e juntar em um mesmo momento todas as experiências dessas relações.

13 “(...) a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 504).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse momento de conclusão dessa colcha de pedacinhos que é esse texto, espero que a costura tenha se dado de alguma forma ao longo do desenvolvimento dos capítulos que compõem essa reflexão. Na finalização do que é a *Colcha/Manto* até o momento, contei com a ajuda preciosa da minha irmã para unir os hexágonos, e ela segue aberta aos encontros, colaborações e trocas para seguir crescendo. Da mesma forma, acho que outros trabalhos apresentados nesta pesquisa apresentam possibilidades de continuação.

Ao longo desse período do doutorado, percebi grandes mudanças no cenário da arte em relação às produções que conheci no início dos anos 2000, quando comecei a trabalhar com os carimbos. Hoje há muito mais pessoas trabalhando nos cruzamentos entre o artesanal e a arte, incluindo produções que guardam semelhanças estreitas com a minha. Algumas abordam o trabalho dito feminino de forma bastante próxima, como Rosana Ricalde, que em uma série de trabalhos reproduz na pintura os projetos de bordado em ponto-cruz, ou Gabriel Pessotto, que além de bordar e fazer tapeçaria apresenta também diretamente os gráficos para bordado como imagem. Foi uma escolha deliberada não me ater a poéticas tão similares e procurar pôr em questão outras produções que julguei tensionarem pontos de interesse específico, e que ajudassem a entender outros sentidos para onde o trabalho aponta.

Quando comecei esta pesquisa, eu tinha uma hipótese a pôr à prova: se as imagens produzidas manualmente, ponto a ponto, e as imagens que são produto de aparatos tecnológicos (mecanizadas) partilham semelhanças estruturais, podem suas diferenças essenciais – a temporalidade de suas construções e suas qualidades sensoriais – constituírem ferramentas

para se pensar o humano (a manualidade, o gesto) e a subjetividade na construção de imagens na contemporaneidade.

Penso que, de alguma forma, esse questionamento foi respondido, e outras possibilidades foram abertas. Percebi que há mais elementos, como a memória e os afetos, que operam no meu fazer, assim também como o pensar diagramático. A relação com o tempo das imagens digitais sofreu enorme alteração desde 2020, por conta do isolamento social necessário ao combate da pandemia de Covid-19, e assim a questão do tempo do fazer artesanal se complexificou imensamente. Foi inevitável também pensar nas perdas, e traçar planos de reestruturação interna.

Ao trabalhar ponto a ponto, perde-se tempo na lógica acelerada das imagens digitais, mas é uma forma de investimento na vida. Embora o processo de trabalho de *Feed* guarde semelhanças com a gravura, especialmente o momento de “revelação” que se dá quando se desvenda a imagem obtida após o processo de impressão, isso acontece de forma muito direta e rápida com o uso do carimbo. Entre o entintamento da matriz, a impressão e a “revelação” se passam segundos. Porém, como cada trabalho como um todo compreende 3.420 desses momentos, e como cada pequena unidade tem sua tonalidade e posição específica, esse é um trabalho que traz esses dois momentos combinados: o deleite do instante, que ancora o trabalho no presente, mas um resultado final que só é totalmente satisfatório após um longo tempo. Ganha-se tempo na desaceleração, desmantelando a lógica da gratificação instantânea das redes sociais, e investindo na construção de algo que se distende no tempo.

Para além dos trabalhos discutidos nesta pesquisa, tenho um trabalho inacabado, que “aconteceu” durante esse período do doutorado e que acabou ficando de fora desta reflexão. Em fevereiro de 2021, soube através do Instagram que o artista Daniel Escobar, amigo de longa data, estava em Atlântida Sul, no litoral norte do Estado do Rio Grande do Sul, participando da Casco Residência, um projeto que propunha integração entre arte e comunidade, que levou diversos artistas para passarem uma temporada em cidades da região. Escrevi para ele me colocando

à disposição para ajudar caso ele precisasse, porque cresci em Osório, e minha família tem casa em Mariápolis, que fica ao lado de Atlântida Sul (ambas são praias do município de Osório, as únicas).

Conheço essas praias como a palma da minha mão e sei que as condições para se fazer um trabalho de arte lá são adversas, especialmente em período de veraneio, em que as cidades se transformam completamente, tomadas por pessoas das mais diversas procedências, que anseiam somente pela experiência das férias – e o projeto tinha uma proposta de integração com as comunidades locais. Pensei que eu poderia ajudar apontando lugares, ou quem sabe até pessoas, com quem ele pudesse ter trocas mais genuínas, e uma experiência mais autêntica do lugar. Conversando com o Daniel, entendi que o programa de residência já havia providenciado contato com lideranças comunitárias e essas pessoas já estavam orientando as suas andanças.

O que acabou acontecendo então foi uma correspondência entre nós, por e-mail, em que ele relatava suas descobertas por lá, e eu, em um processo de mergulho nas memórias pessoais e afetivas, ia contando pra ele como eu lembrava dessas coisas ao longo dos mais de 35 anos de vivências naquelas praias. Quando meu avô, meu pai e meus tios resolveram construir a casa, não havia nada em Mariápolis a não ser muita areia, as ruas recém-abertas, e casuarinas plantadas arborizando o balneário. Acompanhamos todo o processo lento de urbanização, ano a ano, até mais recentemente o fenômeno dos condomínios fechados tomar conta dos espaços ainda não construídos, erguendo muralhas e fazendo o valor das casas antigas despencar, além de transformar completamente a paisagem e o imaginário das férias nesses lugares.

Pretendemos transformar essa correspondência em uma publicação, uma espécie de “antigua” de viagens. Na sua poética de trabalho, Daniel tem interesse por desvendar cidades, paisagens urbanas, e também por questões relativas à especulação imobiliária e problemáticas do consumo. A conversa foi muito movida pelos interesses dele e, obviamente, pelo trabalho que ele estava lá para realizar, mas percebi que a minha

participação tem um tom em comum com a minha produção. Sem a obrigatoriedade de apresentar nenhum resultado plástico, pude me lançar, sem restrições, totalmente movida pela afetividade e pelas lembranças. Essa experiência foi importante para entender o que me afeta.

Penso que a memória opera na minha poética como uma forma de processar as vivências, as mudanças, uma articulação entre a experiência passada e novas formas de lidar com ela. Não “aparece” de forma literal no trabalho, mas é um porto onde me ancoo, volta e meia. Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, diz que

Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação. (BOSI, 1987, p. 39)

Marilena Chauí, na introdução ao mesmo livro de Bosi, também reafirma a ideia da memória como uma forma de trabalho do pensamento. Segundo ela, “os recordadores são, no presente, trabalhadores, pois lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparação do feito e do ido, não sua mera repetição” (BOSI, 1987, p. XX).

Se lembranças são uma forma de operar uma reparação e lutar contra a efemeridade da vida, nesse sentido penso que trabalhar a partir de diagramas que podem ser replicados é também uma forma de enfrentar o desaparecimento. É abrir a possibilidade da reparação de algo que, embora se rerepresente sempre ligeiramente diferente, está conectado por um fio que atravessa as temporalidades. E articular lembranças e projetos é movimentar-se entre duas instâncias do tempo: um passado que só existe porque rememorado no presente e um lançar-se ao futuro que também só é possível porque articulado no agora.

Gosto de pensar que meu trabalho, além de se ancorar nas memórias, possibilita a reorganização interna e a promoção de sentido. Na contramão da aceleração, mobilizar afetos e criar pequenas ilhas onde as trocas são genuínas; olhar para os afazeres das mulheres e ver ali os fazeres, os saberes; falar sobre o que é frágil, delicado, e assim possivelmente efêmero; tudo isso é também recriar um outro tempo, que se abre para uma vida de mais significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ALBERTI, Raquel Sampaio. **Desejo/desenho: trocas poéticas**. Dissertação (Mestrado em Arte Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre, 2012.
- ALONSO, Rafael. Seu guarda-roupa é um campo de batalha. In: **Wanda Pimentel: envolvimento**. BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (orgs.). São Paulo: MASP, 2017.
- APPLIN, Jo. **Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room – Phalli’s Field**. Londres: Afterall books, 2012.
- ATWOOD, Margaret. **A Odisseia de Penélope – O mito de Penélope e Odisseu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BALTAR, Brígida. Corpo, pele e afetos. **Jornal Bial** 12, Porto Alegre, 2 junho 2020. Disponível em: <https://www.bialmercosul.art.br/bial-12-jornal/Corpo%2C-pele-e-afetos>.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque – ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana**. São Paulo: ECidade, 2020. 44p. Digital. – (Outras palavras; v. 8). Disponível em: <http://www.desvirtual.com/coronavida-pandemia-cidade-e-cultura-urbana/> Acesso em: 9 de agosto de 2022
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. **Rua de mão única – Obras escolhidas, Volume 2**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

- BENSON, Richard. **The printed picture**. New York: The Museum of Modern Art, 2008.
- BERGER, John. Dürer: a portrait of the artist. In: **Dürer**. Alemanha: Taschen, 2004.
- _____. Past present. **The Guardian**, 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/12/art.artsfeatures3>. Acesso em: 22 de setembro de 2022.
- _____. **The sense of sight: writings**. New York: Vintage Books, 1993.
- BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (orgs.). **Louise Bourgeois: desconstrução do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BISHOP, Claire (org.). **Participation**. London: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2005.
- _____. Antagonism and Relational Aesthetics. In: **October**, n. 110, 2004, p. 51-79.
- BISMARCK, Mário. **Contornando a origem do desenho**, 2001. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/79706/2/103310.pdf>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz – Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BUCHLOH, Benjamin. Hesse's Endgame: Facing the Diagram. In: DE ZEGHER, Catherine (ed.). **Eva Hesse Drawing**. New York: The Drawing Center, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.
- CANONGIA, Ligia. **José Patrício e o lugar instável**. Catálogo da exposição Lugar Instável. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2000.
- CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. **Histórias das mulheres, histórias feministas – Volume 2 – Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

- CATTANI, Iceia Borsa. Entre presença e ausência. In: RANDS, Nick. **Ausência**. Porto Alegre: Marcavíslua, 2016. Não paginado.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). **Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLOSE, Chuck. Interview to Lisa Yuskavage. **BOMB**, n. 52 (Summer, 1995), p. 30-35 (6 pages). Published by: New Art Publications (<https://www.jstor.org/stable/40425606>).
- COKE, Van Deren. **The painter and the photograph – From Delacroix to Warhol**. USA: Albuquerque / University of New Mexico Press, 1986.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 37-48.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DE ZEGHER, Catherine. The inside is the outside: the relational as the (feminine) space of the radical. In: ARMSTRONG, Carol; DE ZEGHER, Catherine. **Women artists at the Millenium**. EUA: MIT Press, 2006.
- FARTHING, Stephen. The Bigger Picture of Drawing. In: KANTROWITZ, A.; BREW, A.; FAVA, M. (eds.). **Thinking Throught Drawing: practice into Knowledge**. Teachers College, Columbia University, 2011, p. 21-25.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- _____. **O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.
- _____. **Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns**. São Paulo: Elefante, 2022.
- FOCILLON, Henri. **Elogio da mão**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da**

- fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.
- FRIEDBERG, Anne. **The virtual window: from Alberti to Microsoft.** Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método.** Petrópolis: Vozes, 1999.
- GARB, Tamar. Hairlines. In: ARMSTRONG, Carol; DE ZEGHER, Catherine. **Women artists at the Millenium.** EUA: MIT Press, 2006.
- GONÇALVES, Flávio. **Inútil Paisagem: os desenhos de Carlos Asp.** Manuscrito inédito. 13 páginas (s.d.).
- HAMMOND, Harmony. Feminist Abstract Art: A Political Viewpoint. In: **Heresies**, n. 1, 1977, p. 66-70.
- HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo.** Petrópolis: Vozes, 2021.
- _____. **Sociedade da transparência.** Petrópolis: Vozes, 2017. Epub, não paginado.
- _____. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis: Vozes, 2017.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro.** São Paulo: Perspectiva, 2019.
- IVERSEN, Margareth. Desire and the Diagrammatic. In: **Oxford Art Journal**, v. 39, Issue 1, março 2016, p. 1-17
- KRAUSS, Rosalind. Grids. In: **October**, v. 9, 1979.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2002.
- LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (orgs.). **Women's Histories, Feminist Histories.** São Paulo: MASP, 2019.
- LEVIN, Kim. Farewell to Modernism. In: **Arts Magazine**, n. 2, Outubro, 1979.
- LIPPARD, Lucy. **Eva Hesse.** EUA: New York University Press, 1976.

- _____. Making something from nothing (toward a definition of women's "hobby art"), 1978. In: **The Craft Reader**. Oxford: Ed. Glenn Adamson, 2001.
- MCGINN, Colin. **Prehension: the hand and the emergence of humanity**. EUA: MIT Press, 2015.
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras – Volume 1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. Londres: I.B. Tauris, 2010.
- PLINY THE ELDER. **The Natural History**. John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A. (eds.). London: Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hoppertext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>. Visualizado em: 05 de outubro de 2022.
- RAGO, L. M. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade** [on-line]. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. Epub, não paginado.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANDS, Nick; SALVATORI, Maristela (orgs.). **Maria Lucia Cattani**. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Disponível em: <http://online.anyflip.com/sfid/hlxm/mobile/index.html> (visualizado em: 22 de setembro de 2022).
- RELYEA, Lane. Earth to Vija Celmins. In: **Artforum**, outubro, 1993. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199308/earth-to-vija-celmins-33810> (visualizado em: 22 de setembro de 2022).
- SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- TISSERON, Serge. All Writing is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript. In: **Boundaries: Writing & Drawing**. Yale French

Studies, n. 84, 1994, p. 29-42.

_____. Le Dessin du Dessin: geste graphique et processus du deuil. In:

Art et Fantasme. Edições Champ Valon, 1984, p. 91-105.

TUMA, Kathryn. Eva Hesse's Turn: Rotations Around the Circle

Drawings. In: DE ZEGHER, Catherine (ed.). **Eva Hesse Drawing**.

New York: The Drawing Center, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2000.

WAETGE, Gisela. **105 dias, desenhos para os meus amigos, desenhos**

para viver melhor. Porto Alegre: Confraria do Vento, 2013.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Catálogos:

Transbordar: transgressões do bordado na arte. Catálogo da exposição. São Paulo: SESC, 2022.

Filmes e documentários:

Os Catadores e Eu. Direção: Agnès Varda. França, 2000. 82min.

11'09"01 – September 11. Direção: Youssef Chahine (segment “Egypt”), Amos Gitai (segment “Israel”), Shôhei Imamura (segment “Japan”), Alejandro G. Iñárritu (segment “Mexico”), Claude Lelouch (segment “France”), Ken Loach (segment “United Kingdom”), Samira Makhmalbaf (segment “Iran”), Mira Nair (segment “India”), Idrissa Ouedraogo (segment “Burkina Faso”), Sean Penn (segment “USA”), Danis Tanovic (segment “Bosnia-Herzegovina”), 2002. 2h14min.

Sites:

<https://artsandculture.google.com/story/the-brunel-room-grotte-chauvet/FAURSPXHFhUjIQ?hl=em>

<http://chuckclose.com>

<http://www.janineantoni.net>

<http://www.marialuciacattani.com>

<http://josepatricio.com>

<https://brigidabaltar.com>

<http://www.nickrands.com>

<https://ellenlesperance.com>

LISTA DE FIGURAS

Figura 2 – Imagem de projeto/filtro do Photoshop – **p. 25**

Figura 1 – Molla Mills – *Crochet/Crochê Sketchbook*, Editorial Gustavo Gili, 2017 – **p. 25**

Figura 3 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020 – **p. 26**

Figura 4 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020 – **p. 27**

Figura 5 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020 – **p. 28**

Figura 6 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, grafite sobre papel, 29 x 21 cm, 2019-2020 – **p. 29**

Figura 7 – Raquel Alberti – *Fotografias*, 2003 – **p. 31**

Figura 8 – Raquel Alberti – Sem título, verniz vitral sobre plástico, 1 x 1 m, 2003 – **p. 31**

Figura 9 – Agnès Varda – *Frame* do filme *Os Catadores e Eu*, 2000 – **p. 33**

Figura 10 – Louise Bourgeois – *10 am is when you come to me*, aquarela, lápis e guache sobre papel, 38 x 91 cm (cada), 2006 – **p. 35**

Figura 11 – Impressões de mão em positivo, formadas pelo revestimento da mão com pigmento e pressão a mão na parede, e impressão de mão em negativo, formada por pigmento soprado da boca sobre a mão – Caverna de Chauvet, França – **p. 36**

Figura 12 – Dürer – *Self-portrait, Study of a Hand and a Pillow*, caneta e tinta marrom, 27,8 x 20,2 cm, 1493 – **p. 38**

Figura 13 – Michelangelo – *A Criação de Adão*, afresco, 280 × 570 cm, c. 1512 – **p. 39**

Figura 14 – M. C. Escher – *Drawing Hands*, litografia, 33 × 28 cm, 1948 – **p. 40**

Figura 15 – Caverna de Chauvet, França – *Large Panel of Hand Dots*. Fonte: <https://archeologie.culture.gouv.fr/chauvet/en/salle-brunel-nord/notice/>

large-panel-hand-dots (visitado em 29 de julho de 2022) – **p.42**

Figura 16 – Joachim von Sandrart – *Dibutade*, 1675, ilustração da Teutsche Academie, Royal Collection Trust. Fonte: <https://www.rct.uk/collection/808964/lacademia-todesca-della-architectura-scultura-e-pittura-oder-teutsche-acadamie> (em 9 de agosto de 2022) – **p.43**

Figura 17 – Raquel Alberti – Fotografia, projeto e trabalho final, 2003– **p.48**

Figura 18 – Raquel Alberti – Sem título (vista da exposição), verniz vitral sobre resina, 50 x 40 cm, 2003 – **p.48**

Figura 19 – Raquel Alberti – Sem título (detalhe), verniz vitral sobre resina, 50 x 40 cm, 2003 – **p.49**

Figura 20 – Detalhe de uma imagem impressa em *halftone* – **p.52**

Figura 21 – Chuck Close – *Mark*, acrílica sobre tela, 274,3 x 213,4 cm, 1978-1979 – **p.53**

Figura 22 – Chuck Close – *Lucas I*, óleo sobre tela, 254 x 213,4 cm, 1986-1987 – **p.53**

Figura 23 – Imagem referência para *Big Nude* – **p.54**

Figura 24 – Chuck Close – *Big Nude*, acrílica sobre tela, 297,2 x 643,9 cm, 1967 – **p.54**

Figura 25 – Raquel Alberti – *Sketchbook*, projetos – **p.55**

Figura 26 – Chuck Close – *Linda*, acrílica sobre tela, 274,3 x 213,4 cm, 1975-1976 – **p.56**

Figura 27 – Eva Hesse – Sem título, nanquim sobre papel quadriculado, 27,6 x 21,3 cm, 1967 – **p.59**

Figura 28 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019 – **p.62**

Figura 29 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019 – **p.63**

Figura 30 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019 – **p.64**

Figura 31 – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019 – **p.65**

- Figura 32** – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, recorte em papel japonês, 2019 – **p.66**
- Figura 33** – Raquel Alberti – Documento de trabalho, 2019 – **p.67**
- Figura 34** – Raquel Alberti – *Así se montan los puntos*, frames do vídeo, 2021 – **p.70**
- Figura 35** – Raquel Alberti – *Trama*, recorte em papel japonês, 95 x 98 cm, 2022. Fotografia de Carlos Stein – **p.72**
- Figura 36** – Mona Hatoum, *Untitled (Grey Hair Grid with Knots)*, 2001 – **p. 74**
- Figura 37** – *Weave-it*, kit para tecelagem – **p.74**
- Figura 38** – Puro Gesto – *Desejo, ação*, 2010 – **p.75**
- Figura 39** – Sol LeWitt: *Untitled (Paper Fold)*, papel, 53,3 x 53,3 cm, Oct. 20, 1973 – **p.76**
- Figura 40** – Sol LeWitt: *Untitled (Paper Fold)*, papel, 53,3 x 53,3 cm, Oct. 20, 1973 – **p.76**
- Figura 41** – Janine Antoni – *Ingrown*, fotografia, 55,25 x 49,85 cm, 1998 – **p. 77**
- Figura 42** – Raquel Alberti – *Paper Folds (after Sol LeWitt)*, frame do vídeo que registra a ação, 2022 – **p. 78**
- Figura 43** – Raquel Alberti – Capturas de tela, 2020 – **p. 82**
- Figura 44** – Raquel Alberti – Capturas de tela, 2020 – **p. 83**
- Figura 45** – Raquel Alberti – *Laura – 8 abril 2020*, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021 – **p. 84**
- Figura 46** – Raquel Alberti – *Luciane – 23 maio 2020*, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021 – **p. 85**
- Figura 47** – Raquel Alberti – *Victória – 28 julho 2020*, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021 – **p. 86**
- Figura 48** – Raquel Alberti – *Fernanda – 31 julho 2020*, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021 – **p. 87**
- Figura 49** – Raquel Alberti – *Liana – 23 outubro 2020*, tinta para xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021 – **p. 88**
- Figura 50** – Raquel Alberti – *Paula – 5 novembro 2020*, tinta para

- xilogravura sobre papel-manteiga, 1 x 1 m, 2021 – **p. 89**
- Figura 51** – Raquel Alberti – Fotografias para projeto, 2004 – **p. 91**
- Figura 52** – Raquel Alberti – *Sem Título*, 1,9 x 1,9 m (cada tela), 2004 – **p. 92**
- Figura 53** – Fotografia da câmera em que se pode ler a frase “¡Atención! La imagen puede estar borrosa. ¿Desea guardar?” – **p. 97**
- Figura 54** – Puro Gesto – *La imagen puede estar borrosa*, estêncil, 2006 – **p. 99**
- Figura 55** – Tela do aplicativo Bridge mostrando as imagens da coleção correspondente ao desejo “flutuar”, 2010-2012 – **p. 102**
- Figura 56** – Wanda Pimentel – *Série Envolvimentos*, 1968-1975 – **p. 108**
- Figura 57** – Martha Rosler – *Frames do vídeo Semiotics of the Kitchen*, 1975 – **p. 109**
- Figura 58** – Faith Wilding – *Crocheted Environment*, fio em acrílico e corda de sisal, 274,3 × 274,3 × 274,3 cm (variável), 1972/1995 – **p. 110**
- Figura 59** – Miriam Schapiro – *Anonymous was a woman*, gravura, 46 x 60,3 cm, 1977 – **p. 111**
- Figura 60** – *A Zero* – Caixa com todas as publicações realizadas ao final da residência – e *corpoinpresso*, publicação coletiva, 2021 – **p. 113**
- Figura 61** – Raquel Alberti – *Contando os dias sem saber quantos faltam*, A2, 2021 – **p. 114**
- Figura 62** – Captura de tela onde se pode ler a frase que deu título ao trabalho: “Contando os dias sem saber quantos faltam” – **p. 115**
- Figura 63** – Gisela Waetge – *105 dias, desenhos para meus amigos, desenhos para viver melhor*, 2013 – **p. 116**
- Figura 64** – Raquel Alberti – *Frames do vídeo do processo de trabalho*, 2020/21 – **p. 122**
- Figura 65** – Eva Hesse – *Sem título*, 1967 – **p. 124**
- Figura 66** – Vija Celmins – *Falling Star*, óleo sobre tela, 46 x 33 cm, 2016 – **p. 125**
- Figura 67** – Montagem de *Dominós*, de José Patrício, 2001 – **p. 127**
- Figura 68** – José Patrício – *Dominós* (detalhe), 2001 – **p. 128**

- Figura 69** – Maria Lucia Cattani – *A5 P8*, acrílica e incisões sobre parede, 40 x 840 cm, 2005 – **p. 130**
- Figura 70** – Maria Lucia Cattani – *A5 P8*, acrílica e incisões sobre parede (detalhe), 2005 – **p. 130**
- Figura 71** – Raquel Alberti – *Colcha/Manto*, crochê, 2022 – **p. 137**
- Figura 72** – Yayoi Kusama – *Infinity Nets Yellow*, óleo sobre tela, 1960 – **p. 139**
- Figura 73** – Carlos Asp – *Rato Bicho*, desenho sobre papel, 2015 – **p. 141**
- Figura 74** – Carlos Asp – *Ácido Bicho*, desenho sobre papel, sem data – **p. 141**
- Figura 75** – Louise Bourgeois – *Ode à l'Oubli* (Ode ao esquecimento), livro de artista em tecido e bordados, 2002 – **p. 146**
- Figura 76** – Brígida Baltar – *Os hematomas*, bordado sobre tecido, 74 x 42 cm, 2016 – **p. 147**
- Figura 77** – Brígida Baltar – *As petéquias*, bordado sobre tecido, 76 x 54 cm, 2016 – **p. 147**
- Figura 78** – Raquel Alberti – *Desenhos-constelação – Um casamento lindo*, técnica mista, dimensões variadas, 2014 – **p. 149**
- Figura 79** – Raquel Alberti – *Match*, fotografias, 15 x 15 cm, 2022 – **p. 151**
- Figura 80** – Raquel Alberti – *Match*, fotografias, 15 x 15 cm, 2022 – **p. 152**
- Figura 81** – Raquel Alberti – *Match*, fotografias, 15 x 15 cm, 2022 – **p. 153**
- Figura 82** – Raquel Alberti – *Match*, fotografias, 15 x 15 cm, 2022 – **p. 154**
- Figura 83** – Nick Rands – *Ausência*, óleo sobre tela, 12 x 12 cm (cada), 2015-17 – **p. 155**
- Figura 84** – Raquel Alberti – *Casa*, bordado sobre lenço, 42 x 42 cm, 2022 – **p. 156**
- Figura 85** – Tesoura de abrir casas – **p. 157**
- Figura 86** – Raquel Alberti – *Casa*, fotografia, 2022 – **p. 157**
- Figura 87** – Caixa de materiais de bordado – **p. 159**
- Figura 88** – Sean Penn – *Frame* do curta-metragem 11'09"01, 2002 – **p. 160**
- Figura 89** – Raquel Alberti – Sem título, acrílica sobre tela, 35 x 35 cm

(cada), 2022 – **p. 161**

Figura 91 – pôster feito pelo *New York Comitee to Free Angela Davis*, em torno de 1970 – **p. 163**

Figura 90 – Ellen Lesperance – *Wanted for Interstate Flight: Angela Yvonne Davis, August 18, 1970*, guache e grafite sobre papel tingido com chá, 106,5 x 75 cm, 2015 – **p. 163**

Figura 92 – Faixa em papel, 2022 – **p. 168**

Figura 93 – Trabalho coletivo – *Colcha de Retalhos*, 2,5 x 2,5 m, 2006 – **p. 171**

Figura 95 – Ana Flavia Baldisserotto – *Armazém de Histórias Ambulantes* – **p. 172**

ANEXO

Registros da exposição montada para a defesa de tese, ocorrida na Ocre Galeria, Porto Alegre/RS, em 27 de outubro de 2022.



