The background of the entire page is a photograph of a light-colored, cracked concrete floor. Scattered across the floor are numerous strips of bright yellow fabric. Some strips are long and thin, while others are thicker and more bundled. The strips are arranged in various orientations, some parallel to each other and others crisscrossing, creating a sense of movement and texture. The lighting is bright, casting soft shadows from the fabric strips onto the concrete.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO  
DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**Mestrado em Poéticas Visuais**

**LIA REGINA GOMES BRAGA**

**Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas:  
o tecer como prática artística inserida no cotidiano**

**Porto Alegre  
2013**

Lia Regina Gomes Braga

# **Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas: o tecer como prática artística inserida no cotidiano**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.  
Área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientadora: Professora Dra. Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre  
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Contato da autora: [liagomesbraga@gmail.com](mailto:liagomesbraga@gmail.com)

BRAGA, Lia Regina Gomes.

Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas: O tecer como prática artística inserida no cotidiano.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Ivone dos Santos  
(Orientadora - PPGAV/UFRGS)

---

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

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eduarda Azevedo Gonçalves  
(PPG Artes Visuais/UFPEL)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elaine Athayde Alves Tedesco  
(PPGAV/UFRGS)

Para Lanni, Elu e Regina que me surpreendem todos os dias com a ternura contida na ideia de continuidade.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof. Dra. Maria Ivone dos Santos, por toda a disponibilidade, afeto e estímulo.

Aos membros da Banca Examinadora por aceitarem contribuir com a minha pesquisa.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pelas contribuições durante as aulas.

Aos colegas, sempre generosos ao contribuírem com suas reflexões sobre o meu trabalho.

Ao amigo Rodrigo Lourenço pelo apoio emocional, pela ajuda na montagem de alguns trabalhos e por suas boas ideias e sugestões.

## RESUMO

BRAGA, L. R. G. Estruturas Contingentes e formas resguardadas: O tecer como prática artística inserida no cotidiano, 2013. 105 fl. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

A presente dissertação, intitulada Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas: o tecer como prática artística inserida no cotidiano, propõe a análise do processo de tecitura manual dos objetos que compõem a pesquisa. Ao sistematizar e analisar o processo dos referidos objetos, abordarei as interferências e intercorrências em espaços privados e públicos — experienciados enquanto lugares de atividades cotidianas e do exercício de tecer. Também estarão sob foco as reverberações dessas experiências no atelier e nos modos de exposição.

Palavras - chave: Atelier Nômade; Cotidiano; Tecer; Deslocamento; Módulo.

## ABSTRACT

BRAGA, L. R. G. Contingent Structures and Withdrawn Shapes: weaving as an everyday art practice, 2013. 105 fl. Master's Thesis. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

This dissertation, titled Contingent Structures and Withdrawn Shapes: weaving as an everyday art practice, proposes the analysis of the process of hand weaving the objects that make up the research. By systematizing and analyzing the process of said objects, I will approach interferences and events in private and public spaces -- experienced as venues for everyday activities and for the act of weaving. Echoes of these experiences in the studio and in exhibition methods will also be addressed.

Keywords: Studio, Everyday life, Weaving, Module, Nomadic Studio.

## Lista de Ilustrações

Figura	Autor	Descrição/Obra	Página
1.	Sociedade de Ecologia do Brasil	Localização do Bairro Rubem Berta no mapa da cidade de Porto Alegre .....	14
2.	Lia Braga	Vista do Bairro Rubem Berta .....	14
3.	Lia Braga	Vista da Praça México .....	14
4.	Lia Braga	Ato de Rasura (2011) .....	16
5.	Lia Braga	Ato de Rasura (2011) .....	16
6.	Edith Derdyk	Campo Dobrado (2003) .....	17
7.	Lia Braga	Ato de Rasura (2011) .....	17
8.	Lia Braga	Corpo que Tece (2010) .....	18
9.	Lia Braga	Corpo que Tece (2010) .....	18
10.	Lia Braga	Corpo que Tece (2010) .....	20
11.	Lia Braga	Corpo que Tece (2010) .....	20
12.	Kurt Schwitters	The Hannover Merzbau (1993) .....	21
13.	Gordon Matta-Clark	Food (1971) .....	24
14.	Gordon Matta-Clark	Food (1971) .....	25
15.	Hélio Oiticica	A Babylonests (1972) .....	25
16.	Lia Braga	Composições com o Ambiente (2010) .....	25
17.	Lia Braga	Composições com o Ambiente (2010) .....	26
18.	Lia Braga	Composições com o Ambiente (2010) .....	26
19.	Lia Braga	Composições com o Ambiente (2010).....	26
20.	Lia Braga	Imprecisos (2007) .....	30
21.	Lia Braga	Imprecisos (2007) .....	31
22.	Lia Braga	Sem Título (2009) .....	32
23.	Lia Braga	Sem Título (2009) .....	33
24.	Lia Braga	Sem Título (2009) .....	33
25.	Eva Hesse	Repetition Nineteen III (1968) .....	35
26.	Louise Bourgeois	Double Negative (1963) .....	35
27.	Lia Braga	Sem Título (2012) .....	36
28.	Lia Braga	Sem Título (2012) .....	36
29.	Lia Braga	Sem Título (2012) .....	36
30.	Lia Braga	Sem Título (2012) .....	36
31.	Hélio Oiticica	Éden (1969) .....	37
32.	Lygia Clark	Bicho (1960) .....	37
33.	Lygia Pape	Divisor (1960) .....	37

## Lista de Ilustrações

Figura	Autor	Descrição/Obra	Página
34.	Lia Menna Barreto	Boneca Dorminhoca (1989) .....	37
35.	José Leonilson	Do. Don't have work (1989) .....	39
36.	Edith Derdyk	Sombras e Espelhos (1996) .....	40
37.	Lia Braga	Modulares Têxteis (2010) .....	40
38.	Eva Hesse	Accession II (1967) .....	42
39.	Lia Braga	Forma Resguardada (2010) .....	44
40.	Arthur Bispo do Rosário	ORFA (s/d) .....	44
41.	Arthur Bispo do Rosário	Sem Título (s/d) .....	45
42.	Francis Alÿs	The Collector (1991) .....	52
43.	Francis Alÿs	Magnetic Shoes (1994) .....	52
44.	Sol Casal	Muô - Mistérios Corpóreos (2008) .....	54
45.	Ana Tomimori	Pequenas Pausas do Silêncio (2010) .....	55
46.	Ana Miguel	Operador (2002) .....	55
47.	Elaine Tedesco	Nó Azul .....	56
48.	Mira Schendel	Droguinhas (1964 - 66) .....	56
49.	Lygia Clark	Pedra e Ar (objeto racional) (1976) .....	58
50.	Lia Braga	Criança com Modular Têxtil (2011) .....	58
51.	Lygia Clark	Máscaras Sensoriais (1967) .....	59
52.	Lygia Clark	Máscara Abismo (1968) .....	59
53.	Lia Braga	Crianças e Objeto Têxtil (2011) .....	60
54.	Lia Braga	Criança com Modulares Têxteis (2011) .....	60
55.	Lygia Clark	Objetos Relacionais (1966) .....	60
56.	Lia Braga	Criança com Modulares Têxteis (2011) .....	61
57.	Lia Braga	Criança com Modulares Têxteis (2011) .....	61
58.	Lia Braga	Sem Título (2011) .....	63
59.	Lygia Clark	Obra Mole (1964) .....	63
60.	Lia Braga	Sem Título (2011) .....	64
61.	Lia Braga	Sem Título (2011) .....	64
62.	Lia Braga	Sem Título (2011) .....	65
63.	Lygia Clark	Trepantes (1965) .....	65
64.	Tamino Gruber	Rizoma de lírio do Brejo.....	67
65.	Clara Fernandes	Átropos (2011) .....	67
66.	Eva Hesse	Sem Título (1970) .....	68
67.	Yves Tanguy	De l'autre Côte du Pont (1936) .....	69

## Lista de Ilustrações

Figura	Autor	Descrição/Obra	Página
68.	Lia Braga	Acúmulo de Modulares Têxteis (2012) .....	70
69.	Lia Braga	Módulos Laranjas (2012) .....	70
70.	Lia Braga	Módulos Laranjas (2012) .....	71
71.	Lia Braga	Módulos Laranjas (2012) .....	71
72.	Lia Braga	Ato de Rasura (I) (2012) .....	76
73.	Edward Rucha	Every Building on sunset strip (1966).....	77
74.	Edward Rucha	Every Building on sunset strip (1966).....	77
75.	Lia Braga	Ato de Rasura (I) (2012) .....	79
76.	Lia Braga	Ato de Rasura (I) (2012) .....	79
77.	Lia Braga	Ato de Rasura (I) (2012) .....	80
78.	Lia Braga	Ato de Rasura (I) (2012) .....	80
79.	Lia Braga	Espaço de montagem (2011) .....	88
80.	Lia Braga	Laboratório de montagem (2011).....	89
81.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	89
82.	Constantin Brancusi	Peixe (1930) .....	91
83.	Reiner Ruthenbeck	Weisser papierhaufen (1979) .....	91
84.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (detalhe) (2012) .....	92
85.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	92
86.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	93
87.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	93
88.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	94
89.	Secretaria da Cultura de Montenegro	Planta da Galeria de arte Loide Schwambach .....	95
90.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	95
91.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	96
92.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	96
93.	Lia Braga	Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012) .....	96

## SUMÁRIO

	Página
1 INTRODUÇÃO .....	12
2 DIANTE DA TRANSIÇÃO DE ESPAÇOS .....	13
2.1 Atelier nômade .....	14
2.2 O início do percurso da pesquisa .....	28
2.3 Deslocamentos, contextos e experiências de composição .....	34
2.3.1 Estruturas contingentes ou a aceitação da fatalidade .....	38
2.3.2 Formas resguardadas .....	43
2.4 Arte e cotidiano .....	46
3 O ARQUIVO: RELATOS E NARRATIVAS .....	52
3.1 Ocorrências, contextos, procedimentos e percursos .....	52
3.2 Conexões teóricas estendidas .....	62
3.3 Modulares .....	63
3.4 Registros .....	72
3.4.1 Publicação de artista .....	75
3.5 As narrativas .....	82
4 REVERBERAÇÕES DAS INTERCORRÊNCIAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS .....	83
4.1 Registro virtual, corpo material em diálogo enquanto imagem .....	83
4.2 Apresentação como recolhimento .....	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	97
6 REFERÊNCIAS .....	101

## 1 INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa em poéticas visuais que parte da construção de situações envolvendo três grupos de objetos. O primeiro constituído por objetos inteiramente confeccionados com técnicas de tricô e crochê, o segundo por materiais de descarte revestidos de linha e tecido. O terceiro grupo reúne os desdobramentos do que foi produzido: livros e documentações.

As três proposições – objetos encontrados e total ou parcialmente revestidos, objetos tecidos e a documentação – são autônomas. Poderiam existir como projetos independentes ou como momentos independentes de uma pesquisa, entretanto irão se agrupar nos laboratórios de montagem e nas exposições institucionais formando um único trabalho. As formas de apresentação articularão objetos, registros editados e a expectativa de interação com o público.

A fim de desenvolver as questões colocadas por minha produção em poéticas visuais, no âmbito desta dissertação, eu estruturo a escrita em três partes: na seção, intitulada **DIANTE DA TRANSIÇÃO DE ESPAÇOS**, tecerei algumas considerações sobre o contingencial de minha produção. Veremos de que modo as situações da vida levaram-me a ampliar os lugares das minhas vivências de atelier resultando nas experiências que chamo de

*“atelier nômade”*. Buscarei retrazar o caminho da atual investigação pela análise de documentos, textos, desenhos e objetos que a precederam. Este retrospecto introduzirá o campo problemático da dissertação, o lugar relacional e metodológico vivido por mim desde então. Método este que me aproxima significativamente dos pequenos acontecimentos da vida cotidiana e que me coloca em permanente atenção para as possíveis relações entre arte e vida e entre arte e política. Por meio do percebido das experiências artísticas vividas, lanço indagações sobre os limites da arte na sua constituição, ou antes, nos seus processos de invenção e nas suas maneiras de existir.

Na parte, *O ARQUIVO: RELATOS E NARRATIVAS*, deterei minha análise em experimentações realizadas em 2010 e 2011. Abordarei questões ligadas aos contextos, percursos, procedimentos e registros das ações. Bem como, dos processos de confecção dos objetos que delas participam. Ao propor um relato das percepções e sensações experimentadas no transcorrer da realização dos trabalhos enquanto parte de um projeto definido exporei suas ocorrências no tempo, no espaço e suas circunstâncias, trazendo conexões teóricas estabelecidas com o campo da arte. Busco que esses relatos desencadeiem reflexões, análises e possibilidades comparativas com outras práticas, abordagens e procedimentos.

Para cercar os meus próprios trabalhos, no que diz respeito as minhas experiências e ao que estas podem suscitar no leitor, apresentarei o material documental, as imagens das composições realizadas em testes de montagem, nos laboratórios e exposições institucionais. Essa abordagem se coloca na pesquisa como um desdobramento analítico que considera uma abertura de espaço para a escrita que contempla os processos documentais no corpo da obra.

Em *DESLOCAMENTOS: REVERBERAÇÕES DAS INTERCORRÊNCIAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS*, última seção da dissertação, farei o cercamento das questões levantadas nas seções anteriores. Partindo da análise dos trabalhos abordarei aspectos concernentes à produção, ao retorno da experiência do cotidiano e a sua espacialização enquanto imagem. Quais as existências possíveis para os objetos protagonistas de experiências públicas quando restritos a espaços íntimos de criação e experimentação? Entre experiência urbana, corpo material e registro virtual que conversa se instaura? Como se comportam essas imagens e procedimentos quando juntas em uma exposição?

As três seções abordaram de maneiras diferentes as possíveis formas de existência e persistência da experiência artística concebida enquanto parte de um cotidiano trivial, mas exposta em galerias de arte.

## 2 DIANTE DA TRANSIÇÃO DE ESPAÇOS

Podia ser ela mesma quando estava só. E era isso que precisava fazer com frequência: pensar. Bem, nem mesmo pensar. Ficar em silêncio; ficar sozinha. E toda a existência, toda a atividade, com tudo que possuem de expansivo, brilhante, vibrante, vocal se evaporaram. Então podia com uma certa solenidade, retrair-se a si mesma, no ângulo pontiagudo da escuridão, algo invisível para os outros. E embora continuasse tricotando, sentada bem ereta, era assim que sentia a si mesma, a seu ser, depois de libertada de todos os laços, pronta para as mais estranhas aventuras. Quando o ritmo da vida diminuía por um instante parecia, que a amplitude das experiências tornava infinita. (Virginia Woolf, 2003, p 67)

Analisarei dois trabalhos resultantes do processo pelo qual, progressivamente, deixei de circunscrever minhas práticas artísticas somente ao espaço do ateliê, transição que se configurou como método, possibilitando minha aproximação de questões políticas e sociais. Sem transitar de um espaço a outro eu não teria construído um programa artístico capaz de contemplar um conjunto de intenções mais abrangentes e não somente auto - expressivo. Sem a passagem do privado ao público as ações artísticas *Ato de Rasura* e *Corpo que Tece* não teriam se realizado.

## 2.1 ATELIER NÔMADE

Ato de Rasura consistiu em uma ação pública realizada na Praça México, no bairro Ruben Berta<sup>(1)</sup>, situado na periferia da cidade de Porto Alegre. Bairro e praça que me serviram de palco para brincadeiras e simulações do mundo adulto, lugar de relações sociais e de experiências afetivas. Mas não foram as lembranças de infância que me levaram a projetar e efetivar Ato de Rasura. Caminhando pela praça, percebi que muitas das árvores lá plantadas estavam dispostas aos pares, conforme sua espécie. Nasceu daí a vontade de realçar detalhes que talvez poucos percebam. Decidi ligar com fios de lã acrílica duas árvores. E foi assim que, em um início de tarde de primavera, munida de vinte e sete novelos de lã vermelha, cada um com trinta e três metros, caminhei entre duas árvores. Meu corpo se deslocou no espaço e foi encobrindo a paisagem até criar um desenho de longos traços vermelhos. Uma construção de linhas tensionadas a partir dos galhos das árvores.



Fig. 1  
Mapa da cidade de Porto Alegre



Fig. 2  
Vista do Bairro Ruben Berta



Fig. 3  
Vista da Praça México

<sup>(1)</sup> Bairro situado no limite norte da cidade de Porto Alegre, faz fronteira com o município de Alvorada. Constituído por mais de vinte vilas e grandes conjuntos habitacionais. A ocupação ocorreu por meio de loteamentos públicos, iniciativa privada e ocupações irregulares.

À medida que a linha se acumulava no espaço entre as árvores percebi que o ato de ligá-las por fios também resultava em rasuras, riscos, interferências na paisagem. Compreendo a rasura como uma sucessão de traços que recobrem um significante. Cada um desses traços busca alcançar a palavra ou da forma apropriada para designar aquilo que se quer dizer ou representar de uma forma que se aproxime do ideal. Tomada pela vontade de ligar indiscutivelmente dois pontos acabei por apagar a ligação primeira, original, existente entre eles: o primeiro percurso que fiz entre as árvores, marcado pela linha vermelha. A acumulação apagou a origem.

Acumular as linhas foi uma ação e, para que se realizasse, precisou de um sujeito. Em *Ato de Rasura* eu sou o sujeito da ação que se dá na passagem do tempo. A rasura que fiz sobre parte da paisagem da Praça México é a marca do trabalho, do tempo em associação com o trabalho, do meu corpo em incessante ir e vir. Considerando-se essa lógica de simultânea ativação do espaço e rasura do mesmo, me permito fazer uma aproximação com o trabalho *Campo Dobrado*, realizado em 2003 por Edith Derdyk<sup>(2)</sup>.

Deryk dialoga com o espaço ao dispor as linhas diretamente na arquitetura da sala e, assim, aciona relações no espaço neutro e impecável da galeria. A minha proposta, ao contrário, se dá no

mundo, na rua e sem mediações. Nossas proposições possuem semelhanças quanto ao procedimento e quanto aos resultados, na ambivalência do gesto de acúmulo. Hachuras que, ao mesmo tempo que ressaltam, apagam aspectos do ambiente.

Em *Ato de Rasura*, o meu corpo deslocava-se entre as duas árvores escolhidas, nesse ir e vir que produzia um desenho. Percebo esse trabalho como uma ação decorrente de trabalhos anteriores que, de forma menos veemente, colocavam meu corpo como instrumento para a construção de relações espaciais.

Exercícios artísticos dessa ordem, Paul Ardenne<sup>(3)</sup> em *Un Arte Contextual* (2002, p.46) nomeia de *atos de presença*. Coloco o trabalho *Corpo que Tece* nessa categoria. Constituído do simples ato de realizar trabalhos de agulha em momentos de relativa ociosidade, quando me encontrava em lugares públicos. Hábito que me rendeu alguns resultados expressivos, mas ainda em um plano descompromissado, que não envolvia a reciprocidade da influência entre o trabalho e o ambiente.

Eu me pergunto o que ocorreria se houvesse mantido a rotina de atelier, onde permanecia num espaço privado e resguardado. Dificilmente minha atenção teria se voltado para fora. No atelier sentia-me em uma situação resguardada, ideal para a pesquisa, sendo que ali os estímulos exteriores, a cidade e suas

<sup>(2)</sup> Artista visual, pintora, ilustradora e escritora. Nasceu em São Paulo em 1955. Licenciada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Atualmente ministra cursos livres para professores no Instituto Tomie Otake.

<sup>(3)</sup> Filósofo, historiador, crítico de arte e museólogo. Teórico de arte contemporânea, estética e arquitetura. É docente na universidade de Amiens.

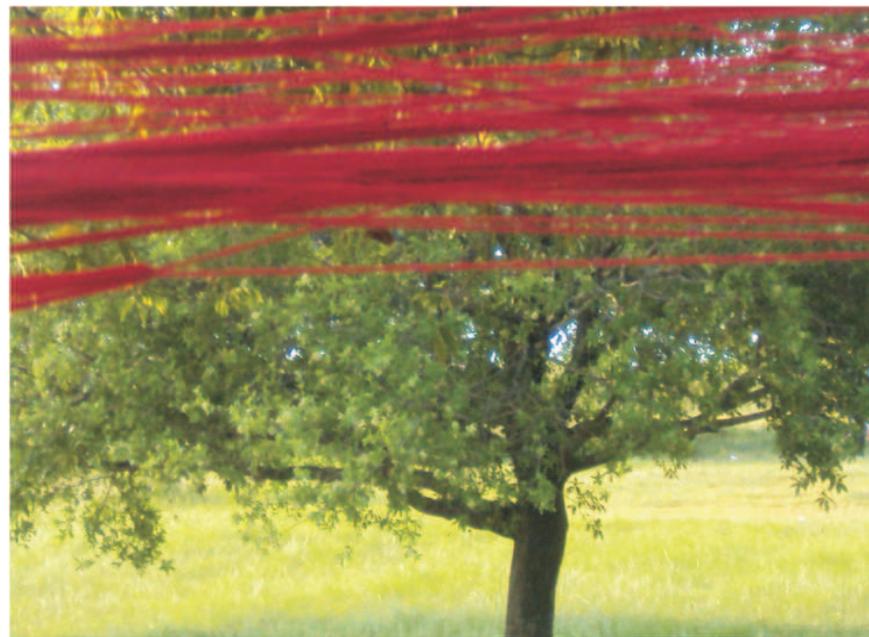


Fig. 5  
**Lia Braga**  
*Ato de Rasura (2011)*  
Lã acrílica  
Porto Alegre

Fig. 4  
**Lia Braga**  
*Ato de Rasura (2011)*  
Lã acrílica  
Porto Alegre



Fig. 6  
Edith Derdyk  
*Campo Dobrado* (2003)  
Linha e Grampos  
Florianópolis



Fig. 7  
Lia Braga  
*Ato de Rasura* (2011)  
Lã acrílica  
Porto Alegre

dinâmicas eram muito raros ou inexistentes. Hoje vejo que o mundo exterior e a pesquisa encontram-se indissociáveis. Trata-se de um único plano que se dobra sobre si mesmo, criando áreas mais reservadas, espaços de subjetividade, de intimidade.

Nesse processo resultou um atelier em deslocamento, concebido como um método de trabalho. Elaborei uma linguagem própria e construí conhecimento que me lançaram em uma pesquisa em arte.

Segundo Sandra Rey<sup>(4)</sup> (2002, p.132) no texto *Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais*, publicado no livro *O meio como ponto zero* a “pesquisa em arte, constitui-se numa modalidade distinta e com características muito próprias ao seu campo. A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer do pesquisador uma postura diferenciada.” Creio que minha metodologia leva em conta o ir e vir, as formas sempre mutantes de apresentação que surgem ao longo de minha caminhada e constituem um método. Vejo que foram contingências que me levaram ao encontro de uma metodologia para minha pesquisa. Tomar o deslocamento, e principalmente o deslocamento do atelier como método, não foi uma decisão prévia, mas decorrente do fazer. Não a percebi, inicialmente, como método, pois antes mesmo de constituir uma decisão metodológica, trabalhar em espaços

<sup>(4)</sup> Artista visual, docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisadora em poéticas visuais.



Fig. 8  
**Lia Braga**  
*Corpo que Tece (2010)*  
Lã acrílica  
Porto Alegre



Fig. 9  
**Lia Braga**  
*Corpo que Tece (2010)*  
Lã acrílica  
Porto Alegre

públicos foi para mim uma necessidade e uma contingência da minha própria vida, dos materiais e das linguagens pesquisados, do tempo exigido para a concretização de cada experiência.

Assumir a ausência de atelier como um aspecto libertador dos materiais escolhidos e como uma exigência da proposta que se instaurava suscita-me alguns questionamentos: Que lugares os artistas consideram um atelier? Enquanto artista como reagi à supressão quase total do espaço íntimo de criação? Que estratégias tive que criar para manter algum referencial que me permitisse a atenção necessária para perceber as exigências do trabalho e lançar as perguntas formuladas pela prática, bem como trilhar os caminhos por ela apontados?

Analisando um pouco mais o espaço de atelier se faz válida uma breve explanação sobre sua história. Conforme Mauss<sup>(5)</sup> e Zortéa<sup>(6)</sup> nos anais da ANPAP:

[...] a noção clássica de ateliê como espaço físico de trabalho do artista e de ensino de suas práticas remonta-nos a Idade Média, em que as guildas eram o lugar privilegiado do ensino e da produção técnica de os artífices eram educados pelo mestre no próprio lugar onde produziam obras. (MAUSS; ZORTÉA, 2009, p. 2069)

No contexto medieval a produção confinava-se ao espaço de oficina devido à imposição das condições tecnológicas disponíveis. Percebe-se com essa constatação que a abertura literal dos lugares

de produção de arte esteve ligada, a principio, de forma mais intensa às condições materiais, mais do que às ideológicas, como pode-se ver a seguir:

No século XIX o desenvolvimento tecnológico de aparatos para a captação e reprodução de imagens possibilitou intensas transformações na relação do artista com os seus instrumentos e, por conseguinte com o ateliê. São exemplos disso tanto a produção de tintas em bisnaga, que facilitaram ao pintor impressionista retratar as paisagens ao ar livre e a popularização da fotografia, na virada do século, que veio a alterar de modo definitivo a relação do artista com o atelier. A produção de imagens estendia-se às ruas, ainda que o processo de revelação e ampliação fotográfica forçasse o artista a voltar à escuridão do estúdio. (MAUSS; ZORTÉA, 2009, p. 2069)

Com o advento do modernismo e de seu propósito de autonomia da arte, enquanto campo de produção de conhecimento, surge a noção de atelier como local de isolamento. Ao mesmo tempo em que floresce e toma conta do imaginário popular, tal concepção foi sendo paulatinamente redesenhada pelos próprios artistas.

Kurt Schwitters<sup>(7)</sup>, por exemplo, ao associar a obra ao seu lugar de exposição, passou a conduzir visitas guiadas a Merzbau (MAUSS e ZORTÉA, 2009, p. 2070).

Segundo Hans Richter (1993, p. 187,207), no livro *Dadá em Zurique* a Merzbau foi construída no interior da própria casa de Schwitters e era uma estrutura que não se apresentava como

<sup>(5)</sup> Mestre em História, Teoria e Crítica de arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cogestora do Ateliê Subterrânea. Vive e trabalha em Porto alegre.

<sup>(6)</sup> Mestre em Poéticas Visuais pela universidade Federal do Rio Grande do Sul, cogestor do Ateliê Subterrânea. Docente na UNISINOS.

<sup>(7)</sup> Pintor, escultor, artista gráfico, desenhista e escritor. Nasceu em Hannover em 1887, morreu em 1948 no Reino Unido.

objeto estético imóvel, destinado à pura contemplação, mas que também abrigava intimidades afetivas, como lembranças de amigos e vivências corpóreas singelas como lavar os pés.

As práticas artísticas de Schwitters também eram algumas vezes conduzidas a céu aberto. O anedotário da época conta com passagens muito expressivas de usos, em certa medida, privados do espaço público: Schwitters e sua esposa aproveitando o tempo que ficariam na estrada esperando condução para concluírem umas colagens ou ainda a pequena Merzbau construída debaixo de uma mesa de um campo de prisioneiros de guerra (RICHTER, 1993, p.207).

Recorrendo a Brian O'Doherty no livro *O Interior do Cubo Branco*, podemos perceber que tais posturas frente ao espaço público revelam uma capacidade de transformação, de delimitação de espaços de intimidade que modificam o estatuto dos objetos, colocando-os em um outro registro de experiência artística:

Olhando para trás, esse espaço, de que, como a Merzbau, só podemos recordar demonstra a firmeza com que Schwitters valorizou a função recíproca entre arte e vida, neste caso mediada simplesmente pela existência. (O'DOHERTY, 2002, p. 46)



Fig. 10  
Lia Braga  
*Corpo que Tece* (2010)  
Lã acrílica  
Porto Alegre



Fig. 11  
Lia Braga  
*Corpo que Tece* (2010)  
Lã acrílica  
Porto Alegre

Cabe aqui lembrar que via de regra, ainda hoje, trabalhar fora de um espaço específico pode apresentar desvantagens significativas para a legitimação no sistema de artes. O atelier, enquanto lugar físico seria uma espécie de vitrine? Sara Thorton<sup>(8)</sup> (2008, p.202) no livro *Sete dias no mundo da arte*, procura responder a essa indagação ao afirmar que o atelier “(...) não é apenas um lugar onde artistas fazem arte, é um espaço de negociação e um palco para representação”. Serve como espaço de trabalho, de apresentação do artista e de sua obra, mas também comporta outras funções menos óbvias e que, por vezes, marcam um lugar aparentemente indiferenciado para a arte contemporânea junto a outros campos da cultura. Serve como arquivo, como espaço pedagógico e como lugar de exposição e de apresentação. O ateliê é então o espaço de trabalho do artista. É o lugar físico de guarda de objetos e ações concretas, mas é também o espaço metafísico, lugar de acontecimento. Para Deleuze (1974 p.17) em lógica do sentido: “[...] o acontecimento é coextensivo ao devir, que por sua vez é coextensivo à linguagem [...]” Sobre essa relação do acontecimento com a abertura infinita de possibilidades e com a necessidade de instaurar alguma delas na linguagem, Françoise Zourabichvli<sup>(9)</sup> em *O Vocabulário de Deleuze (1974)*, coloca que:



Fig. 12  
Kurt Schwitters  
*The Hannover Merzbau (1933)*  
Materiais Diversos  
Hannover

<sup>(8)</sup> Mestre em história da arte, doutora em sociologia. Vive e trabalha na Grã-Bretanha. Foi membro do corpo docente da universidade de Sussex, na linha de pesquisa de estudos de mídia.

<sup>(9)</sup> Filósofo francês, principal comentarista de Deleuze, também dedicou-se, mas com menor ênfase, à obra de Spinoza. Morreu prematuramente em 2006.

[...] o acontecimento como um fenômeno que advém da mistura dos corpos e lhes atribui sentido na linguagem. O sentido, assim, se coloca a partir dos acontecimentos. O acontecimento é o que liga duas séries anteriormente avulsas, é instância de ligação, não só entre corpos e linguagem, mas também entre o atual e o virtual (ZOURABICHVLI, 2009, p. 06).

Em vista disso, o atelier, tal como o conceito, é um lugar móvel que comporta todas as apresentações possíveis, pois os ateliês-acontecimento, além de nem sempre produzirem novos corpos, são eles incorpóreos e, por conseguinte, podem ocupar espaços que não são físicos. Sendo o ateliê o espaço no qual se convencionou que o artista situa suas práticas, penso que esse espaço é, por si mesmo, o lugar e o registro das operações de conservação de acontecimentos tão peculiares à maneira da arte produzir conhecimento sobre o mundo.

Ao colocar-me na condição de artista com um ateliê-acontecimento, habito o tempo, mas dificulto o acesso ao meu acervo e aos meus processos. Acredito que o ateliê, enquanto espaço físico, organizado preponderantemente para o trabalho, passa a se constituir também, como diário sem palavras, como arquivo e espaço de consulta. Observá-lo proporciona a retomada de projetos, estimula o traçado de novos percursos. O espaço de trabalho conversa com o artista ao manter indiscutivelmente vivas as

marcas de cada acontecimento. Por não contar com um espaço destinado unicamente ao trabalho, precisei criar estratégias que evitem a perda, muitas vezes irreversível, de objetos e de reflexões sobre a matéria trabalhada.

Quando estou trabalhando em lugares públicos, ou nos espaços da minha casa, onde sei que não poderei deixar o trabalho exposto para futuras considerações e prováveis modificações, costumo fotografar diversas vezes o processo e seu entorno. Os trabalhos em andamento, não raro precisam ficar armazenados liberando espaço para outras atividades às quais o ambiente se destina. Todo o trabalho recolhido às minhas gavetas e prateleiras está acompanhado de notas, fotografias de processo e instruções para sua conclusão.

Quanto as estratégias para manter, em meio ao torvelinho da vida, a atenção necessária para perceber as exigências, os caminhos e as perguntas formuladas pela prática, digo-lhes que as próprias ações de tecer e enredar diminuem, por instantes, o ritmo da vida, provocando em mim a sensação de uma infinita amplitude de cada momento, de cada ação sobre os materiais e sobre as ideias que estes podem me suscitar. Não tenho um espaço específico para criação, não acredito que, por enquanto, um ateliê seja, para mim, imprescindível. Há coerência entre meu projeto e a configuração de

meu espaço de trabalho. O trabalho antes restrito a lugares determinados e privados, cujo acesso estava circunscrito a agentes pertencentes ao campo da arte, hoje se apresenta indiscriminadamente em todos os lugares de minha circulação cotidiana.

Percebo que deixar de trabalhar em um espaço destinado à realização de projetos artísticos está diretamente ligado a dois fatores: o tipo de abordagem teórica e técnica a qual venho paulatinamente me dedicando depois da graduação e ao progressivo alisamento tanto dos meus lugares de trabalho, quanto do meu espaço de moradia.

Deleuze e Guattary (1997, p. 157) definem os espaços em lisos e estriados. Referem-se a experiências reais de espaço para criar conceitos filosóficos. Relacionam diversos exemplos de espaços e de tecnologias à lógica do liso e à lógica do estriado. Uma casa do século XIX é um exemplo de espaço estriado, enquanto um loft é um exemplo de espaço liso.

Mas não foram somente os filósofos que perceberam as implicações da vida em espaços lisos e estriados. Os artistas também perceberam que ao aproximarem seus espaços de trabalho dos seus espaços de vida cotidiana, aproximavam a arte da vida. Na América

do Norte, bairros como Greenwich Village, que possuíam muitas edificações antes do crescimento industrial e abrigavam manufaturas, foram tomados por artistas. Necessitando de espaços livres para executar seus projetos e conduzir o cotidiano, os artistas começaram a alugar os prédios desprovidos de valor imobiliário, chamados de *lofts*<sup>(10)</sup>. Espaços híbridos de atelier, residência e por vezes comércio, sem relação explícita com o projeto artístico que se efetuava, a exemplo do restaurante projetado e co-administrado por Gordon Matta-Clark<sup>(11)</sup> no Soho na década de sessenta.

O *Food* era de fato um restaurante: servia comida, mantinha empregados, atendia uma clientela aproximada de cem pessoas por dia e se sustentou enquanto empresa durante três anos<sup>(12)</sup>. Esse pragmatismo pode ser percebido no documentário de 1972<sup>(13)</sup>, *Food*, realizado pelo fotógrafo Roberth Frank e dirigido por Matta Clarck. O documentário revela em seus detalhes o salão com vista para a cozinha, os avisos e cartazes. Quando se aproxima do final exhibe os frequentadores desfrutando da comida, que talvez fosse gumbo, sushi, uma seleção de ossos ou uma prosaica truta ao molho. O restaurante *Food* funcionava como um espaço de convívio para muitos artistas que circulavam pelo Soho naquela época e instaurava alguma ambiguidade entre sua função utilitária e a função estética e conceitual que apresentava.

<sup>(10)</sup> Essa reflexão surgiu de uma relação efetuada entre uma fala da professora Maria Lúcia Cattani no tópico especial Práticas de Atelier e uma exposição do professor Eduardo Vieira da Cunha na disciplina *Articulação Teórico-Prática*, ambas do PPGAV/UFRGS.

<sup>(11)</sup> Artista norte americano. Nasceu em 1943, morreu em 1978. Mais conhecido por suas intervenções em edifícios nos anos 70. Formado em arquitetura dirigiu um olhar crítico sobre a disciplina de sua formação e trabalhou práticas de sustentabilidade e relações humanas nas cidades.



Fig. 13  
Gordon Matta-Clark  
Food (1971)  
Nova York

No Brasil, os Bólides de Hélio Oiticica se inspiraram na maneira como latas, tecidos e outros materiais se oferecem a nossos olhos, no comum das vezes como mistura indiscriminada, em outros momentos, como casual oferta estética que a cidade nos faz. E dizia ele que *museu é o mundo* <sup>(14)</sup>, no sentido em que o mundo nos oferece possibilidades criativas, agenciamentos inéditos dos quais Oiticica se apropriava. Em ambos os casos, nas intervenções de Matta Clark sobre edificações e no programa artístico de Oiticica são escolhidos fragmentos da realidade sobre os quais se opera alguma transformação, transfiguração ou disposição deslocada do contexto de origem.

Já o apartamento de Oiticica em Nova York, espaço dividido em unidades cama, isoladas por tecidos coloridos, verdadeiros ninhos onde o artista comia, escrevia, dormia. Eram espaços de uso cotidiano, possuíam finalidades práticas e a elas deveriam corresponder adequadamente. O apartamento de Oiticica era um espaço correlato à experiência dos Penetráveis, conforme excerto abaixo:

Hélio Oiticica sempre considerou seus apartamentos em Nova York como obras, para as quais ele dava nomes: Babylonests de 1971 a 1974 ou Hendrixsts de 1974 a 1978, ou ainda como Work in Progress onde todos os materiais eram suscetíveis de servir para alguma coisa[...]. (TESSLER, 2000, p. 59)

<sup>(12)</sup> Dados pesquisados por Mark Clintberg e publicados em 2011 no site do Canadian Centre for Architecture (C.C.A). Clintberg é doutor em história da arte pela Universidade de Concórdia. Pesquisa arte pública, vida cotidiana, arte efêmera, arte colaborativa e práticas performativas. Sua dissertação concentrou-se em estudos de caso do século XX ao XXI em que artistas apresentavam formas comestíveis de obras de arte.

<sup>(13)</sup> Documentário disponível no site UBUWEB. Suas imagens são de Robert Frank, um fotógrafo alemão que vive na América do Norte. O american way of life é seu principal tema.



Fig. 14  
Gordon Matta-Clark  
*Food (1971)*  
Nova York



Fig. 15  
Hélio Oiticica  
*À Babylonests (1972)*  
Nova York



Fig. 16  
Lia Braga  
*Composições com o Ambiente (2010)*  
Lã acrílica  
Porto Alegre

<sup>(14)</sup> Em 1965, Oiticica foi expulso de uma mostra no Museu de Arte do Rio de Janeiro por levar ao evento integrantes da escola de samba do morro da Mangueira vestidos com Parangolés. Foi nessa ocasião que cunhou a máxima que iria acompanhá-lo em seu programa artístico.



Fig. 17 (acima)  
**Lia Braga**  
*Composições com o Ambiente (2010)*  
 Lã acrílica  
 Porto Alegre

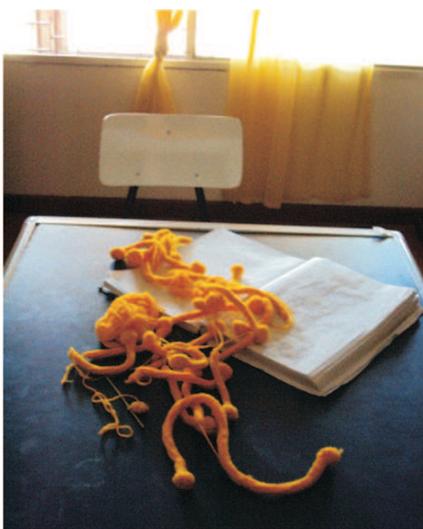


Fig. 18 (a esquerda)  
**Lia Braga**  
*Composições com o Ambiente (2010)*  
 Lã acrílica  
 Porto Alegre



Fig. 19 (a direita, acima)  
**Lia Braga**  
*Composições com o Ambiente (2010)*  
 Lã acrílica

Portanto em *Matta Clark* observamos o restaurante em sua dimensão estética comum a todo o trabalho humano. Em *Otica* percebemos o cotidiano como espaço de experimentação. Para mim, porém, isso não foi sempre assim. No fim da década de noventa, a escolha pela cerâmica criou em mim o desejo de possuir um ateliê capaz de reunir sob um mesmo teto materiais e equipamentos necessários. O tipo de meio que escolhi exigia uma oficina equipada, mas não necessariamente apartada do restante da casa. Demorei um pouco para compreender isso, mas quando compreendi, montei minha mesa de trabalho em um cantinho da sala e instalei o forno e o armário para guardar argila e vidrados no

terraço, perto da churrasqueira. A mesma mesa era usada para desenhar, costurar e, quando recebíamos amigos, servia de mesa de jantar.

Não se tratava da vida boêmia dos lofts românticos, que povoam o imaginário popular construído em torno da figura do artista. Percebo a linha desconcertante que tracei entre o meu lugar de artista – legitimado, por corresponder a todos requisitos ideológicos exigidos pelo sistema e do qual eu desfrutava ao ser reconhecida como estudante de arte – e o lugar das atividades manuais, das manualidades depreciadas, colocadas como arte menor ou apenas artesanato e desprovidas de elaboração intelectual e cunho profissional. O alisamento de meus espaços de criação artística estava relacionado a uma aproximação cada vez maior das normas de um universo feminino antiquado, mas ainda presentificado em variados arranjos domésticos. Conforme Marcela Lagarde, em seu livro *Cativeros de las mujeres: madresposas, monjas, putas y locas*, publicado em 2005:

A definição de doméstico não se restringe aos grupos familiares constituídos por variados graus de parentesco, mas aplica-se a grupos bastante heterogêneos que são considerados domésticos por apresentarem características e funções análogas aos dos núcleos familiares podendo incorporar sobre a sua denominação os asilos, os abrigos, as prisões e os conventos. Possuem em comum basicamente a incumbência de humanizar os indivíduos em sua própria cultura, reproduzir as estruturas e hierarquias de poder social e de Estado e realizar a articulação do mundo da reprodução com o mundo da produção, enfim do público com o privado. (LAGARD, 2005, apud EGGERT e SILVA, 2010, p. 42)

Nesse sentido tanto o meu lar, onde dei início a esse processo de “alisamento” de minhas propostas artísticas, quanto o abrigo para crianças carentes onde trabalho, se mostraram lugares físicos e sociais nos quais poderia haver a fusão da arte com a vida, da arte com o cotidiano.

Na medida em que a cerâmica foi cedendo lugar a linhas, agulhas e tecidos, a casa inteira passou a servir como espaço de trabalho. O sofá da sala e a mesinha de centro tornaram-se, espaços de trabalho; a cama arrumada, com a colcha bem esticada, algumas horas antes de dormir me servia como superfície ampla para dispor trabalhos maiores ou para ter melhor visualização de um grupo de múltiplos; a sacada banhada pelo sol em uma tarde fria de inverno me proporcionava a visão de cores e texturas sob luz natural; trabalhos de grandes dimensões alinhavados no corredor que levava aos quartos, longos crochês tecidos à mesa da cozinha, depois das refeições.

Os lugares de trabalho se multiplicaram até alcançar a rua, o trabalho no abrigo e os momentos de espera. Praças onde levava o cachorro para passear, as horas passadas a educar e vigiar os filhos alheios, a espera por meu filho no pátio da escola ou os minutos na antessala de um consultório médico. É nesse ponto que reside a contradição. Não eram os espaços domésticos que se abriam e alisavam para comportar a arte. Era a arte que se imiscuía sorrateira e disfarçada em (ou como) atividades sem importância.

Com o crescente interesse pela investigação, os momentos vagos foram se tornando escassos, desproporcionais ao meu desejo e a minha curiosidade. Precisei criar estratégias: usar bolsas e sacolas grandes o suficiente para acomodar linhas, agulhas e retalhos; aprender a dividir minha atenção entre as solicitações da arte e as solicitações da vida. Não de uma vida pública e, portanto política, mas de uma vida significativamente ligada a dois grupos domésticos, o da minha família e do abrigo residencial onde eu trabalhava. Principalmente o último consumindo meu tempo com suas demandas por cuidados que roubavam muito da minha energia e disponibilidade.

Quando passei a carregar comigo os trabalhos em andamento para quase todos os lugares com o intento de dar-lhes continuidade, restringi-me aos trabalhos de pequenas dimensões, que se resolviam em si mesmos, sem participação ou mesmo atenção de outras pessoas. Costumava chamá-los de desenhos estendidos, cujos gestos o ato de bordar estendia no tempo, mas paralisava no movimento. Ainda que trabalhasse em público o processo se mantinha quase tão íntimo quanto se eu estivesse sozinha. Mas eu não estava só, por mais introspectivo que fosse o processo, não era possível escapar inteiramente das influências do entorno. Havia substituído minhas músicas preferidas, os ruídos suaves da minha casa/estúdio, a presença bem-vinda das pessoas amadas pelos

ruídos da rua e do ambiente do abrigo. A rua emergia aos meus sentidos em uma sinfonia de ruídos desagradáveis, de vozes estranhas, de estímulos inesperados. O abrigo me tomava continuamente a atenção e o afeto.

## 2.2 O INÍCIO DO PERCURSO DE PESQUISA

A escrita, quase sempre comporta algo de ficcional, o que me autoriza a situar a origem de minhas investigações em um período ideal. Para mim a pesquisa começou muito antes. Não posso deixar de lado a máquina de costura de minha tia-avó, o aprendizado de pontos básicos de tricô e crochê com minha mãe, as roupas confeccionadas com a ajuda de uma tia e vendidas para amigas. Nada disso parece ser relevante, ainda que comum ao universo de muitas artesãs.

Segundo Silva e Eggert, “A mãe surge como a responsável pela transmissão da tradição patriarcal entendida no senso comum como natural” Os autores constataram, em entrevista a mulheres vinculadas a cooperativas de tecelagem, que todas as participantes possuem experiências formadoras no trabalho artesanal vinculadas ao núcleo familiar e especialmente as mães. No finalzinho da graduação, em 2007, comecei a me interessar por questões plásticas e poéticas resultantes da conjugação de materiais cerâmicos e têxteis, principalmente a lã de ovelha e o algodão, em um processo

---

que parecia evidenciar as propriedades físicas antagônicas desses dois materiais. É instigante o fato de que, sem uma reflexão muito aprofundada sobre as questões do feminino, trabalhei com dois materiais historicamente associados à condição feminina. Eggert e Cunha, sobre a relação entre produção de cultura material e gênero colocam que:

[...] a lã de ovelha era tratada por mulheres, geralmente escravizadas [...] exclusivamente feminino também era o trabalho de confecção de peças cerâmicas na cultura Guarani. Esta tradição disseminada na tradição tupi-guarani no Brasil, de modo geral, foi bastante desenvolvida. (CUNHA; EGGERT, 2010, p. 55)

Apostava em termos visuais, táteis e na poética resultante de sua oposição matériaca. Mas esses implementos tecnológicos primitivos são menos opostos do que se pode imaginar quando nos propomos a escapar de seu aspecto visual e adentrarmos seu papel na história do cotidiano por meio de sua limitação ao gênero feminino. É possível a partir desse cotidiano pensar nossa historiografia e no lugar que ocupamos nos campos da cultura material e mais especificamente da arte. *“É no cotidiano que a histórias das mulheres acontecem e que as produções e opressões se reproduzem”* (Eggert, 2010, p. 80). Trazer o que se oculta no senso comum vivido cotidianamente para o espaço visível é encontrar

outras formas de superar a violência, a dominação e o desvalor que tem marcado as produções femininas. Ao se sobreporem no meu trabalho cotidiano, as práticas artísticas entram para uma zona de indefinição capaz de solapar todas as experiências para um estado de invenção.

Antes de me decidir por dispender maior dedicação à cerâmica eu pesquisava as possibilidades poéticas de materiais diretamente retirados do cotidiano, tais como batedores de ovos, escorredores de louça e outros utensílios domésticos contrapostos a volumes de linhas de lã. Trabalhar os antagonismos utilizando a cerâmica não significou um abandono dessa temática, mas sim sua generalização. Optei por restringir a pesquisa à cerâmica e aos têxteis por vê-los como os principais materiais utilizados na confecção de utilitários de uso cotidiano.

O revestimento e a contenção são suas aplicações mais corriqueiras, mas meu interesse não estava voltado às questões diretamente agregadas ao vestuário, ao abrigo do corpo, da sobreposição de revestimentos sobre a pele. Interessavam-me os revestimentos na arquitetura e no mobiliário. Revestimentos que, assim como as roupas correspondem a códigos sociais, satisfazem necessidades simbólicas indicando recursos tecnológicos e econômicos e resguardando diferentes grupos sociais.

As reflexões do processo anterior ainda prosseguem e revelam um caminho investigativo voltado para aspectos da vida social, tanto no que diz respeito ao campo da arte, quanto no que concerne às incursões interdisciplinares. *Imprecisos* (2007), foi um trabalho realizado para a conclusão da graduação e era inteiramente composto de módulos produzidos em meu lar-ateliê.

Atualmente compreendo que com os livros confeccionados por mim, sem maiores ambições, além de reunir uma série de bordados com o intuito de criar uma narrativa, apresenta uma forte interação entre o objeto e o entorno cultural e afetivo onde foram produzidos. Sendo o livro um objeto de fruição inserido em um contexto artístico institucionalizado como de uma galeria, relaciona-se com o ambiente na qualidade de corpo para fruição. Acredito que posso me referir dessa forma aos livros que confeccionei, visto que a corporeidade deles é por vezes muito pungente. Exigem um contato físico, real ou imaginário, dependendo da disposição do fruidor.

O meu interesse pela cidade se manifestou inicialmente em produções feitas para serem contempladas, não pretendiam formas diretas de interação. Eram arranjos de desenhos que buscavam fixar as formas arquitetônicas urbanas avistadas de relance durante minhas andanças.



Fig. 20  
Lia Braga  
*Imprecisos* (2007)  
Tule, espuma, linha e veludo  
Porto Alegre

O interesse pela cidade cresceu com minha inclusão em um programa de formação em serviço para a área de educação em saúde. O programa consistia em um treinamento para o trabalho em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS)<sup>(15)</sup>. A principal característica desses serviços de assistência está em sua indissociável ligação com os territórios geográficos nos quais estão inseridos e, por consequência, com as populações que vivem nesses territórios. Assim, ao longo de dois anos, entre outubro de 2008 e outubro de 2010 vivenciei diariamente a cidade de Porto Alegre e parte da região metropolitana.

As estações do Trensurb, avistadas da BR116, as estradas poeirentas ladeadas por casinhas pobres – tão típicas das regiões da periferia metropolitana – os cantos úmidos e cinzentos dos velhos prédios do centro, possuem elementos que seduziram meu olhar. Buscava, com os desenhos, guardar para mim alguma coisa da inesperada cidade de todos os dias, da cidade em que eu vivia. Costumava produzi-los à noite, quando voltava para casa. Eram desenhos não figurativos que procuravam, por meio da memória, a cidade em seus ritmos e formas fugidias. Desenhos de coleta do mundo à minha volta.

Conforme o artigo *Desenhos da Criação* escrito por Cecília Salles para o livro *Desenho, desígnio* (2007, p.43), identifico essas produções como desenhos produzidos como meio de refletir sobre



Fig. 21  
Lia Braga  
*Imprecisos* (2007)  
Cerâmica, cambraia e linha  
Porto Alegre

a relação com o mundo como constante fonte de afectos. Para mim, desenhar também serviu, naquela ocasião, para narrar visualmente o meu cotidiano. Com esses desenhos eu não mostrava somente alguma coisa do meu cotidiano, eu expunha algo que estava procurando e que não conseguia encontrar. De alguns poucos desses desenhos fiz riscos para bordado e, ao tentar bordá-los, pretendia estender meu contato com seus traços, como fiz com desenhos de outras fases, mas o resultado não foi satisfatório.

<sup>(15)</sup> Residência e Especialização em Saúde Mental Coletiva – EDUCASAÚDE/ Faculdade de Educação Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Delimito o período colocado sob o foco da dissertação, em um intervalo compreendido entre 2009 e meados de 2013. Vejo que as problemáticas agora retomadas ainda estavam presentes. Desde então uma bibliografia foi se insinuando e um objeto de estudo foi se conformando. As operações de tecer, amarrar e enredar se despiram de qualquer narração e ornamentação. Não somente a temática de trabalho mudou, a prática também mudou, tornando-se mais reflexiva e vem se apresentado como forma de subentender a possibilidade de interação.



Fig. 22  
**Lia Braga**  
*Sem Título (2009)*  
Nanquim e cera sobre papel  
Porto Alegre

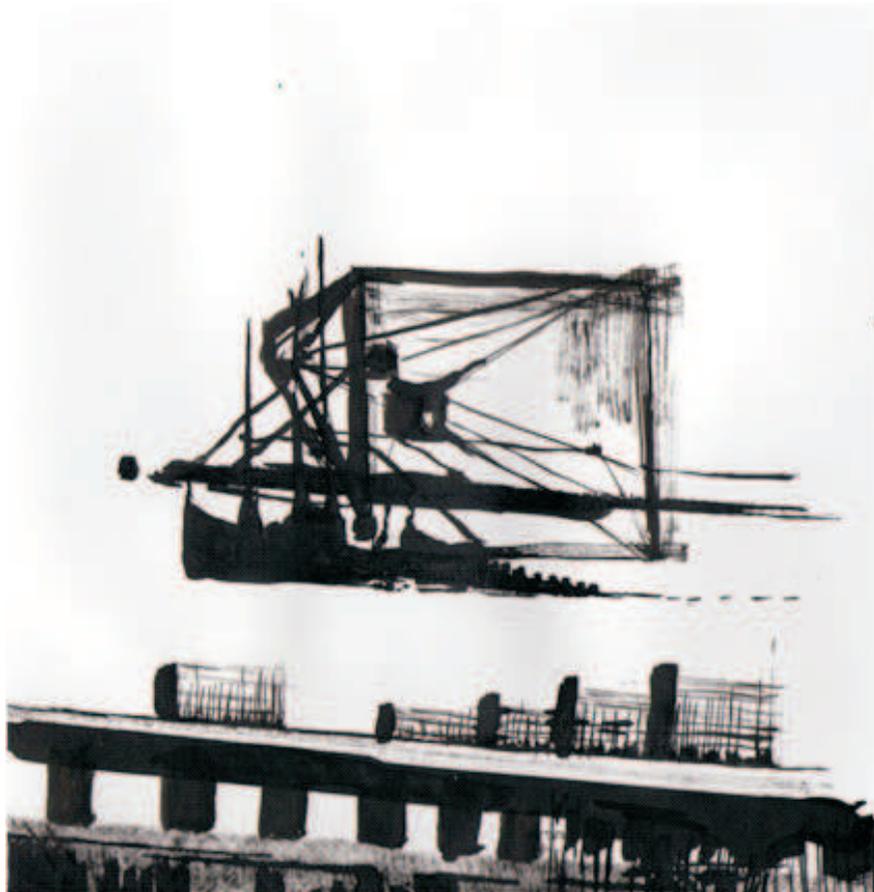


Fig. 23  
**Lia Braga**  
*Sem Título (2009)*  
Nanquim sobre papel  
Porto Alegre



Fig. 24 (ao lado)  
**Lia Braga**  
*Sem Título (2009)*  
Nanquim e cera sobre papel  
Porto Alegre

### 2.3 DESLOCAMENTOS, CONTEXTOS E EXPERIÊNCIAS DE COMPOSIÇÃO

A partir da minha experiência de pesquisa prática, abordo aqui a questão do deslocamento das experiências estéticas cotidianas e populares à categoria de trabalho de arte. Percebo que tais poéticas estão instituídas. São muitos os artistas que bordam, costuram, tecem e empregam outros procedimentos artesanais reconhecidos no sistema de artes.

Utilizo materiais e técnicas, por vezes, considerados pouco nobres, mas que foram sendo incorporados paulatinamente na história da arte. No contexto da arte contemporânea, tais materiais surgem associados a propostas que buscam um maior contato entre arte e vida. Essa busca se manifesta a princípio pelo uso de materiais industrializados, de objetos cotidianos, com ou sem histórico de uso.

Desde as vanguardas históricas, observa-se o interesse por materiais diversos como o alumínio, o aço, a borracha, o feltro e o plástico, mas é no pós-minimalismo que outras práticas e procedimentos alcançam sua maior expressão enquanto pesquisa artística. Se anteriormente a objetividade da proposta minimalista podia ser confundida com aspirações formalistas típicas do modernismo, no pós-minimalismo a abertura para o inesperado das reações e afecções de alguns materiais trouxe para a dinâmica das artes elementos estranhos, feministas, sexualizados.

Os conteúdos estudados ao longo da pesquisa e da produção prática me levaram a explorar e observar questões teóricas e formais decorrentes do desmembramento da arte em tendências heterogêneas, tal qual ocorreu ao longo da década de sessenta. Colocou-me em diálogo com a produção de artistas como Eva Hesse<sup>(16)</sup> e Louise Borgeois<sup>(17)</sup>.

Ana Maria Guasch, no livro *El arte último del siglo XX* (2005, p. 30, 31), aponta que essas artistas compuseram um movimento de superação da ortodoxia da *Art Minimal* que Lucy Lippard, em 1966, nomeou de *Abstração Excêntrica*. Sob essa denominação, Lippard reuniu artistas que conduziram as estruturas formais da *Art minimal* em direção ao exótico, ao vitalista e ao sensual, mas sem aludir ao literário ou metafórico, mantendo as energias reprimidas nas formas modulares do minimalismo.

Identifico minhas pesquisas com a produção dessas artistas por perceber meu empenho em buscar, por meio da seriação e simplicidade das formas, suprimir o que estas poderiam apresentar de demasiado alusivo. Também me identifico com o fracasso de tais artistas, pois as relações psicanalíticas e eróticas em suas obras não passam despercebidas. Sobre tal impossibilidade, Guasch afirma:

<sup>(16)</sup> Artista de origem alemã, nascida nos Estados Unidos. Pioneira no trabalho escultórico com látex, fibra de vidro e plástico.

<sup>(17)</sup> Artista francesa, radicada nos Estados Unidos. Possui uma obra autobiográfica, na qual predominam o interesse pelas representações do corpo.

Fig.25  
**Eva Hesse**  
*Repetition Nineteen III (1968)*  
Fibra de vidro  
Nova York

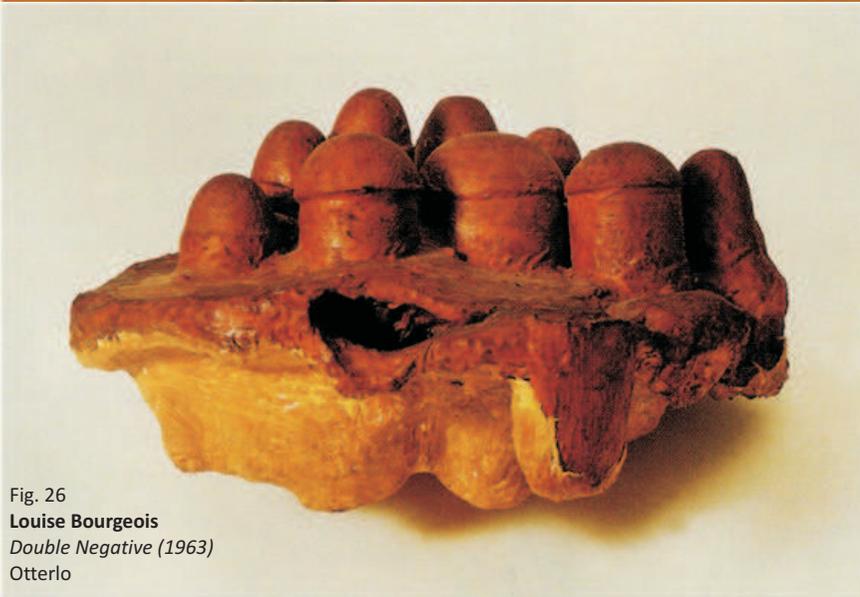


Fig. 26  
**Louise Bourgeois**  
*Double Negative (1963)*  
Otterlo

(...) conteúdo, está pretendida aos níveis de interferência nas emocionais e de associação e é fruída nas condições que abstrai a experiência exposta em uma certa perversidade metafísica uma velada estática da obscuridade que induziam a recriação de experiências sensíveis e que antes de ser objeto de leitura ou interpretação intelectual, só o objeto de apropriação física (GUASCH, 2005, p. 31)

Observamos na produção brasileira que as influências pós-minimalistas manifestam-se na presença de técnicas e materiais oriundos do artesanato tradicional. Tadeu Chiarelli, no livro *Arte Brasileira Internacional* (1997, p. 8), constatou que na arte brasileira dos anos 80/90 havia uma nova atitude dos artistas em seus processos, como reflexo de influências nacionais (neoconcretismo) e internacionais (pós-minimalismo) e pela incorporação das práticas da tradição cultural, costura, marcenaria entre outras. Segundo Chiarelli (2002, p. 121 e 122) a influência dos pós-minimalistas na arte brasileira foi digerida de uma forma particular.

Para os pós-minimalistas norte-americanos a estética industrial e os processos sobre a matéria foi predominante. Houve, por meio da anti-forma do pós minimalismo, uma reação ao formalismo característico das séries do minimalismo. No Brasil havia uma busca de interação com a matéria. Hélio Oiticica, Ligya Clarck, Ligya Pape, por exemplo, incorporaram às suas propostas a manipulação de materiais características diversas, como a madeira, o metal e o tecido.

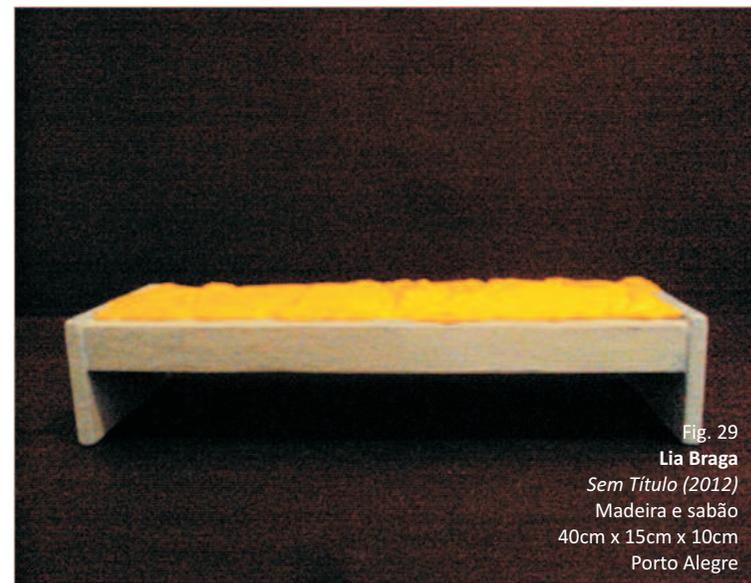
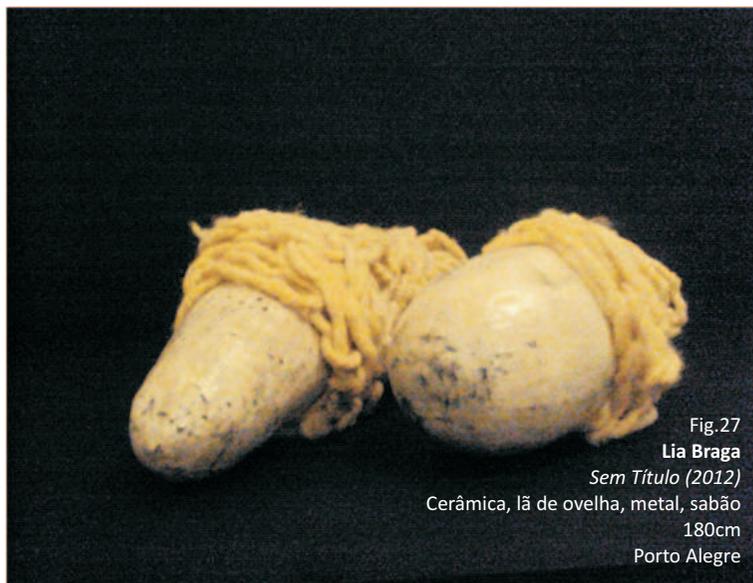




Fig. 31  
**Hélio Oiticica**  
*Éden* (1969)  
 Madeira, tecido e brita  
 Rio de Janeiro



Fig. 33  
**Lygia Pape**  
*Divisor* (1960)  
 Tecido  
 São Paulo



Fig. 32  
**Lygia Clark**  
*Bicho* (1960)  
 Alumínio  
 Rio de Janeiro



Fig. 34  
**Lia Menna Barreto**  
*Boneca dorminhoca* (1989)  
 Dois pés, duas mãos, uma cabeça  
 de boneca e pelúcia  
 aprox. 1,60cm  
 Porto Alegre

Segundo Chiarelli, essa situação se intensificou a partir da década de 80 quando se desenvolveu uma espécie de inteligência artesanal presente, por exemplo, nos bordados de Leonilson, nas esculturas de Lia Menna Barretto e nas pesquisas de Edith Derdik.

É inegável que houve uma relação entre a abertura de processos criativos, desde o Modernismo, pela incorporação de procedimentos como o bordado e a costura, cada vez mais presentes no circuito artístico internacional. Nas décadas de 80 e 90, tais procedimentos esboçados estética e conceitualmente se tornaram recorrentes no âmbito das linguagens contemporâneas. Essas práticas estão ligadas a memórias coletivas do ambiente familiar, ou seja, a tradições e ao âmbito doméstico. A emergência dessa memória cultural no âmbito da arte contemporânea mostra-se como transfiguração de questões relacionadas à intimidade, à identidade e às origens. Acredito que a aceitação de tais procedimentos e materiais pelo circuito de arte revela desejo de retrabalhar no campo simbólico os aspectos da sociabilidade humana renegados pelas demandas do capitalismo.

### **2.3.1 Estruturas contingentes ou a aceitação da fatalidade**

Compreendendo-se aqui o “campo da arte” também como os seus equipamentos e aparelhos institucionais: a academia, os salões, ateliers, galerias, escolas, e cursos; o lugar no qual minha prática artística ocorre é a cidade enquanto malha labiríntica indiferenciada que convida à deambulação e enquanto espaço continuamente transformado que comporta variadas instituições.

A cidade e o tecido social estão em constante devir. Tanto na simplificação efetuada pela doxa sobre o conceito de devir da filosofia clássica, presente em Heráclito – “tudo flui, nada permanece o mesmo” ou “não podemos entrar duas vezes no mesmo rio” – retomada e elaborada pelos filósofos franceses:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reiterados analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE; GUATTARY, 2002, p. 64)



Fig. 35  
**José Leonilson**  
*Do. Don't Have Work (1991)*  
 Bordado, pintura e botões sobre voal  
 40X26 cm  
 São Paulo

Para esses autores o devir se dá nos agenciamentos e na impermanência. O agenciamento aqui compreendido enquanto criação de território e movimentos de abertura. Segundo essas linhas, ele já não apresenta expressão, nem conteúdo, distintos, porém apenas matérias não formadas, forças e funções desestratificadas. (Deleuze e Guattary, 2002, p. 220)

Pensando nesse constante “vir a ser”, compocho as Estruturas Contingentes, cujos elementos individuais constitutivos nomeio de modulares têxteis. Toda a arte é uma forma de compor território, portanto, na minha acepção, confeccionar os modulares têxteis e depois organizá-los em composições que buscam gerar uma expressão estética é contribuir para a conformação de um território. A minha ação afecta o entorno. A ação de desfazer a estrutura criada e fazê-la retornar a sua indiferenciação, compactada dentro de uma sacola que logo poderá passar um longo tempo encerrada em um armário ou gaveta aguardando o momento de repousar placidamente em uma galeria de arte, onde, pela forma de apresentação, pode configurar um novo território.

As Estruturas Contingentes não representam, não evoluem, não imitam. Apenas se “avizinham”, se oferecem em co-presença. Constituem-se de peças independentes e componíveis entre si, que chamo de Modulares têxteis. Estes são pequenos objetos manufacturados com técnicas de costura e/ou tecelagem, com ou sem enchimento. Sozinho um modular têxtil é pouco, mas



Fig. 36  
**Edith Derdyk**  
*Sombras e espelhos (1996)*  
 Plástico, corda e linha  
 preta de algodão  
 200cm x 600cm  
 São Paulo

como parte de um grupo pode criar propostas tridimensionais e de ocupação. A flexibilidade das unidades é pouco comum nas propostas escultóricas baseadas em composições com múltiplos e seriações. Os modulares têxteis se distinguem por sua maleabilidade. Sua capacidade de se retrair ou se expandir para moldar-se aos espaços.

A confecção dos modulares têxteis e seu posterior arranjo em estruturas contingentes compreendem momentos distintos de relação com os lugares que eu habito. Sua discreta confecção desvinculada do espaço de ateliê e sua disposição e circulação por espaços públicos são momentos diferentes, mas que possuem em comum a sutileza na relação com o entorno.



Fig. 37  
**Lia Braga**  
*Modulares Têxteis (2010)*  
 Lã acrílica  
 40X26 cm  
 Porto Alegre

Os objetos resultantes não são identificáveis como peças de arte, mas passíveis de se tornarem momentos de vistosa interatividade e participação. Passo de estranha tecelã à autora de estados de invenção lúdica. Módulos Amarelos e Circunferência Vermelha Mutável são exemplos dessa passagem. Ambas as propostas foram parcialmente confeccionadas em contextos públicos provocando a curiosidade e a vontade de interagir. Tecia as peças enquanto cuidava das crianças acolhidas no abrigo. Tecia como poderiam tecer suas mães ou ainda como poderia fazer uma mãe ideal, construto cultural presente no imaginário de todos nós.

Estabelecia-se uma dependência com a realidade, dado que eu sou uma cuidadora, e uma dependência do aspecto imaginário socialmente cultivado. À vista disso, estabelecia-se para o processo do trabalho um contexto inalienável.

Paul Ardenne<sup>(18)</sup> situa a arte de cunho contextual com base no princípio de apropriação artística da realidade:

O contexto [...] designa o conjunto de circunstancias nas quais se insere um fato [...] uma arte chamada contextual opta por tanto, por estabelecer uma relação direta, sem intermediários entre a obra e a realidade. A obra se insere no tecido do mundo concreto confronta-se com as condições materiais. Em vez de dar a ver, a ler uns signo que constituem ao modo de referencias de tantas imagens, o artista contextual elege, apodera-se da realidade de uma maneira circunstancial [...] A obra se realiza em contexto real de maneira paralela as outras formas mais tradicionais. (ARDENNE, 2002, p. 10)

O trabalho se processava no fazer, na manualidade inserida no contexto dos cuidados cotidianos com as crianças e por isso não se impunha como um fato extraordinário. Nesta fase ainda não está claramente indicada uma operação de deslocamento, este existe enquanto intenção que move o ato de tecer e antes dele na escolha das lãs, de suas cores, texturas e espessuras. Há um projeto que prevê uma operação de deslocamento de sentido e utilidade para o produto do ato de tecer. O ato por si mesmo permanece como uma experiência artística furtiva e íntima.

Acredito que a prática de tecer, ligada ao contexto do cuidado das crianças institucionalizadas e da “casa” que as acolhia, ganha um estatuto de prática artística pertencente a um universo do discurso teórico por que surgem da percepção de que o tecer se insere junto às práticas cotidianas compreendidas por Michel de Certeau no livro *A invenção do Cotidiano*, como saberes sem dono:

Separado de seus procedimentos, este saber é considerado um 'gosto', um 'tato', quem sabe mesmo 'genialidade'. A ele se emprestam os caracteres de uma intuição ora artística, ora reflexa. Trata-se como se costuma dizer, de um conhecimento que não se conhece [...] trata-se de um saber sobre o qual os sujeitos não refletem. [...] fica circulando entre a inconsciência dos praticantes e a reflexão dos não praticantes, sem pertencer a nenhum. (CERTAU, 2011, p. 132)

Ao mesmo tempo em que minha prática de tecer vivia nesse espaço limítrofe entre arte e cotidiano, quando percebida, era como algo obscuro e misterioso, suscitando uma atenção mais aguda e singular, mas ainda, fugidia conquanto capaz de despertar desejo: “*Que vai sair daí?*”, “*Dava uma colcha...*” “*Que bonitinho, me dá uns?*”, “*Vou fazer um igual, me empresta agulha e linha*”, “*Ai, não consigo... vou fazer do meu jeito, vou fazer outra coisa*”, são algumas das frases que lembro ter escutado e que acompanhavam o contato com os pequenos objetos de crochê. Quando cessavam os questionamentos que procuravam uma predefinição para o que

<sup>(18)</sup> El 'contexto' consigna el léxico, desina el conjunto de circunstancias em las cuales se inserta um hecho [...] Un arte lhamado contextual opta por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediário, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación com las condiciones materiales. En vez de dar a ver, a leer, unos signos que constituem el modo del referencial de tantas 'imágenes', el artista contextual elege apoderar-se de la realidad de una manera circunstancial [...]. La obra se realiza en contexto real de manera paralela a las otras formas de arte mas tradicionales.

estavam vendo, as crianças e, mais raramente, algum adulto, lançava-se ao que serviam aquelas peças de crochê: inventar. Os estados de invenção, como são compreendidos na arte contemporânea, implicam em acepções que passam pelo ético e pelo político por meio da via do sensível.

Os Modulares Têxteis comportam um momento de experimentação posterior às experimentações públicas furtivas e, ao mesmo tempo, furtivas; ligadas às andanças, aos trajetos e aos procedimentos do cotidiano. Depois de recolhidos, de concluída sua existência junto aos outros objetos corriqueiros do mundo, eles retornam ao repouso. Comprimidos em caixas de vidro transparente, pendurados em ganchos e outros suportes capazes de reduzi-los ao mínimo de sua expansão no ambiente, tornam-se menos estruturas e mais objetos em latência. Novamente enroladas em conformações que lembram uma convidativa bagunça de cama recém-desfeita, ou de uma peça de roupa esquecida, aproximam-se novamente do corpo em sugestões de afago.

Transformam-se, em massas imóveis, mas com sua transformação no espaço e no tempo em estado de latência. Os três níveis de experimentação, possibilitados pela fatura e manipulação dos modulares têxteis, possuem em comum a repetição de gestos, o uso de materiais industriais correntes e a simplicidade das composições decorrentes de sua disposição nos

espaços. Refiro-me as proposições de Eva Hesse, artista, cujo gosto pela manipulação minuciosa dos materiais revela-se na sua escolha de métodos repetitivos que resultam em formas tridimensionais.

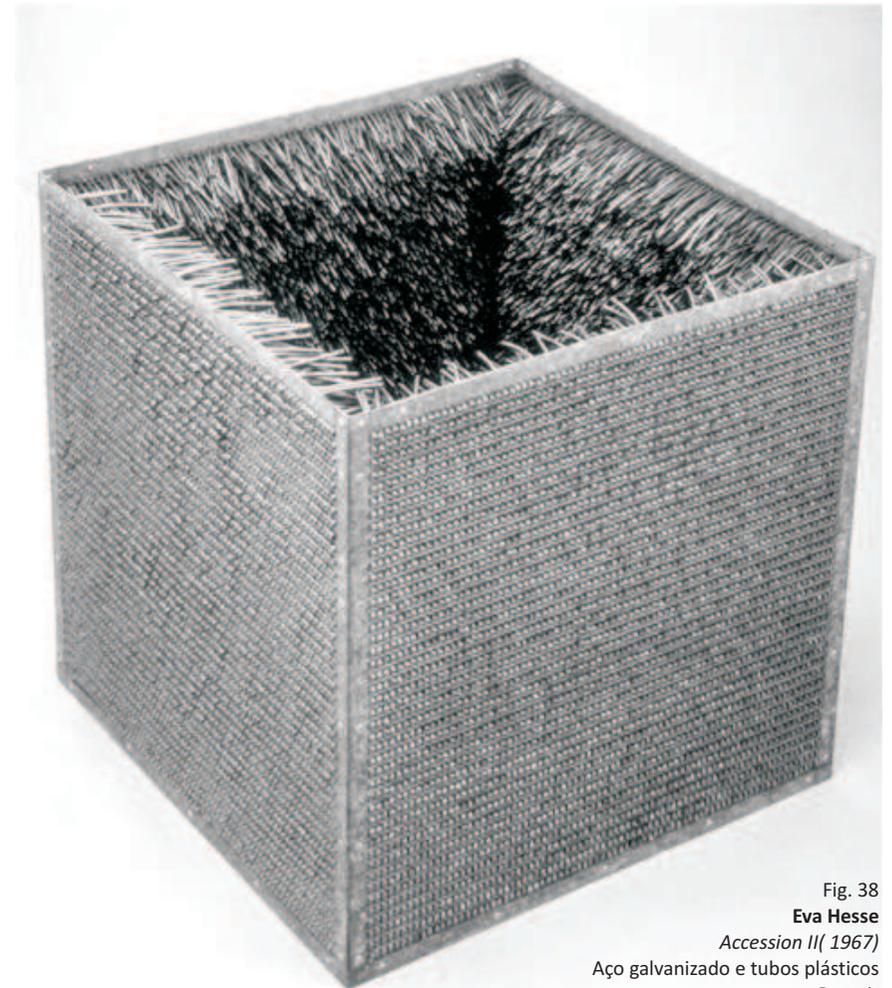


Fig. 38  
Eva Hesse  
*Accession II* (1967)  
Aço galvanizado e tubos plásticos  
Detroit

### 2.3.2 Formas resguardadas

Também fazem parte da minha pesquisa um grupo de objetos que denominei Formas Resguardadas. Do mesmo modo que os objetos alusivos ao corpo, chamados Estruturas Contingentes, as Formas Resguardadas estão na mesa, disponíveis ao toque e à manipulação. Entretanto elas não despertam reações fantasmáticas e sua manipulação ou contemplação é da ordem das experiências formais. As Formas Resguardadas são como pequenos desenhos ou bordados que se desprendem de seus suportes. Refiro-me á elas como desenhos, mas devo ressaltar que não se originam como uma prática gráfica dependente de ações motoras geradas em meu próprio corpo. Elas surgem da ação de colecionar pequenas sucatas, cujo uso e a identidade anterior é indefinível. Quando vejo um desses objetos reduzidos ao abandono de uma condição de não ser nada além de lixo, costumo tomá-lo por sua potencialidade enquanto abstração.

As implicações presentes nas Formas Resguardadas parecem dissonantes das experiências propostas pelo grupo das Estruturas Contingentes. Selecionar, entre os muitos objetos descartados oferecidos pela dinâmica urbana, essas pequenas formas anônimas não me dá uma dimensão quantitativa das destrutivas forças presentes no movimento da indústria, do

comércio e dos serviços. Forças geradoras paradoxalmente da novidade e da obsolescência. Enroladas em tecidos e linha preta, nem mesmo aludem a essas realidades se não houver referência a suas origens.

As Formas Resguardadas lembram as Orfas (Objetos Recobertos de Fio Azul) de Arthur Bispo do Rosário. Possuem semelhança enquanto coleção e também quanto à solução formal encontrada para promover a padronização de objetos díspares, que unidos em um grupo poderiam induzir a uma demasiada percepção de suas singularidades.

Assim como fazia Bispo, eu não apresento o objeto como ele veio ao mundo. Eu coleteo, transformo, aqueço, abraço. Não tem relação com ready made, não relaciona nem subverte, porque o ready made prevê uma relação desprovida de sensualidade, de interesse e investimento afetivo. Ao acercar-me afetiva e artisticamente da cidade por mim vivenciada, foi-me possível pensar em seus restos. Nos resíduos de sucessivos devires. Deleuze (2002, p.220) definia o devir como a ponta dos agenciamentos. Esse constante devir, é marcado por sua capacidade de provocar a fragmentação que nem sempre determina um rearranjo, uma bricolage de elementos, mas que apresenta o resto, o esquecimento, a ruína e que não carrega em si períodos gloriosos separados no tempo.

---

Do interesse pelos restos da cidade nasceram propostas instigadas pelos métodos situacionistas da deriva e pela psicogeografia. “A psicogeografia seria uma geografia afetiva, subjetiva, que busca cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas nas derivas situacionistas” (JACQUES, 2003, p.23). Em meu trabalho, a deriva se coloca como ferramenta, visto que o conhecimento das questões suscitadas por essa teoria me fizeram tomar consciência das limitações do território ao qual estava circunscrito o meu cotidiano.

Guy Debord (2003, p. 88) em *Teoria da Deriva*, texto da coletânea de escritos situacionistas *Apologia da Deriva* comenta que: “[...] o traçado de todos os percursos realizados em um ano por uma aluna [...] formam um triângulo de dimensão reduzida, sem alternâncias, cujos três ápices são a École des Sciences Politiques, o domicílio da jovem e a casa do seu professor de piano”.

Catar pequenos detritos – de origem desconhecida, de utilidade convertida em mistério de abandono e de deterioração – foi a maneira que eu encontrei de perceber a cidade em seus detalhes mais ínfimos. Em minhas pesquisas, essas caminhadas geraram uma coleção de objetos “achados”, inutilizados pelo abandono, irreconhecíveis em sua utilidade original e convertidos por mim em pequenas abstrações. O caráter abstrato desses resíduos de cidade é exaltado por meio de procedimentos que associo com a técnica do



Fig. 39  
**Lia Braga**  
*Forma Resguardada (2010)*  
Linha de algodão e sucata.  
10X12 cm  
Porto Alegre



Fig. 40  
**Arthur Bispo do Rosário**  
*Orfa (Objeto Revestido de Fio Azul)*  
Algodão, ráfia e papelão  
Rio de Janeiro



Fig. 41  
**Arthur Bispo do Rosário**  
*Sem título (sem data)*  
 Telha cerâmica e tecido  
 Rio de Janeiro

“ponto cheio” do bordado, ressaltando e potencializando a forma do objeto achado. Revestidos de linha preta, todos os objetos que encontrava, independente do material de que são feitos ou do lugar onde fossem encontrados, passavam a corresponder, para mim, a uma experiência de desenho.

Na obra de Bispo do Rosário também encontramos a operação de recobrimento, mas a imagética do objeto ainda persiste a despeito da operação a que é submetido. O objeto permanece reconhecível.

Relaciono ao bordado o método de recobrimento com fios que realizo. No trabalho de Bispo essa relação também se manifesta, mas de maneira inequívoca. Os Objetos Revestidos de Fio Azul eram recobertos de maneira a criar uma superfície regular e sobre o revestimento o artista bordava o nome do objeto sobre o qual se processara a intervenção e os numerava. A catalogação e a identificação são os intentos dessa operação de Bispo do Rosário. Nas Formas Resguardadas a referência visual ao bordado é bem menor do que na obra de Bispo do Rosário, ainda que eu tenha usado para proceder o revestimento uma agulha de ponta grossa e os gestos de quem executa um grafismo em “ponto cheio”. Sobrepondo e acumulando o “ponto cheio”, que tradicionalmente é feito em linhas suavemente paralelas para criar finas e delicadas áreas de cor

sobre tecidos, obtenho uma superfície fofa que em alguns pontos esconde os contornos dos objetos que recobre. A sobreposição de fios resulta em peças que ficam a meio caminho entre a mumificação e o casulo.

#### 2.4 ARTE E COTIDIANO EM ACEPÇÃO MICROPOLÍTICA

Conforme já comentado em seção anterior Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas é uma pesquisa realizada em íntimo contato, por vezes dependência, com outras atividades do meu cotidiano. Baseou-se em práticas artesanais que situo junto as “artes do fazer” propostas por Michel de Certeau em “A invenção do cotidiano”. Para Certeau essas práticas compreendem uma maneira de agir que não provém de um discurso e também não gera um discurso, mas que produz lugares a serem habitados.

Encontramos essas práticas de suave improviso subversivo. De resistência a ordem estabelecida por poderes organizados, tais como as instituições, a malha urbanística, o mercado de bens de consumo e capitais, em várias ações cotidianas. Tratar da vida nos coloca nesse jogo de astúcia. Cozinhar, ler, conversar demandam um jogo de espertezas para que possamos fazer dessas ações territórios existenciais. Cabe aqui lembrar que para Certeau (2003, p. 42):

“Essas práticas colocam em jogo uma ratio popular, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma maneira de combinar indissociável de uma arte de utilizar”

Sendo assim considero apropriado colocar a tecelagem e outros artesanatos com fios e tecidos, ao menos em sua origem junto as outras lidas domésticas, como uma arte de fazer que por vezes se afasta de seu caráter utilitário para logo voltar a ele, podendo assim habitar a zona de fronteira reservada aos mimos.

Um pano de prato bordado “com arte” não perde sua utilidade, mas é um pano de prato especial, se terá mais cuidado para lavá-lo e somente será utilizado em determinadas etapas do trabalho de enxugar a louça e depois de utilizado retornará ao seu lugar de peça que serve de adorno á cozinha. Será colocado para secar em lugar destaque: na porta do forno, sobre o fogão ou em um cabide específico, estrategicamente disposto logo acima da pia, junto de outros objetos, como saleiros de louça e colheres de pau, que desfrutam da mesma posição ambígua entre o decorativo e o utilitário. A principal função desses “objetos especiais” é valorizar o espaço privado e nesse sentido representam a resistência diária aos constrangimentos cotidianos vividos na esfera pública.

Ivone Richter, no livro *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais* (2003, p.108), nos fala dos “fazeres especiais” capazes de modificar a realidade dos ambientes privados, dando a estes uma atmosfera propícia ao descanso, a intimidade, ao lazer, a afetividade. A autora coloca os trabalhos de agulha e de tear nesse grupo de objetos que :

“(…) produzidos no cotidiano, sem uma intenção de produzir arte, mas certamente com uma intenção estética muito definida de fazer especial, podem e devem ser considerados como objetos artísticos. Existem certamente gradações do “fazer especial”, pode abarcar um domínio muito amplo, que se estende e desde o resultado mais amplo até o mais prosaico. No entanto o simples fazer não é nem “fazer especial”, nem é arte. Para tanto é necessário o algo a mais que retira o objeto de sua simples função utilitária e o reveste de um sentido mais profundo e estético.”

Tais objetos não desfrutam do estatuto de obras de arte, ainda que sejam vistos como feitos com arte. Comumente confeccionados por um membro da família, por um amigo ou por um artesão tem o estatuto de objetos especiais. Mesmo assim aquele que os faz não desfruta de visibilidade social, pois o seu fazer acontece, é confeccionado e fruído, em âmbito privado. Mesmo quando esses trabalhos são produzidos por artesãos especializados, se mantêm apartados do campo comum da transmissão de saberes formais.

No livro *A partilha do sensível*, Jacques Rancière (2002, p.16) busca exemplificar a maneira como existe “um comum” que se presta à participação e o lugar de uns e outros nessa partilha. Busca, dessa forma, expor o lugar dos trabalhadores. Rancière afirma que, segundo Platão, os artesãos não podem participar das coisas comuns porque não tem tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. O filósofo utiliza-se dessa observação que coloca o artesão quase no mesmo nível de exclusão do escravo para nos apontar que ter esta ou aquela ocupação define competências ou incompetências para o “comum” e também define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum.

Para Becker et al (2011, p.86) a participação do artesão, no sentido em que este é um trabalhador, ou seja alguém que troca sua força produtiva por meios para sua subsistência em organizações específicas, me faz pensar que a busca por um público consumidor diversificado, a nomeação, a sistematização e o ensino de seus saberes, contribuem para sua visibilização no “comum”, para sua existência no campo da política, ainda que em um espaço peculiar de competências.

Por outro lado, esses mesmos exercícios manuais, repetitivos, podem figurar como dispositivo de resistência frente a uma sociedade desumanizada, afeita à velocidade dos corpos, das

informações e das imagens. No desenrolar de minhas pesquisas tenho impregnado o fazer tricô e crochê de intencionalidades que burlam com qualquer uma das condições anteriormente expostas. Dar ao simples ato de tecer o estatuto de proposição artística coloca tal artesanato em um campo de visibilidade política. O coloca em um espaço do lado de fora, em um espaço comum. Visto que Ranciére coloca que a política é:

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer das propriedades do espaço e dos possíveis de tempo. **[Enquanto a arte manifesta-se nesse cenário como]** [...] 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2009, p. 17, grifo do autor)

Pensar o artesanato como um dado visível do plano político, leva-me a pensar em seu persistente deslocamento no contexto da arte contemporânea. Como já exposto na seção anterior, há várias décadas artistas de variadas nacionalidades e origens culturais estão interessados em acrescentar as suas pesquisas lógicas pré-industriais. Nostalgia de enlaces sociais perdidos, manifestando-se de maneira literal, física. Trata-se de uma relação de aproximação que visa fomentar um processo. Nesse caso, aproximar difere de

intervir e pode compreender uma participação velada que somente se revela política quando seus diferentes momentos são reunidos em forma de apresentação. Sendo assim a ação, o ato realizado é potencialmente político.

A minha presença em Ato de Rasura e, principalmente, em Corpo que Tece é insignificante. Um acontecimento sutil, situado no limite entre ver e não ver, entre ver e não se importar. Antes de se tornarem registros editados, tais experiências são, de certo modo, anódinas, alheias, avessas à frequência dos lugares onde ocorrem.

Considero contraditórias as escolhas que constituíram essa pesquisa. Artesanatos femininos, subsumidos ao longo de séculos, por razões de uma política de gênero que coloca a mulher como pessoa de segunda classe, artesanatos que serviram como dispositivo de controle e domesticação do corpo feminino pelo trabalho incessante, que tanto auxiliava na economia da casa, quanto se prestava a um lazer produtivo, igualmente disciplinador. (EGGERT, 2009, p. 68,69)

Por esse ponto de vista, compreendo o artesanato como elemento usado na aprendizagem feminina para a manutenção das mulheres no exercício de seu papel subalterno de madrepósas.

Conforme a antropóloga mexicana Marcela Lagarde citada por Silva e Eggert:

[...] todas as mulheres são madrespasas [...] independente de sua condição concreta de mães e/ou esposas [...] as mulheres mesmo as que não exercem a maternidade concretamente podem ser 'mães' de irmãos, de maridos, sobrinhos, afilhados, colegas [...] Uma vez que exercem esses papéis mesmo que simbolicamente devido ao seu exercício constante desde a mais tenra infância, se não de forma real, no cuidado de crianças menores, de forma lúdica nas brincadeiras de casinha. (LAGARD, 2005, apud EGGERT; SILVA, 2010, p. 307)

Tendo em vista essa situação, muitas mulheres passaram a rejeitar os aprendizados em atividades artesanais, acreditando se posicionarem assim em prol da luta por emancipação. Cabe ressaltar que esse preconceito:

[...] existe um preconceito cultural em relação aos trabalhos artesanais como a tecelagem, o bordado, entre outros. As próprias mulheres parecem não acreditar na potência do valor social, cultural e econômico dessas atividades. (BRUM; EGGERT, 2010, p. 35)

A desvalorização não está associada exatamente a algum aspecto da luta contra a submissão feminina, mas antes a um processo de atrofia pedagógica que nos leva a uma situação de perdas no âmbito da cultura material e da historiografia do feminino:

A partir dos anos sessenta, escolas que tinham o estudo de técnicas manuais, devido a mudanças na legislação, associadas a concepção de desenvolvimento presentes nas políticas públicas retiraram essas atividades de seus currículos. (BRUM; EGGERT, 2010, p. 35)

Ao defender que meu trabalho busca dar visibilidade ao feminino, esbarro em negativas emblemáticas da emancipação e penso que exponho de maneira inequívoca a parcela de opressão cotidiana pela qual passamos. Experimento em meu próprio corpo a disciplina de ofícios de pouco valor e não as renego quando, com suas técnicas, produzo formas artísticas agradáveis ao tato e ao olhar, mas desviadas de qualquer utilidade.

Há, com relação aos trabalhos manuais ditos femininos, um preconceito que os atinge enquanto objetos de produção atuantes na economia, enquanto manifestação estética e com grande força, enquanto manifestação artística. O estatuto cultural das obras têxteis é taxado de inferior e com dificuldade passa pela mesma

“alquimia operada pelo sistema de artes sobre os trabalhos realizados com outros materiais e técnicas. Dificilmente se tornam hipervalorizados e auráticos.” (SIMIONI, 2010, p. 2).

Ainda assim, percebo minha pesquisa poética na contracorrente das interpretações do artesanato feminino, que o julga como mais um instrumento de dominação. Creio que, por meio da minha prática, descobri que o artesanato pode ser um poderoso instrumento de criatividade, elaboração subjetiva, autonomia e formação política, extrapolando dessa forma o espaço privado.

Admito que levei ao pé da letra a ideia de extrapolar o espaço privado. Não realizei essa passagem na forma de ações junto a cooperativas de artesãs ou na comercialização de produtos resultantes de uma oficina comunitária ou ainda na condição de artista administradora de um projeto poético capaz de congrega artesãs em um só projeto têxtil de valor inestimável e interpretações simbólicas tão amplas quanto suas dimensões e ambições junto ao circuito da arte educação.

Conjugué minhas lãs e linhas, tricôs e crochês com a riqueza assustadora e pouco acolhedora dos espaços da cidade e das pequenas sobras de suas atividades febris. As calçadas, as grades carcomidas, as pequenas sucatas coletadas na poeira revolvida pelo,

movimento dos catadores de lixo a grama mal cuidada de praças esquecidas pelo poder público e por seus próprios frequentadores que displicentes descansam entre bitucas de cigarro, garrafas quebradas e sobras de macumba. Tudo tão oposto aos grupos domésticos com os quais comprometia o meu cotidiano. A minha presença nesses outros lugares abria uma brecha nesses lugares.

Segundo Eggert (2010, p.28), a noção de gênero “traz o elemento cotidiano e fornece uma dimensão complexa para a concepção de tempo”, pois é no cotidiano que as histórias das mulheres acontecem e que as produções e opressões se reproduzem. Trazer esse oculto para ao espaço visível é encontrar outras formas de superar a violência e a dominação. Sou uma mulher, pertenço ao gênero oprimido e, de certa forma, ao sacrificar meu corpo à disciplina que por séculos incidiu sobre outros corpos femininos, não tenho a força de desconstruir e desidentificar os ensinamentos patriarcais de gênero (o feminino cuida, o feminino acolhe e acompanha) e substituí-lo pela dignidade do cuidado de todos com todos, independente de gênero, tanto no espaço público, quanto no espaço privado. Assim, por intermédio do meu projeto artístico proponho, no nível simbólico, uma micropolítica do feminino.

O termo micropolítica comporta acepções voltadas para formações do inconsciente no campo social. Estas abordam os processos de experimentação que ocorrem em diferentes campos da produção social e que não se restringem a formas organizadas. Os processos micropolíticos por vezes são mínimos, mas podem constituir o início de transformações sociais.

A partir dos anos sessenta, depois de um período de isolamento, a arte aproximou-se da política e do cotidiano. Os anos sessenta foram um período de descobertas e reinvenções dos modos de viver em sociedade. Nesse processo coletivo de transformação para a construção de uma sociedade mais porosa e flexível, a arte se viu convocada. Percebo que ao aceitar essa convocação, o artista, a arte e a sociedade se imbricaram. Os artistas ficaram sequiosos de contaminação pelas coisas do mundo e abandonaram as noções de pureza que marcaram a década anterior.

Atualmente, as obras de arte pública, as propostas participativas voltadas para comunidades específicas e as obras de interesse social representam, de maneira mais radical, esse enlace com o social. Refletir sobre o trabalho artístico em comunidades é importante para minha prática, porque esta tem caminhado em um sentido oposto, no qual a colaboração e a participação não se colocam como um pacto. Os conceitos e práticas de comunidade, lugar e participação, nas minhas experiências estão livres do peso que a responsabilidade identitária das ações afirmativas pode acarretar.

Não pretendo trabalhar com comunidades específicas, apontar ou resolver problemas locais.

Compreendo meu trabalho junto a uma gama de propostas artísticas que se agrupam sob a tendência de participar do mundo na medida de si. Com essas propostas, que por sua discricção são quase invisíveis, encontro correspondência na pesquisa que realizo. Francis Alys, por exemplo, é um artista caminhante que busca criar situações no contexto urbano. Algumas dessas propostas vibram em uma frequência que pouco se afasta do cotidiano, ou seja são quase imperceptíveis. Mas quando notadas revelam um conteúdo fortemente metafórico e polissêmico. Nas ações *The Collector* e *Magnetic Shoes*, Alys coleta fragmentos da cidade. Em *The collector* arrasta um pequeno objeto imantado provido de rodinhas ao qual vão se agregando fragmentos de metal. Em *Magnetic Shoes* a estratégia é ainda mais direta e inserida no fluxo urbano, pois Alys não tem um intermediário metafórico que realiza a coleta. São seus próprios sapatos que possuem placas imantadas, criando assim um novo sentido para o cotidiano e prosaico ato de caminhar. Os registros dessas deambulações (fotos, vídeos, pinturas, desenhos de projeto) e o material coletado são posteriormente expostos. As ações de Alys apontam para várias questões, principalmente, em meu ponto de vista, o abandono e a passagem do tempo. Ele aborda essas temáticas de maneira poética e aberta sem recorrer ao ativismo ou a um ideal de coletividade. Suas ações são solitárias, simples e absolutamente inseridas no contexto que abordam.

---



Fig. 42  
Francis Alÿs  
*The Colector* (1991)  
Madeira, corda e imã magnético  
Cidade do México

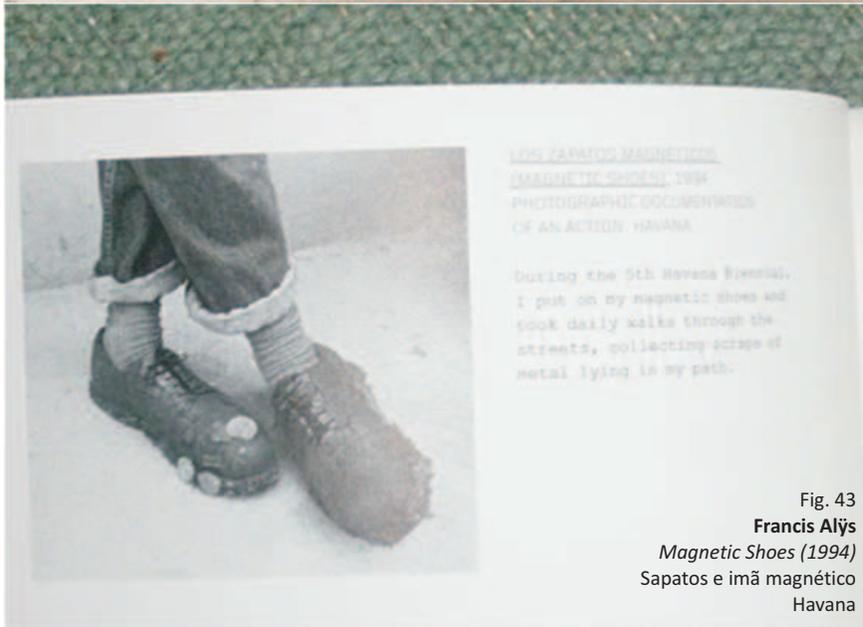


Fig. 43  
Francis Alÿs  
*Magnetic Shoes* (1994)  
Sapatos e imã magnético  
Havana

### 3 O ARQUIVO: RELATOS E NARRATIVAS

Durante essa viagem, a imagem poderia destacar-se do conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. O motivo era muito insignificante para isso. Quem teria essa ideia? A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora no momento em que aconteceu, mesmo sua existência era completamente ignorada. Só Deus sabia. Por isso a imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida, não foi destacada, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor. (MARGUERITE DURAS, 1984, p.13.)

Exponho, na forma de pequenos relatos, os acontecimentos ligados às experiências realizadas no primeiro ano de mestrado. As ações desenvolveram-se principalmente em diálogo com os ensaios *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* de Robert Smithson, publicado no Brasil no livro *Escritos de Artistas Anos 60/70* de Ferreira e Cotrim (2006).

#### 3.1 OCORRÊNCIAS, CONTEXTOS, PROCEDIMENTOS E PERCURSOS

Existe a linguagem ordinária, utilitária, de todo dia. Desgastada na comunicação constante de conteúdos. Acredito que também possamos assim categorizar procedimentos técnicos triviais como usar uma pá para cavar um buraco, um martelo para

pregar um prego, linha e agulha para prender um botão. São procedimentos mundanos, mas a exemplo das palavras também possuem uma face misteriosa de implicações quase inacessíveis.

A poesia e a psicanálise mergulham no vasto campo dos significados guardados nas palavras. O artista visual mergulha no universo oculto das imagens, das ações, dos materiais e dos objetos, por mais triviais que esses possam parecer em uma primeira mirada. Assim como outros artistas, tenho procedido com relação ao tecer como agem os poetas e os psicanalistas com as palavras. Buscando sentidos e possibilidades criativas, enfim conhecimento, por intermédio da prática e da reflexão. Em vista disso ao pensar com as obras de Gilbert Durand e Mircea Eliade, respectivamente antropólogo e historiador das religiões, encontrei em suas teses correspondências com o suscitado pelo tecer.

Em meu trabalho, assim como no de Sol Casal<sup>(19)</sup>, uso o tramar dos fios para remeter ao meu próprio corpo. Manualidade diretamente relacionada ao corpo que também está nas performances em dois tempos – o tempo real e o registro em vídeo – de Ana Paula Tomimori<sup>(20)</sup>. Ambas trabalham o tecer como parte de atos performáticos ou fotoperformáticos. Nesse sentido, por ser a performance uma arte que remete ao tempo, ambas avivam, redobram o tecer como prática relativa ao devir, representativa do tempo, Aspecto apontado como intrínseco ao imaginário.

Casal ressalta o tecer como produto e representação de seu próprio corpo. Tece os fios de lã vermelha como representações das próprias entranhas que saem por orifícios abertos nas fotos que representam a superfície de si mesma. Encerra na analogia entre vísceras e tecelagem manual, a natureza da aranha, que sintetiza o material necessário para confeccionar sua teia. Penso que tecer é sempre um trabalho do corpo, mesmo quando não é sua representação, denuncia sua presença.

Tomimori aborda de forma direta o tempo contido no objeto que resulta do tecer e paradoxalmente é desperdiçado no tempo gasto em tecer. Como a mítica Penélope a artista ao desmanchar o tecido que manufaturou reencontra a sua liberdade, retoma a posse do seu tempo. Sim, eu sinto o tecer como escravidão, mesmo que dedicar-me a ele me leve para lugares imaginários e me ajude a matar o tempo.

Outra forma de explorar as questões que acompanham a tecelagem manual, surgem nos mecanismos e operações sensoriais propostos no trabalho de Ana Miguel, artista que revela em seu vocabulário formal, retirado de uma infância feminina pertencente a universo de referências normatizadas, o caráter ambíguo e noturno do tecer. Aqui falamos em noturno na acepção que Gilbert Durand empresta a esse adjetivo. Para o autor a tecelagem, enquanto tema mitológico e categoria técnica pertence

<sup>(19)</sup> Artista brasileira nascida em 1982. Graduada em artes visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto de Artes em 2008. Seus interesses de pesquisas são a fotografia, a performance, a fotoescultura e a gravura.

<sup>(20)</sup> Artista brasileira, trabalha com performance. Graduada em artes visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2010. Contemplada com a bolsa Iberê Camargo 2013.

ao regime noturno da imaginação simbólica. (2002, p.58) O *Regime Noturno* é oposto ao *Regime Diurno*, que se preocupa em dividir e ascender. O *Regime Noturno* se empenha em fundir, harmonizar e eufemizar os aspectos assustadores, dramáticos e cruéis da existência.

As obras *Nó azul* de Elaine Tedesco e *Droguinhas* de Mira Schendel não são trabalhos de tecelagem, mas mantêm vívida a memória de sua confecção dependente de gestos repetitivos, de sucessivos enleamentos e amarrações. Tedesco torce metragens de tecidos finos como lençóis de forma que esses se sobrepõem uns sobre os outros, se embaraçam devido a tensão criada pelo gesto de torcer compondo volumes esféricos e maciços. Schendel trabalha com a simplicidade do ato de tecer. As *Droguinhas* se conformam em robusta tridimensionalidade por sucessão e acúmulo de torções e enredamentos de papel que não obedecem a uma técnica específica de tecelagem e por isso remetem a um simbolismo mágico religioso.

As obras de Tedesco e Schendel aqui citadas me remetem a pesquisa de Mircea Eliade exposta no livro *Imagens e Símbolos* (1991, p.108) que classifica os laços e nós em dois grupos:

“(...) os laços mágicos utilizados contra os adversários humanos ( na guerra, na feitiçaria) (...) os nós e laços benéficos, meios de defesa contra os animais selvagens, contra as doenças e os sortilégios, contra os demônios e a morte.”



Fig. 44  
Sol Casal  
Muô – Mistérios Corpóreos (2008)  
Foto escultura com lâ  
Porto Alegre

Em algumas ocasiões pessoas que observavam minha forma de trabalhar fizeram alusão a qualidades mágicas presentes na costura, no bordado e no puro e simples enlace com fios. “ *Tu parece uma negra feiticeira, fuxicando o tempo inteiro e desenhando as vassouras de Xapanã*”<sup>(21)</sup>, lembro que disse a cozinheira umbandista que trabalhava comigo no abrigo. Não sem uma certa indignação ou desconfiança ouviu de mim que se tratava de uma pesquisa em artes visuais, mas não pareceu convencida ou conformada. Interpretava algumas das minhas práticas com fios e tecidos como profanas ou potencialmente ameaçadoras.

Mira Schendel tece suas *Droguinhas* em papel japonês, não usa linha ou lã. Essa escolha de materiais confere ao trabalho um sentido de impermanência que não encontramos nas outras obras citadas, pois os materiais têxteis podem atravessar décadas, mesmo quando submetidos a intempéries.

No trabalho de tecer está concretizado o tempo. Não se trata do tempo da cerâmica, onde espero que o material se estabilize conforme seu tempo de secagem, queima, enfim, de seus processos para que se transforme quase de maneira independente no que eu imaginei. Nos trabalhos com fios não há espera passiva, a passagem do tempo está revelada em cada ponto, em cada laçada. Enquanto minhas mãos trabalham passo o tempo da espera, transformo em superfícies mensuráveis o tempo que vai passando.



Fig. 45  
**Ana Paula Tomimori**  
*Pequenas pausas do silêncio* (2010)  
 Vídeoperformance  
 Porto Alegre



Fig. 46  
**Ana Miguel**  
*Operador* (2002)  
 Lã, dado, algodão e agulha  
 Londres

<sup>(21)</sup> Orixá dos pobres, humildes e doentes. Pertencem a ele todas as doenças físicas e espirituais. Sincretizado como São Lázaro, São Roque e Nosso Senhor do Bom Fim.

A série intitulada *Modulares Têxteis* é confeccionada em tecido, linha, lã, e todo e qualquer outro material ordinário encontrado facilmente em lojinhas de aviamentos. Esses materiais chegam as minhas mãos impregnados do toque de inúmeras pessoas que os avaliaram detidamente, pensando se ficariam bem na ornamentação de um casaquinho de um bebê, de uma cortina para a cozinha ou em qualquer outro acessório prosaico. Se levamos em conta, porém que em cada uma dessas intenções esconde-se um dado que está para além da utilidade ou da decoração, podemos acreditar que os modulares têxteis, antes mesmo de sua confecção, estão impregnados de mundo.

Os materiais de que são feitos estão carregados de intenções que extrapolam as intenções historicamente contidas nos materiais tradicionais de ateliê: os tubos de tinta óleo, os grafites de diferentes graus de maciez, os estecos, a argila. “As ferramentas de arte ficaram tempo demais confinadas ao ateliê”. Tanto tempo que já não são mais capazes de funcionar dentro de uma lógica de procedimentos que se faça cúmplice dos processos mentais dos artistas. Smithson, enquanto artista nos dá uma clara dimensão do esgotamento das práticas de ateliê, de seus materiais e processos. Ao nos entregarmos a uma pesquisa de materiais desvinculada dos materiais tradicionais, estamos buscando uma lógica não racional



Fig. 47  
**Elaine Tedesco**  
*Nó Azul (2006-2008)*  
Tecido de algodão  
Porto Alegre



Fig. 48  
**Mira Schendel**  
*Droguinhas (1964-1966)*  
Papel de arroz  
São Paulo

de sua utilização, algo próximo da lógica do processo primário . Da lógica dos sonhos, das fantasias e dos devaneios:

“Em níveis baixos de consciência, o artista experimenta métodos de procedimentos indiferenciados ou irrestritos que rompem com os limites precisos de uma técnica racional. “  
(SMITHSON, 2006, p. 185)

Em sua escrita Smithson, por meio de metáforas relacionadas às ferramentas e aos procedimentos que lhe interessam, nos chama para o fato de que a mente do artista, assim como a terra – material das suas reflexões – é composta de sedimentação e disrupção. Ressaltando o fato de que a mente e as obras de certos artistas não são fixas, mas antes estão em um estado de disrupção suspensa (SMITHSON 2006, p. 190). Será que os processos disruptivos entram realmente em suspensão? Desenvolver essa reflexão, esforçar-me para criar um conceito para os materiais e procedimentos que caminham paralelos aos meus pensamentos e desejos lhes confere uma pausa? É nessa pausa do movimento da minha mente que se dará o aparecimento de um trabalho que se sustente sobre suas próprias pernas? Um objeto que não se define por seu uso e designações cotidianas, que não representa nada, mas que presentifica uma quantidade tão grande de ideias e relações que em sua densidade nos parece ambíguo.

Construí três modelos de modular têxtil. Ao longo do primeiro ano do mestrado, os chamava de amarelos, tripas e laranjas. Com eles realizei experiências em ambientes públicos e também em circunstâncias institucionais. Os amarelos foram concebidos logo depois das primeiras experiências de tecer o espaço, partindo de alguns poucos módulos planos costurados uns aos outros. Apresentam a forma aproximada de uma Cucurbita Moschata conhecida popularmente como “abóbora de pescoço”. Segundo me disse uma espectadora de uma das experiências; “parecem mais com a flor que floresce pra dentro para fazer a abobora”. Alcancei essa forma depois de muitos testes realizados diretamente com lã e agulha. Não fiz desenhos preparatórios, desenhos de projeto. Havia feito muitos protótipos executados em crochê, pois a minha intenção era que tais protótipos fossem facilmente reproduzíveis. Acontecia, porém que, ao chegar o momento de confeccioná-las, sentada no banco de um ônibus em movimento ou no sofá da sala de um abrigo residencial, os protótipos se mostravam demasiado complexos.

Em minhas circunstâncias cotidianas, eu não podia me permitir contar pontos e laçadas ou fazer malabarismos manuais com a agulha e a linha. Afirmando que realizei muitos testes no sentido em que foi preciso descobrir movimentos e proporções que o meu corpo pudesse adivinhar, aprender e decorar da maneira como aprendemos passos de dança ou andamos de bicicleta.

Busquei desenvolver para a confecção das peças um automatismo do corpo, das mãos. Da infância lembro de ter visto mulheres, cuja renda familiar dependia em grande parte de seu trabalho artesanal. Teciam enquanto conversavam, liam, cuidavam dos filhos, caminhavam. Pareciam os fazedores de meias da idade média. Desconfio que foi essa associação que viabilizou minha estratégia para criar uma proposta artística sintonizada com a vida que estava levando.

As experiências mais significativas com os *amarelos* envolveram justamente as crianças que estavam sob meus cuidados no abrigo residencial. Nunca as convidei para interagir com os objetos, me limitei a permitir que brincassem com eles à medida que iam ficando prontos. Não impingui barreiras à atração que os pequenos *módulos amarelos* exerciam sobre as crianças. Hoje, ao contemplar os registros resultantes das experiências, não encontro muitos resquícios das emoções que me dominavam. Não consigo por meio dos registros, reviver plenamente aqueles momentos de beleza, empolgação, alegria e medo. Sim, um grande temor de estar expondo as crianças de maneira indevida me assaltava, mas não me impedia de continuar, mesmo que fosse para guardar os registros somente para mim.



Fig. 49  
Lygia Clark  
*Pedra e Ar* (1976)  
Pedra, saco plástico e ar  
Rio de Janeiro



Fig. 50  
Lia Braga  
*Criança em interação com  
modular têxtil* (2011)  
Lã acrílica  
Porto Alegre

Ao me perguntar qual era o fascínio exercido pelos pequenos objetos amarelos sobre as crianças, lembro de Lygia Clark e seus Objetos Relacionais. Designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado, de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra.

Ressalto que em momento algum a interação entre meu trabalho e seu eventual público participante se pretende terapêutica; atuante em interface com a clínica da assistência social ou com a psicanálise. A interação entre as crianças e os objetos deu-se de maneira casual e foi conduzida com suavidade. Não estávamos afoitos por algum resultado espetacular. Eu estava apenas tecendo, trabalhando com as mãos para “não perder a cabeça”, e as crianças estavam apenas brincando. Carregando para si, para os seus jogos de agressão e “faz de conta” os resultados do meu tecer. Dessa maneira rompiam com o meu isolamento, retomando de mim a atenção que por vezes era menor.

Não anotei as reações dos participantes aos objetos por ocasião dessas experiências espontâneas. Não anotei minuciosamente, mas guardo comigo lembranças essenciais desses momentos. Lembranças que me servem como guias para as escolhas de novos materiais e formas. Envolveram-se, mas estávamos em criação



Fig. 51  
Lygia Clark  
*Máscaras Sensoriais (1967)*  
Tecidos de materiais  
variados  
Rio de Janeiro



Fig. 52  
Lygia Clark  
*Máscara Abismo (1968)*  
Ráfia e plástico  
Rio de Janeiro

coletiva. Os participantes envolveram-se sinceramente com as propostas efetuadas pelos objetos. Ainda que não estivessem empenhados em uma relação terapêutica ou em um projeto artístico, contribuíam ativamente ao combiná-los ou inclui-los com seus brinquedos e outros objetos do ambiente. Se procuro, ao me situar junto de meus pares como parte de uma historicidade, me desprender da força e ambição do projeto de Clark, por outro lado percebo que os objetos evocativos de situações arcaicas ou representativos dessas mesmas condições estão presentes na arte e exercem premente atração. Talvez porque contribuam para o encontro de algo esquecido, perdido, mas que descoberta ou reencontro nos asseguraria o reconhecimento do que nos é fundador.



Fig. 53  
**Lia Braga**  
*Criança em interação com Modular Têxtil (2011)*  
 Lã acrílica  
 Porto Alegre



Fig. 54  
**Lia Braga**  
*Criança em interação com Modular Têxtil (2011)*  
 Lã acrílica  
 Porto Alegre



Fig. 55 (à esquerda)  
**Lygia Clark**  
*Objetos Relacionais (1966)*  
 Materiais diversos  
 Rio de Janeiro

Fig. 56

**Lia Braga**

*Criança em interação com Modular Têxtil (2011)*

Lã acrílica

Porto Alegre



Fig. 57

**Lia Braga**

*Criança em interação com Modular Têxtil (2011)*

Lã acrílica

Porto Alegre



### 3.2 CONEXÕES TEÓRICAS ESTENDIDAS

Costurar, tecer, enredar. São esses os princípios operatórios que caracterizam meu trabalho? Posso dizer que sim, mas começar essa escrita pensando nessas operações como um conjunto me parece a garantia de uma abordagem que toma seu objeto a partir da metade da sua existência, o aborda em sua forma mais elaborada, assimilada na cultura como uma conquista tecnológica, como um desenvolvimento técnico, desprovido de aspectos simbólicos que ultrapassem o viés de uma análise sociológica, voltada para considerações sobre o campo da produção da vida material.

As experiências que tenho realizado comportam algumas operações ligadas ao universo da manufatura têxtil e isso tem me levado por vezes a ignorar o gesto ancestral comum a todas elas, conduzindo-me a não perceber a anterioridade capaz de abarcá-las. Antes de costurar e tecer, o humano primitivo já havia considerado a necessidade de unir diferentes partes de um mesmo material ou objeto distintos. Para satisfazer tal necessidade, desenvolveu a habilidade de amarrar. Amarrava lâminas de pedra lascada a uma das extremidades de um pedaço de madeira, aumentando, assim, o poder mortífero de suas armas de luta e caça. Prendia pedaços de peles de animais umas às outras para criar abrigos contra a intempérie. Partindo dessas primeiras ações de manipulação do

ambiente, elaborou outras formas de construir objetos com materiais flexíveis. Do emaranhado confuso, emerge o trançado. Da união obtida por meio de amarrações simples, se faz a costura.

Costurar e tecer, filhas sofisticadas do ato de amarrar, filhas do desejo de instaurar continuidade, de escapar da interrupção, apresentam em comum a organização hierárquica e sistemática dos gestos, os padrões de textura bem definidos e a facilidade para se desfazer. Enredar, porém está em outro extremo, se funda na indeterminação, é o enlouquecimento do gesto de amarrar. Não prevê retorno ao descontínuo e a fluidez da linha solitária.

Os meios de amarrar, de ligar fortemente um elemento a outro, forçando a proximidade, mas também são maneiras de sugerir percurso. Percurso de união que só quando percebido haverá de efetivar uma ligação que, se não ocorre entre os corpos no contato direto, se dá por intermédio da fragilidade da linha. Ao abordar a linha como material construtivo, encontro sua capacidade de acumulação e encobrimento. Por me propor a adentrar o universo tátil e visual dos materiais têxteis acabo por revelar, por meio de sua instauração, enquanto trabalho de arte, situações que colocam em evidência suas características formalmente instáveis e mutantes.

Ao apresentar no campo da cultura objetos lassos, desprovidos de rigidez ou de estruturas permanentes, simplesmente impossíveis de erigir em definitivo, estou propondo uma reflexão sobre gênero, corporeidade e afeto. Afastadas de contextos utilitários, os elementos têxteis reunidos na presente pesquisa remetem indiretamente ao universo doméstico. Conservam latentes a ludicidade, a evocação de memórias afetivas e a analogia com o corpo. Mas antes de tudo propõem uma reflexão sobre a cultura e sua formação antagônica, dependente simultaneamente da constituição de áreas de cristalização e de movimentos caóticos constantes.

### 3.3 MODULARES

Nos primeiros relatos dos procedimentos efetuados sobre os materiais escolhidos, chamei os resultados das pesquisas plásticas de Modulares Têxteis. A nomenclatura literal apontava com exatidão a natureza dos referidos objetos: pequenas formas quase idênticas, manufaturadas com técnicas de tecelagem. De cores fortes e vibrantes; suas formas de um geometrismo suave, mas fácil de reproduzir, lembram formalmente a resposta Neoconcreta ao empirismo, racionalismo e a objetividade do Concretismo. No Concretismo brasileiro, não houve artista dedicado as pesquisas



Fig. 58  
**Lia Braga**  
*Sem Título (2011)*  
Lã acrílica  
Porto Alegre



Fig. 59  
**Lygia Clark**  
*Obra Mole (1964)*  
Borracha  
Rio de Janeiro

têxteis como as entendemos no âmbito específico da tapeçaria e da tecelagem. O neoconcretismo por sua vez nos dará algumas experiências esparsas, mas fundantes para as pesquisas têxteis na arte contemporânea. Hélio Oiticica, Ligia Clark, e Lygia Pape entraram a década de sessenta experimentando as sutilezas e evocações provocadas pelas construções com materiais têxteis muitas vezes banais, desprovidos de qualquer aura técnica.

Assim como *Os Trepantes* de Lygia Clark, as minhas primeiras experiências tridimensionais se colocavam como parte do espaço e interpelavam o corpo de maneira indireta. As estruturas construídas ficavam afixadas, agarradas como ervas daninhas, a outras superfícies, não se ofereciam ao manuseio total, a intervenção. Não permitiam ao fruidor embrenhar-se, consentiam apenas em leve afagar. Sua qualidade tátil podia facilmente se restringir a uma sensação visual.

Nesse período, produzia a maior parte do material individualmente, para depois, *in situ*, uni-los uns aos outros, formando uma única peça composta exclusivamente para o ambiente escolhido. Por vezes, quando começava a ordenar os múltiplos empregados nas primeiras experiências, também recorri a linguagem plana. No entanto, ao dispô-los no espaço,



Fig. 60  
**Lia Braga**  
*Sem Título* (2011)  
Lã acrílica  
Porto Alegre



Fig. 61  
**Lia Braga**  
*Sem Título* (2011)  
Lã acrílica  
Porto Alegre



Fig. 62  
**Lia Braga**  
*Sem Título (2011)*  
 Lã acrílica  
 Porto Alegre



Fig. 63 (à esquerda)  
**Lygia Clark**  
*Trepantes (1965)*  
 Borracha  
 Niterói

a bidimensionalidade se desfazia em circunvoluções e enleios dos planos sobre si mesmos e sobre os outros elementos constituintes da composição.

Foram imposições do meu cotidiano e não uma busca estética ou conceitual que me guiaram ao trabalho modulado. Quando encontramos na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais a definição de módulo na arte, encontramos um verbete que coloca o termo modular como um sinônimo de minimal art, de arte modular. Compreendo que o meu trabalho com módulos origina-se de uma mudança de direção vivida pela escultura entre 1960 e 1970, devido à influência da land art e da arte conceitual.

Podia comprimir os Modulares têxteis, enredá-los e expandi-los cobrindo objetos e traçando linhas no espaço. Em um período inicial do processo de construção dos módulos “laranja” eu os tramava sem o auxílio dos botões de pressão e os colocava de pé ou os sustentava em grades e arbustos pelas “gavinhas” de crochê que acabavam por sobrar do corpo da trama. Depois passei a uni-los por intermédio de botões de pressão de plástico branco. Utilizar os botões para unir os módulos me deu a possibilidade de tensioná-los no espaço. Descobri, assim, a elasticidade inerente a malha do crochê. Quando pendurados e tencionados os módulos “laranjas” apresentam a ausência de centro enquanto estrutura que se forma na junção de unidades com o centro mole ou ausente de cada unidade<sup>(22)</sup>.

<sup>(22)</sup> A experiência exposta nas figuras 69 à 71, foi realizada na Sala de Formas onde ocorrem os ESPAÇOS DE MONTAGEM. Evento organizado pelo grupo Perdidos no Espaço.

A estratégia que uso para para provocar o corpo são próximas as que Lygia Clark descobriu com Os Trepantes. Estes são estruturas maleáveis feitas de cobre ou borracha ou alumínio recortadas em planos contínuos. Quando submetidos a gravidade e a forma de suportes eventuais, os Trepantes assumem formas imprevistas. Por serem flexíveis e mutáveis não eram colocadas por ela sobre pedestais. Além da intenção de manter a proposição artística em contato com o mundo, dispensar o pedestal também implica em ressaltar as propriedades físicas dos materiais.

Na obra de Lygia Clark a instabilidade formal levou a uma participação cada vez maior do público, que deixou de ser passivo e então a obra deixou de lhe ser oferecida como pronta. Na minha pesquisa a percepção da instabilidade levou-me a experimentar maneiras de comprimir, de reduzir as dimensões de objetos que podiam se estender, aumentar de tamanho por simples tensão e distribuição ativando assim grandes espaços. Comecei a comprimir os modulares em caixas rasas, com tampo de vidro transparente. Os resultados foram logo rejeitados porque me lembravam a linguagem pictórica. Posteriormente os apresentei em caixas de vidro parecidas com aquários, mas terminei por deixar de usá-las por que restringiam o toque.

Já no início da pesquisa não estava interessada em investigar as representações de planos ou possibilidades da tecelagem enquanto exercício de campo de cor. Ao trabalhar o tricô, o crochê e o bordado, interessou-me abordá-los enquanto possibilidade construtiva tridimensional, desprovida de narrativas, aberta ao corpo do espectador e aos demais corpos presentes, ao ponto de com eles compor uma única experiência.

Ainda que perceba o neoconcretismo como uma referência artística muito presente em meu trabalho, noto ao vasculhar meus documentos de processo a recorrência de imagens e referências a formas existentes na natureza.

Da observação e da inclinação a reproduzir formas guiadas por uma lógica de composição orgânica, produzi as primeiras experiências. Estas lembravam as concentrações de musgo e plantas, as teias de aranha e os rizomas.

Nesse período, no qual as formas de inspiração natural ainda não haviam passado por uma depuração geométrica, as cores vibrantes estavam pouco presentes. Percebo que muitos artistas visuais que pesquisam linguagens têxteis, ao descreverem um movimento de afastamento das formas tradicionais vão ao encontro de aspectos presentes na natureza.

---



Fig. 64  
Rhizoma do lírio do brejo



Fig. 65  
Clara Fernandes  
*Átropos* (2011)  
Cobre, latão e inox  
Florianópolis

As formas desenvolvidas em minha proposta não se resolvem enquanto abstrações ornamentais, quase decorativas. Sugerem a natureza, mesmo que a ela não aludam diretamente. Acredito que não aludem diretamente porque tenho vivido grande parte da minha vida em meio urbano, a natureza que contemplo brota por entre edifícios, está à venda no comércio. A artista Clara Fernandes sustenta fração significativa do escopo de sua obra em sua própria vida no interior de Florianópolis e nos materiais do ambiente natural que a cerca. Mesmo quando utiliza materiais industriais, trabalha com um vocabulário semântico pertencente à natureza.

Como expõe Chiarelli no catálogo de uma exposição de Clara Fernandes (2001), há uma contradição nessa apropriação que a artista faz da natureza, não apenas devido à presença de refugos industriais urbanos, mas também pelo pertencimento da técnica da tecelagem ao universo da cultura.

Se minhas primeiras experiências evocavam de maneira direta as formas naturais, rapidamente a geometrização e a escolha por materiais sintéticos de colorido intenso fizeram as proposições mais atraentes. Quando me refiro ao fato de que minha sintaxe formal evoca formas naturais, quero dizer que na categoria natureza estão englobadas formas que nem sempre correspondem ao simpático reino vegetal. Há recorrência em meu trabalho de formas orgânicas

que remetem a aspectos abjetos do mundo animal. O colorido vibrante reduz a repugnância provocada pela maioria das formas, consistências e texturas presentes em meus trabalhos.

Objetos de consistência mole por vezes provocam repugnância. Criam um estado psicológico imediato, uma sensação de repulsa e identificação, que conduz para a construção de algum desenlace imaginário. Rosalind Krauss em *Caminhos da Escultura Moderna* (1998, p. 124) identifica os tridimensionais moles, macios, com o corpo do próprio espectador.

As esculturas de Hesse, por exemplo ,quando não são completamente moles, evocam, em suas texturas de superfície, algo da pele, da flacidez da carne. Percebo nos seus objetos tridimensionais moles alguma presença do corpo: por evocação, por vestígio, por ausência, ou por desejo.

Nos resultados de minha pesquisa a evocação do corpo não se restringe ao aspecto material do objetos, mas a sua confecção. Os objetos que resultam do tecer comportam uma memória processual, por que correspondem as operações físicas e processos necessários para sua confecção.



Fig.66  
**Eva Hesse**  
*Sem título (1970)*  
Corda, cabo de aço, látex e  
barbante  
Nova York

Maurice Fréchuret (1993, p.94, tradução nossa) também aponta esse mal-estar produzido pela identificação da flacidez da escultura com elementos do nosso próprio organismo ou com animais repulsivos por sua excessiva flacidez <sup>(23)</sup>.

O Modular Têxtil, por sua pequena escala, traz à memória a consistência das vísceras e das suas paisagens de vilosidades invisíveis a olho nu. As lãs de cores exuberantes que escolho para confeccioná-los suavizam a repugnância que poderiam causar. Lembro que durante o período em que trabalhava mais frequentemente com cerâmica desenvolvi preferência por tons de bege. Encontrava para minhas propostas tons que lembravam a pele humana, ocasionalmente algum detalhe vermelho ou azul-cobalto sobressaía. O resultado estético sempre pedia para o repugnante, era impossível escapar das alusões ao corpo.

Ao optar por cores alegres com matizes saturados, artificiais, suavizei as alusões ao corpo. Descobri a cor sedutora como um meio para criar uma armadilha. Antes de se afastar repugnado, o fruidor já está cativado, absorto em alguma manipulação lúdica dos objetos apresentados. Além dessas implicações psicológicas, ao criar objetos que não se sustentam sobre si mesmos, que não estão estruturados em seu sentido mais fundamental, que não possuem um “eu interior” e que por isso são moles, desprovidos de quaisquer tons ou grandeza heroica, estão presentes também questões da ordem



Fig. 67  
Yves Tanguy  
*Del' Autre Côte du Pont* (1936)  
Madeira, tecido e metal  
Paris

<sup>(23)</sup> *Le malaise ressenti vient de ce que nous faisons vite le rapprochement, consciemment ou non, avec les éléments de notre propre organisme ou avec quelques animaux réputés pour leur éccœurant flaccidité.*

da estética relação entre peso e volume, entre massa e espaço ocupado. As esculturas moles eliminaram o peso que é responsável pela condição de objeto da escultura.

Sozinho um modular têxtil é pouco, mas como parte de um grande grupo, de uma multidão, pode criar propostas tridimensionais. Consistir em um modular ainda é pouco como indicativo de sua singularidade. Percebê-los em sua maleabilidade é o mais significativo. A flexibilidade se manifesta com uma força muito maior quando pensada como característica de cada modular individualmente. Sua capacidade de individualmente se retrair ou se expandir para moldar-se, acomodar-se aos espaços do mundo, tem um pouco do modo como as roupas contornam nossos corpos. A flexibilidade individual é pouco comum nas propostas escultóricas envolvendo composições com módulos e seriações. No caso, esses módulos tecidos são criados para a invasão e a transformação em grande escala e de grandes espaços, podendo também tomar lugares pequenos, pois podem assumir dimensões compactadas.

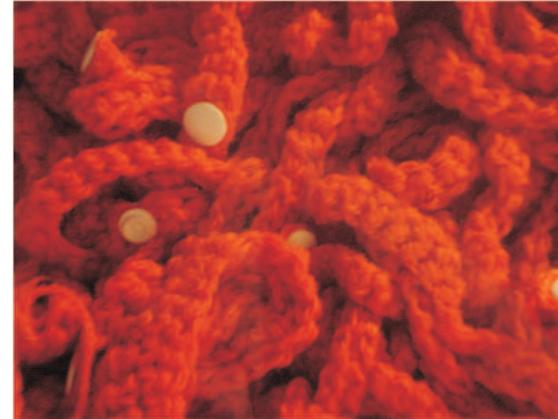


Fig. 68  
**Lia Braga**  
*Acúmulo de Modulares Têxteis (2012)*  
 Lã acrílica e botões plásticos  
 Porto Alegre

Fig. 69  
**Lia Braga**  
*Módulos Laranja (2011)*  
 Lã acrílica e botões plásticos  
 Porto Alegre



Fig. 70  
**Lia Braga**  
*Módulos Laranja (2011)*  
Lã acrílica e botões plásticos  
Porto Alegre



Fig. 71  
**Lia Braga**  
*Módulos Laranja (2011)*  
Lã acrílica e botões plásticos  
Porto Alegre



### 3.4. REGISTROS

Em minhas vivências, percebo que são necessárias estratégias organizacionais para evitar a fragmentação excessiva dos elementos que compõem minhas buscas. Sacolas e caixas nomeadas e datadas constituem um método, ainda que por vezes se mostre difícil mantê-las na devida ordem.

Quando trabalho em lugares públicos, ou em espaços da minha casa, onde sei que poderei deixar o trabalho exposto para futuras considerações e prováveis modificações, costumo fotografar diversas vezes o processo e seu entorno. Os trabalhos em andamento não raro, precisam ficar armazenados para liberar espaço para outras atividades às quais o ambiente se destina. Todo o trabalho recolhido às minhas gavetas e prateleiras está acompanhado de notas, fotografias de processo e instruções para conclusão. Quanto a estratégias para manter em meio ao torvelinho da vida a atenção necessária para perceber as exigências, os caminhos e as perguntas formuladas pela prática, digo que a constituição de arquivo é uma delas.

Para pensar sobre o estatuto do registro, busco a palavra de três artistas entrevistados por Mauss (2010, anexo III): Maria Lúcia Cattani, Maria Helena Bernardes e James Zortéa. Busco em suas falas

um imã capaz de atrair para a superfície do texto, para sua trama visível, minha própria vivência no que diz respeito aos registros de processos na arte contemporânea. Suas formas de arquivamento, exposição em galeria e configuração como material para difusão.

No DVD que compõe o anexo da dissertação de Mauss, veremos que para Maria Lúcia Cattani, interessa o produto final, objetivo. Não considera o processo como parte do trabalho final. Costuma guardar os registros do processo, apesar de não pretender mostrá-los fora de contextos de investigação acadêmica. Acha que expor os registros acaba com o mistério que envolve o produto final. Por outro lado acha válido mostrar o árduo caminho que leva à conclusão satisfatória de um projeto.

Quanto à Maria Helena Bernardes, veremos que a artista produz literatura com a finalidade de registrar experiências que sem o recurso de sua transcrição para a forma de novelas teriam se perdido. Considera os documentos como camadas de reflexão que contribuem para o próprio artista e para demais pesquisadores.

E, por fim, James Zortéa observa os documentos como fontes de dados para os próprios artistas. Aproximam, mantêm o artista próximo de suas vivências e indicam novos trajetos a serem percorridos.

---

Escolhi, na dissertação *Textos de Artistas nos Arquivos em Transformação* de Lilian da Junqueira Mauss (2009), as falas desses três artistas dentre muitos outros, porque as encontro em minhas próprias reflexões e práticas. O conjunto dos três depoimentos coaduna com diferentes períodos e disposições dos registros de minha produção.

Identifico nos depoimentos de Cattani e Zortéa a guarda de registros comum a quase todos os artistas. Trata-se de compor um acervo que não prevê a exibição, que existe como material de consulta privada. Eventualmente será visto em contextos de pesquisa acadêmica. Em Bernardes há uma associação entre o registro da obra, a sua instauração e a sua permanência no tempo. Em seu depoimento encontro minhas experiências e reflexões recentes.

Em uma primeira fase, minha maneira de organização não é muito rígida e visa apenas evitar a dispersão de materiais e ideias. Venho estabelecendo, assim, um acervo de processo composto por registros e anotações. Posteriormente, com alguma intenção em mente vou consultá-los e separar em três categorias os materiais que me interessam: registros de ações, registros de procedimentos construtivos que compõem o cotidiano da produção, imagens, souvenirs de ambientes, onde trabalhei

ou pretendo trabalhar e anotações. Chamo de anotações um conjunto de imagens que não são propriamente registros, já que, registrar está diretamente ligado a eventos e ocorrências, portanto ao universo das concretudes. Já anotações revelam um pouco dos processos mentais que podem ou não levar a projetos. São como fragmentos de sonhos, de vontades difusas.

O questionamento sobre o estatuto e as funções do registro e da documentação ganham importância com o processo de desmaterialização da arte. Tal processo está encadeado às lacunas e fragilidades da instituição arte, mas também às impermanências e fragilidades nos campos da política e da subjetividade. Ambas se mostram representadas com eloquência no uso de materiais efêmeros e de ações vinculadas a um sentido de fluxo temporal. Percebo que o arquivo, mesmo quando pensado somente em sua função de proteger a obra na forma de uma mídia ou material durável representa o reconhecimento da crise das certezas, a abertura para os sentimentos de finitude.

Perceber a importância do registro esteve diretamente ligado a adquirir informação sobre as produções que articulavam materiais efêmeros, corpos em presença e situação espacial e social específicas. Produções que apontavam crises em diferentes áreas da esfera social e das vivências subjetivas.

---

Principalmente a consciência de que essas produções eram vivenciadas no instante de sua ocorrência e que só eram lembradas, difundidas e preservadas por intermédio de seus registros foi o que mais me tocou. Inicialmente pensei o registro por sua funcionalidade, como um componente indissociável das linguagens contemporâneas, único dispositivo capaz transmitir o frescor de processos e formas de instauração aprisionadas no tempo. Ainda que, pensava eu naquela época, mera documentação, sem valor de arte ou de objeto artístico autônomo, o registro se colocava fundamental.

Mauss (2008, p.28) nos fornece um objetivo testemunho da exposição *Arquivos Abertos* (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2008). Considerei seu depoimento especialmente significativo por sua percepção das relações existentes entre exposição e arquivo. Exposição e arquivo mantém relações constantes, de fundação comum em seus sistemas discursivos, pois ambos permitem o acesso público a um conjunto de narrações possíveis.

Sendo assim, a exposição *Arquivos Abertos* procurou inter-relacionar os distintos sistemas de organização dos documentos que compunham as pesquisas de cada um dos integrantes do grupo. Os documentos assumiram diferentes meios na exposição, tais como fotografia impressas ou armazenadas, mapas conceituais, arquivos digitais, pinturas e objetos dispostos em vitrines, aderidos diretamente à parede ou armazenados em computador.

Outra questão a ser colocada não diz respeito diretamente à espacialização do material de arquivo. Diz do processo criativo do artista em suas escolhas quanto às maneiras de disposição e apresentação de seu material de arquivo. Ao falarmos de apresentação, estamos nos referindo a uma postura poética que existe independente de aspectos de curadoria e museografia. A artista visual Maria Ivone dos Santos, no artigo *Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória*, publicado no periódico eletrônico (2009, p.170 - 172) *Crítica Cultural* da UNISC, descreve a maneira como Boltansky, Rischter e Almarcegui ordenam, apresentam suas memórias e acervos. Santos leva-me a refletir como, mais intensamente nos dois primeiros artistas citados, se faz presente a intervenção do artista na montagem da exposição. Intervenção cuja finalidade é acrescentar uma marca pessoal: a interpretação do artista, seu discurso a respeito do mundo por meio da disposição de seu acervo.

Conforme Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), o arquivo designa, ao mesmo tempo, o começo e o comando. Coordena dois princípios em um: os princípios da natureza e da história e o princípio da lei, de um lugar de onde a lei é dada. Seria muito simples se no arquivo houvesse apenas duas presenças, mas “[...] isso não ocorre, como já suspeitávamos há muito tempo, mas vivemos esquecendo. Há sempre mais de um e mais ou menos que dois. Tanto na ordem do começo, como na ordem do comando” (DERRIDA, 2001, p.12).

---

Conforme Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), o arquivo designa, ao mesmo tempo, o começo e o comando. Coordena dois princípios em um: os princípios da natureza e da história e o princípio da lei, de um lugar de onde a lei é dada. Seria muito simples se no arquivo houvesse apenas duas presenças, mas “[...] isso não ocorre, como já suspeitávamos há muito tempo, mas vivemos esquecendo. Há sempre mais de um e mais ou menos que dois. Tanto na ordem do começo, como na ordem do comando” (DERRIDA, 2001, p.12).

É esta multiplicidade manifesta na criação e manutenção de arquivos que emerge, implícita, em toda a iniciativa de constituição, organização e apresentação de acervos. A presença do artista é indissociável do arquivo. Do artista que deixa nele sua marca quando organiza sua história, e imprime seu ethos quando a apresenta.

Penso que os registros são tão significativos quanto outras produções artísticas, porém não são “formas significativas” autônomas, não possuem significado em si mesma. A Arte Conceitual e seu posterior desenvolvimento em um conceitualismo menos ortodoxo veio a se colocar de forma contrária a essa corrente da crítica e da teoria de arte. Colocando como uma de suas principais estratégias a dependência do registro e da documentação. Tanto como índice, quanto como parte integrante da obra. O artista conceitual se desloca e cria sistemas discursivos.

Conforme Luís Cláudio da Costa em texto publicado no livro *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*, a questão da expressividade do registro, de sua pertinência enquanto manifestação estética, não está em discussão visto que:

Essas direções contrárias e simultâneas que permitem tanto o arquivamento quanto um desdobramento que gera uma alocação do material no plano dos objetos estéticos. Essa recolocação promove a inscrição e, simultaneamente a diferenciação de sua própria natureza, seja da obra, seja do arquivo. O registro não é a obra, tampouco é mero arquivo, mas guarda em si a ambos, enquanto exhibe sua potência de ser algo mais [...] suas situações de visibilidade. (COSTA, 2007, p. 89)

### 3.4.1 Publicação de artista

Quando incluí no meu repertório materiais e práticas que falavam por meio de sua transitoriedade e que somente se visibilizavam ao considerarmos os processos nos quais se envolviam, percebi que o registro ganhava uma dimensão outra, para além dos objetos privados ou de consulta restrita a contextos de pesquisa acadêmica. Sendo assim, a documentação passou a ocupar, em minha compreensão, um papel duplo, seguindo entendimento proposto por Costa:

[...] o registro serve ao circuito, promovendo a circulação de trabalhos que após desaparecerem, retornam como documentação aos arquivos institucionais de museus e galerias. Todavia além dessa função social e cultural como documentos que alimentam as instituições de arte, percebo que o registro exige para si uma função plástica e estética singular. (COSTA, 2009, p. 86)

Atualmente penso os registros de minhas produções como desdobramentos sujeitos a formas de publicização. Editar, remontar com finalidade de difusão detalhes da minha experiência artística é lançar para além do privado experiências que comumente são vistas como individuais, que se mantêm fora de cena na exposição de um trabalho. Estou interessada em fazer dos registros de processos e de ações ligados a minhas proposições, material para publicações de de artista, por acreditar que tais materiais revelam muito do meu estar no mundo.

Conforme Michel Zóximo em *Estratégias Expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes* (2011, p.12) uma publicação de artista é um impresso com tiragem limitada ou ilimitada que justapõe por meio de recursos das artes gráficas imagens e textos. Pode se configurar como um veículo de difusão de ideias, de dispersão e publicização de propostas artísticas e experiências poéticas.



Fig. 72  
**Lia Braga**  
*Ato de Rasura (I)* (2012)  
 Publicação de Artista  
 Porto Alegre

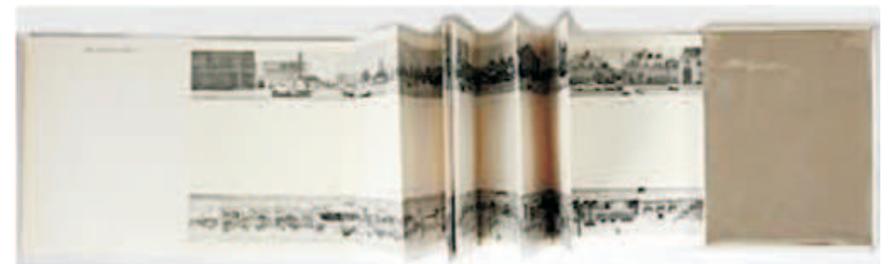
Tais objetos acabaram se vinculando fortemente ao veículo livro, mas nas palavras de Cristina Freyre presente no capítulo MUSEU do livro *Estratégias Expansivas*: “Publicação de artista é uma categoria ampla que pode abarcar muitas coisas: livros de artista, revistas editadas por artistas, obras gráficas, sonoras e efêmeras, entre outras” (Zózimo, 2011, p.129).

A minha primeira proposta de publicação de artista é uma *caixa-livro* contendo uma combinação de textos e imagens formatados em sanfona. Segundo Silveira (2001, p.84) essa configuração também chama-se acordeon ou concertina e foi experimentada por vários artistas: Edward Ruscha, Keith Smith, John Baldessari e Lygia Clark entre outros. Ainda segundo Silveira (2008, p.79), o formato sanfona é comum aos livretos de cartões postais. Alguns desses artistas utilizam a sanfona como meio para narrar, para conduzir a leitura das imagens e dos textos que as acompanham.

Conforme a pesquisa realizada por Paulo Silveira em sua tese *As existências da Narrativa no Livro de Artista* (2008, p.169) Richard Long, Dennis Oppenheim e Edward Ruscha não ignoraram o fato de que o formato sanfona expõe o conteúdo editado em espetáculo inteiro, de uma vez só, e que isso contribuiu para acentuar características narrativas e de representação das situações e dos lugares registrados.



Fig. 73 e 74  
**Edward Ruscha**  
*Every Building on Sunset Strip* (1966)  
 Publicação de Artista  
 Nova York



A minha escolha pela formatação em sanfona não está ligada somente à narratividade. Procurei reproduzir na edição algo da forma do material que entrevi na paisagem durante a ação artística. A ideia de organizar em sanfona os registros fotográficos de uma ação nasceu das características do material envolvido. Ato de Rasura (I) foi uma ação artística realizada em uma praça pública situada na periferia da cidade de Porto Alegre, no Jardim Rubem Berta. Consistiu em traçar com lã vermelha, entre duas árvores, linhas físicas. Escolhi dispor em concertina as imagens resultantes do registro do procedimento para com elas criar um tipo de linha, uma representação visualmente contínua da ação que realizei no espaço real e público da praça.

Organizadas em faixas impressas sobre nove folhas papel tamanho A3, foram recortadas, dobradas como sanfonas e unidas com cola branca a intervalos de dez imagens, formando assim uma longa fita de papel impresso. Uma das extremidades da fita – que podemos imaginar, corresponde a última página de um livro ou a tela escura exibida após os créditos finais de um filme – foi colada ao fundo de uma caixa de papelão. Todo o volume de papel dobrado foi empurrado e pressionado com o fechamento da tampa da caixa. Há um forte contraste entre o tamanho diminuto da caixa e o conteúdo que ela abriga, comprime.

Quando abro a caixa e percorro com o olhar seu conteúdo, tenho inicialmente uma percepção cinemática da ação, mas ao examinar as imagens, uma a uma, percebo que as sequências não se completam. Dentro das caixinhas não está uma sucessão de frames, uma narrativa com um desenvolvimento sequencial autônomo. Há início e conclusão, mas o entremeio prolonga-se de maneira propositalmente exaustiva em avanços e recuos no tempo de execução da ação. Entre as imagens, incluí alguns esparsos blocos de textos construídos a partir de textos pré-existent e disponíveis em sites de agências de turismo, em jornais e em verbetes de enciclopédias *on-line*.

Os textos claros e objetivos desses veículos se constituem de enunciados cujos significados são triviais e inequívocos, são textos instrumentais, servem à comunicação. Por meio de uma operação de retirada de algumas palavras e sinais gráficos de pontuação, busco criar um texto que se abre para outros significados além dos originalmente propostos. Entretanto a operação de retirada e a posterior costura de textos que, anteriormente não partilhavam de um mesmo lugar de enunciação, não obliteram sua existência originária, tampouco resultam em sua transferência para o lugar de enunciação que proponho. Sendo assim apresento a articulação de três lugares distintos: o espaço real, onde se dá a ação (a praça), o registro da ação e os lugares de origem dos significados associados às palavras Praça e México.

---



Fig. 75 e 76  
**Lia Braga**  
*Ato de Rasura (I) (2012)*  
 Publicação de Artista  
 Porto Alegre



Em um relance de olhar sobre a sequência de imagens que compõe a sanfona, somos levados a pensar em uma montagem sucessiva, configurando, aos poucos, a ocupação do espaço tal como se dera no tempo da ação. Mas uma observação mais demorada revela que optei por desorganizar as imagens, por embaralhar a ordem. A exemplo do resultado percebido por Santos (2009, *apud* Silveira 2007, p.60-64) em *Twitsix Gasoline Station*, de Edward Ruscha, interferei na ordem em que se deram as ações no intento de reduzir o estatuto puramente documental que o “livro” poderia ter. O registro e o documento possuem uma finalidade descritiva que ao ser, por meio de dispositivos de linguagem, subvertida passa a operar como um agenciador, conduz para experiências singulares de visualidade, diferentes das experiências de nível puramente ótico, fundadas na percepção da obra dada como objeto concluído. Subverter o conteúdo dos registros também os coloca no domínio da ficção, os desvincula de parte da garantia de veracidade, da descrição e do valor de índice que lhes são atribuídos. O registro associado à obra em sua instauração, assume valores de empatia, identificação e ficcionalização. Rompe com a tendência thanática que assombra os arquivos, os acervos e as biografias. Investe contra a morte ao não se pretender definitivo. Vive na potência infinita de seus desdobramentos.



Fig. 77 e 78  
**Lia Braga**  
*Ato de Rasura (I) (2012)*  
 Publicação de Artista  
 Porto Alegre



Qual é a virtualidade que se coloca, no registro? Sei, na prática de fruir e criar arte, que a documentação artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Pode, ao reaparecer em suportes diversos como vídeos, filmes, livros de artistas, CDs e na internet, provocar reflexão e emoção.

Tanto os registros, quanto as anotações criam, como diz Bernardes, camadas de reflexão. E proporcionam aos artistas o retorno aos objetivos traçados, aos referenciais escolhidos. Aspecto ressaltado por Zortéa, mas que no meu entender não diz respeito somente a relação do artista com seus processos internos, mas também aos possíveis desdobramentos futuros apontados pelo próprio trabalho. Os registros e documentos indicam potências que se insinuam independentes, que na sua emergência prescindem do arbítrio do artista.

Percebi abertas as camadas de experiências e reflexões quando separei e organizei em arquivos independentes as imagens que correspondiam às experiências artísticas efetivadas e cuja reflexão já estava bastante avançada. Os registros abriram o meu processo para a exploração de sentidos novos ou complementares e principiam a atuar como desdobramentos. Percebi nas imagens uma coerência interna independente da ação ocorrida em tempo e espaços reais.

Em conjunto, possuíam alguma narratividade resultante dos registros consecutivos, pouco espaçado no tempo, mas não representavam uma narrativa da ação realizada.

Um acervo de registros obsessivos, repetitivos, produziram encadeamentos cinemáticos que indicaram o desenvolvimento da publicação *Ato de rasura (I)*, que também é o título atribuído a ação em sua ocorrência em tempo real. Riscar a paisagem, com a trajetória da linha é a rasura. No entanto, no desdobramento conjunto entre textos, que em momento algum estiveram presentes na ação, e os registros, outras relações se revelam, se criam e se interpenetram delineando caminhos que a ação, por si mesma, não indica. Contemplar os registros dias depois de efetuada a ação, provocou a vinda palavra. Do título ao texto, a palavra se coloca a partir do que o registro me trouxe, das relações que a memória coloca em atividade.

Hoje, ao contemplar *Ato de Rasura (I)* retomo seus caminhos e ao mesmo tempo me lanço para propostas futuras. Creio que ao ordenar os registros de ação pretendo sua publicização e, ao mesmo tempo, potencializo a força poética a eles inerente. Faço esse ser material mais forte para meu processo criativo e mais potente enquanto testemunho de maneiras de estar e atuar no mundo, e enquanto material possa outros desdobramentos.

Nesse caso especificamente, o atuar por meio de uma proposição artística, poética. Quando coloco a difusão específica de registros de processos artísticos na ordem das ações micropolíticas, compreendo que estão nessa prática os seguintes movimentos: expor as propostas artísticas como moventes, no sentido de que seus significados e condições materiais de instauração não se fecham em período único de tempo; buscar, ao desvincular-se dos meios oficiais, outras estratégias de aproximação com o público. Conforme trecho de entrevista de Santos à Zózimo (Zózimo, 2011, p.173), “Há no ato de difusão uma potência subversiva intrínseca e incontrolável dada pela transitoriedade do veículo, pela capacidade de chegar a distintos e inesperados pontos”.

Os registros estão presentes em diferentes medidas e com diferentes intensidades nos processos de muitos artistas. De simples acervos de experiências práticas e reflexões teóricas até conjuntos sucessivamente submetidos a operações complexas de linguagem e visualidade. Penso que dos desdobramentos possíveis, a difusão apresenta-se como a que melhor se acomoda na dimensão das ações micropolíticas, ao tecer uma rede de maior alcance para que se pesque a poesia em sua fatura, em seus processos e contextos. Acredito que as operações, manipulações, deslocamentos e transformações aos quais os arquivos e documentos da arte são suscetíveis acabam por constituir dois aspectos que, conforme

---

Derrida (2001, p.23-31), determinam contraditoriamente a destruição do arquivo e a sua vida: a pulsão de morte que exige o esquecimento do material que compõe o acervo e a força imobilizante que sobre eles incide quando abandonados ao seu próprio excesso de zelo para com a passagem do tempo. Assim, em permanente movimento, em desdobramentos, a memória proporcionada pela documentação não se faz supérflua, mero acúmulo, cuidadosamente catalogado, de supostas comprovações de fatos passados.

### 3.5 AS NARRATIVAS

Em sua origem a palavra texto vem do verbo latino *texere*, que significa tecer. Retomar a origem etimológica da palavra texto, nos dá a noção de que as atividades de tecer e escrever estão intimamente ligadas. Um tecido não poderá ser um único fio, com este não poderá se confundir, pois um tecido deverá pelo entrelaçar dos fios ter comprimento, largura, extensão e densidade. O mesmo se dá com o texto, no qual essas características são nomeadas coesão e coerência, definidas, conforme Paulo César Rosa (2005, p.10) em sua tese de doutorado *Aspectos da Progressão e Coesão Textual*, como " interpretação de um discurso no outro". Considerando o modelo da linguística, penso que cada fio, cada gesto que participam da montagem de um tecido, é um pequeno discurso, um sintagma.

Eles se cruzam para criar uma mensagem visual. Quanto mais delicadamente se interpenetram, mais harmoniosa aos nossos olhos se faz a combinação de gestos, cores, texturas e espessuras. Os trabalhos aqui analisados não se constituem unicamente como experiências estéticas prazerosas, como elementos capazes de transmitir, por sua constituição cromática, sua densidade e composição, o "bem-estar" das composições harmoniosas. Estão aqui, sob reflexão teórica, operações plásticas nas quais estão presentes o acaso, a indecisão, o gesto truncado e por vezes excessivo.

Sendo assim, pergunto-me se a presente escrita configura-se como tessitura leve ou como maçaroca densa. Pergunto-me se estou construindo um tecido ou um feltro de narrativas e teorias. Acredito que uma escrita bem urdida deve ser leve, correr quase em estado líquido. Dobrando-se e desdobrando-se sobre si mesma a cada assunto apresentado. Correspondendo ao modelo do tecido, a escrita apresenta-se ordenada, hierarquizada e, mesmo que possa se desenvolver infinitamente, obedece ao espaço fechado de sua própria urdidura, cadeia ou trama. Mas se abro a cadeia da escritura, assim com abro as tramas dos crochês, como esgarço os pontos das costuras, instauro um texto que não comunica diretamente, mas que se abre para relações inesperadas. De um modo, ou outro, esta escrita, seja ela tessitura, maçaroca ou feltro, parte da indagação prática, sendo a prática que a conduz rumo a sua forma.

Seu ponto de partida é a experiência com o mundo por meio da arte, na busca por sentidos que estabeleçam diálogos com outras produções artísticas e teóricas. Seu principal viés diz respeito ao potencial micropolítico de minhas práticas artísticas, fundadas sobre três eixos: a literalidade de tecer, a virtualidade de tecer e a apresentação das reverberações decorrentes das operações de deslocamentos realizadas sobre as operações de tecer, que serão abordadas no decorrer da pesquisa.

Proponho-me, partindo de três práticas interligadas pela investigação dos instáveis territórios têxteis que se apresentam em nossas vidas subsumidos na trivialidade do cotidiano, refletir sobre a capacidade de transformação, de criação de novas formas de viver, sugeridas na instauração, exposição e apresentação desses mesmos materiais em contextos poéticos.

#### 4. REVERBERAÇÕES DAS INTERCORRÊNCIAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS

“Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (Clarice Lispector, 1998, p. 11)

As minhas experiências com processos fotográficos documentais, antes de constituírem uma escolha estilística, são inerentes as minhas propostas, cujas propriedades são a efemeridade das composições e a distância espaço-temporal existente entre seus lugares de instauração e seus lugares de exibição.

##### 4.1 REGISTRO VIRTUAL E CORPO MATERIAL EM DIÁLOGO ENQUANTO IMAGEM

Considero os espaços urbanos e os espaços institucionais de uso público como lugares de instauração, por conseguinte são as galerias de arte os lugares de exposição. Estabeleci para a pesquisa essa dicotomia porque receava guardar somente para mim as experiências vividas. Ainda que compreenda que, no momento de

---

sua ocorrência, as vivi na companhia de outras pessoas, das pessoas que delas participaram fruindo de seu frescor de ideia recém descoberta, recém levada a cabo. Eu não quis que o vivenciado tivesse seu ponto final no registro fotográfico e na escrita. Procurando encontrar uma inflexão entre os objetos, a experiência e o registro dos processos, esbarrei no dispositivo exposição, ao qual Gonçalves traz uma interessante conceituação:

A exposição é um discurso social que objetiva o entendimento da arte. Dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apoia na história e na crítica de arte. É portanto um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a público mais ou menos especializado. Expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma mídia fundamental para a comunicação da arte. (GONÇALVES, 2004, p. 57)

Busquei, por meio da exposição, a almejada inflexão entre elementos que compõem minha pesquisa, porque estava interessada em criar uma “dobradiça de olhar” ao articular resíduos do processo efetivado em diferentes tempos e lugares enquanto espacialização de um pensamento formal. Contudo, um dos fatores que me levou a buscar a linguagem da exposição como resolução de uma caminhada que é muito mais complexa do que a disposição de objetos em um espaço predeterminado foi o sentimento de que é muito difícil reviver por meio dos registros a intensidade e a

complexidade de práticas artísticas fundadas em uma lógica de implicação que conecta suas ações a uma história imediata. Mesmo ao registrar a maior quantidade possível de momentos do processo, as imagens sempre me parecem insuficientes e faltantes. Precárias no sentido de que a imagem ou a construção de linguagem que faria ponte para algum desdobramento que me revelaria um sentido quase sempre se perde.

Queria trabalhar sobre o registro ideal, sobre aquela fotografia que não há, como nos fala Marguerite Duras na epígrafe do capítulo anterior. Mas o sentido não existe, ou antes, é subjetivo, depende de quem vê a imagem. Por vezes tenho dificuldade para compreender que todo a construção simbólica se dá justamente em torno de uma falta. Mesmo na minha decisão de reunir os resíduos de minhas incursões urbanas em uma apresentação para galeria, senti que ainda se manteve o ponto de opacidade. Sobre o caráter único da experiência, Hélio Ferverza nos fala a respeito do trabalho de Daniel Buren:

É compreensível, então, que Buren quisesse enfatizar a experiência no interior de uma de suas intervenções, pois o olhar, e o deslocar-se corporalmente em situação, dentro das especificidades arquitetônicas, perceptivas e simbólicas que aí se encontram, seriam por assim dizer únicos e insubstituíveis. A imagem segundo

[...] Imagens no entanto são feitas, assim como textos e apresentações [...] Porque fazer imagens do seu trabalho? Porque apresentá-las ou publicá-las? Apenas porque muitos desses trabalhos podem durar às vezes, apenas um dia ou semanas? Esse caráter efêmero não faria parte da situação como um todo? Mas que efeito produzem as imagens desses trabalhos? Que efeito tem a apresentação deles? (FERVENZA, 2009, p. 53)

A opinião de Buren corrobora com meu sentimento de que há uma incompletude na relação imagem fotográfica e fato vivido. Contudo, assim como ele, continuo a fotografar e a escrever sobre o trabalho. E não o faço exatamente pelo desejo de eternizá-lo, mas sim, pelo desejo de compartilhar a maior fração possível do acontecimento. A melhor fração. O ponto mais significativo. Aquele que eu mesma tenho dificuldade de precisar qual é. O obstáculo à minha satisfação com a imagem decorrente do cruzamento entre experiência urbana, corpo material e registro, está na convicção de que a fotografia que registra um trabalho artístico não é o mero índice de sua existência em algum lugar, em algum tempo. Antes disso, é uma construção histórica constituída de camadas de entendimento que se sobrepõem, que nos olham e que estão abertas ao olhar.

Luiz Cláudio da Costa sobre imagens da intervenção Visibilidade de Felipe Barbosa e Rosana Ricaldi me auxiliou a refletir sobre esse sentimento:

Conheço o trabalho apenas por duas fotografias que documentam seu desaparecimento físico [...]. A primeira, feita pelos próprios artistas mostara aparede de oito mil pães franceses construída entre colunas na entrada de um prédio [...] A segunda fotografia tem qualidade inferior a primeira [...] sem afetação ou pompas vemos a murada já desfeita ao chão, muitas migalhas e alguns pães inteiros na moldura suporte [...] agora saqueada por duas pessoas. (COSTA, 2009, p. 80)

Mais adiante, Costa elabora a relação inquietante, por ele percebida, entre as imagens:

As imagens não celebram o evento desaparecido; para elas, pouco importa se servem a memória social. O que fazem é disputar os signos do evento artístico desaparecido, no sentido de urdir novos tempos, novas aberturas novos espaçamentos [...] mobilizam materialidades, corpos, temporalidades, virtualidades, discursos, visibilidades e estabelecem juntas uma narrativa cujo corte temporal se insere no âmbito do imponderável, implicando dois movimentos: um de elevação, outro de degradação da arte [...] Embora não possa ser recuperado como experiência, o passado, retomado como narrativa e registro, torna-se outro, estabelecendo duas séries de visibilidades, de acontecimentos. (COSTA, 2009, p. 82)

Com apenas duas fotografias, Ricaldi e Barbosa fazem do registro um desdobramento. Claro que a intervenção realizada tem por si mesma um peso simbólico considerável. Não se trata de uma ação furtiva que em poucos instantes se perde, homogenizada ou sufocada na frequência galopante da cidade. É uma ação que reverbera. Deixa rastros de significados. Enquanto minhas experiências em contextos urbanos, públicos e institucionais são modestas. Ações preponderantemente furtivas, existentes em estado limite ao invisível, mesmo para aqueles que delas participaram ativamente. Paul Ardenne, chama estas formas nascidas de uma intervenção ligeira, destinadas a dissimular e rechaçar qualquer afecto, de *Signos Selvagens*:

O traço característico do signo selvagem é invadir sem cartaz, nem anúncios, sem manual de instruções: somente sua aparição perturba local e temporalmente sua economia funcional de signos e objetos do espaço urbano. (ARDENNE, 2002, p.76, tradução nossa).

Há nessa suspensão de sentidos uma pequena crise; não há slogans, não há legendas, não há enunciado. Nessa suspensão criada pela característica anódina dos meus atos de tecer enquanto artista, cria-se um universo de possibilidades que existe fundado na minha intenção, no meu desdobramento e posterior retração sobre os elementos que me cercam.

Percebo agora que não procurava criar uma rede de afectação intensa o suficiente para direcionar o trabalho para o caminho de “estar junto”, de “fazer junto” consciente e produtivamente. Criei uma perturbação local e temporal com a finalidade de marcar um território com meus atos artísticos quase imperceptíveis, cuja finalidade deveria se encontrar no processo por ele mesmo.

Foto e texto se complementam e me servem para transmitir, ao menos parcialmente, as experiências e os significados advindos das experiências. Para criar uma narrativa e uma teia de significações e críticas aos seus contextos de proveniência.

Algumas poucas fotos cuidadosamente escolhidas podem denotar um movimento que desdobra e reflete um acontecimento. Multiplica o tempo da ação enquanto proposição artística. Não servem de pura memória do evento desaparecido, mas criam novos tempos, novas aberturas interpretativas.

Visto que no processo de apresentação os registros podem implicar em múltiplos desdobramentos e constituições territoriais, percebo que a imagem se dá em uma acepção ligada à percepção estética, ao relevo no olhar proposto por Ferverza (2009, p.54).

---

<sup>(24)</sup> El trazo característico del signo salvaje, es hacer intrusión, sin cartel ni anuncios, sin manual de instrucciones: su sola aparición perturba local e temporalmente la economía funcional de los signos y de los objetos del espacio urbano.

Em consonância com as colocações apresentadas, vou analisar um conjunto de fotografias realizadas enquanto registro de processos mentais e registros de ações. Algumas são imagens já abordadas em momento anterior enquanto registros desdobrados em publicações de artista.

As imagens de Ato de Rasura são numerosas e repetitivas, dispostas como um rolo de filme. Seu aspecto narrativo não está condicionado à repetição, já que rapidamente se percebe que as imagens não formam sequência, ainda que sejam referentes ao percurso cronológico de uma intervenção pública. O texto apresenta as imagens, mais do que as esclarece.

#### 4.2 A APRESENTAÇÃO COMO RECOLHIMENTO

Algumas de minhas experiências foram dispostas em espaço público. Dispostas, nunca instaladas, já que eram removidas por mim depois de algumas horas de observação e algumas fotografias. Eventualmente os objetos ficavam dispostos no mesmo contexto em que foram confeccionados, mas isso não constituiu uma regra ou um método.

Nos laboratórios de montagem realizados no primeiro ano do curso de mestrado não trabalhei sobre a premissa da exposição de registros alçados a objetos de arte. Detive-me em apresentar os objetos, menos enquanto resíduos de ações e mais enquanto propostas escultóricas abordadas em especificidades formais já tratadas pela história da arte.

Nessa ocasião os registros do meu trabalho não eram apresentados por que ainda não sabia como espacializá-los. Então acabei me atendo a formas de apresentação dos objetos. Dessa maneira o contexto a eles relacionado se mantém escamoteado sob seu aspecto visual. Não estão presentes indícios que levem a perceber que os objetos expostos possuem uma história e um processo dependente de contextos específicos.

---

No laboratório da Sala de Formas experimentei três apresentações dos Modulares Têxteis e do objeto vermelho que na época, por falta de um nome melhor chamava de Tripa. Os Modulares têxteis foram colocados em caixas de madeira e vidro, medindo 25x25x 40cm. Os “Amarelos” ficaram contidos dentro da caixa que ocupavam, os “Laranjas” deixavam-se transbordar, esparramando-se pela mesa, enquanto a Tripa pendia de um gancho preso à parede.

Na caixa branca com tampo de vidro, por exemplo, há uma foto que nada esclarece. Somente eu sei que se trata da imagem de um muro que foi cogitado como espaço para uma intervenção. Somente eu sei que se trata de uma foto que marca a deflagração de um processo mental.

O mobiliário utilizado como suporte não é neutro e esse é um fator que reduz a opacidade inerente às formas expostas. A mesa oferece os objetos ao toque e propõe ao fruidor lançá-los e reordená-los sobre seu tampo. A corda vermelha que enrolada sobre si mesma e acrescida de alguns metros transforma-se posteriormente na *Esfera Vermelha Mutável*, solicita abandonar sua posição inerte para lançar-se no espaço. As três *Formas Resguardadas* se colocam sobre um pedaço de feltro claro,



Fig. 79  
Lia Braga  
*Espaço de Montagem (2011)*  
Lã, vidro, madeira, feltro e metal  
Sala de Escultura do Instituto de Artes da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre

cor de lã crua e, dizem insistentes, que são desenhos livres do suporte, que podem, que desejam algum tipo de manipulação, de reordenação.

Percebo que as formas amarelas contidas nas caixas apresentam-se estáveis, mas aptas a revelar sua natureza generosa, como na obra *Small Pieces Related to Inside I and Inside II*, de Eva Hesse. A Tripa, enrolada como uma corda, estruturava-se no espaço conforme as contingências de seu próprio peso em enfrentamento com a gravidade (Fréchuret, 1993, p.181)<sup>(25)</sup>. No entanto, não induz aos sentidos a incerteza relacionada a possibilidade da queda, pois o gancho metálico é capaz de mantê-la firme em sua suspensão.

Tinha a intenção de provocar um desejo de interação, no entanto a disposição dos elementos despertava a sua leitura enquanto material de qualidades plásticas específicas. Materiais flexíveis, que encaixotados, amontoados ou pendurados, exibiam sua condição de tridimensionais moles. Na minha pesquisa a categoria do mole está diretamente ligada a antiforma e a abstração excêntrica, como abordadas por Guasch (2005, p.31), mas antes de pensar em termos de história da arte enquanto sucessão de escolas, estilos e teorias penso que a condição do tridimensional mole, está, como nos diz Fréchuret (1999, p.20), aberto para uma abundância

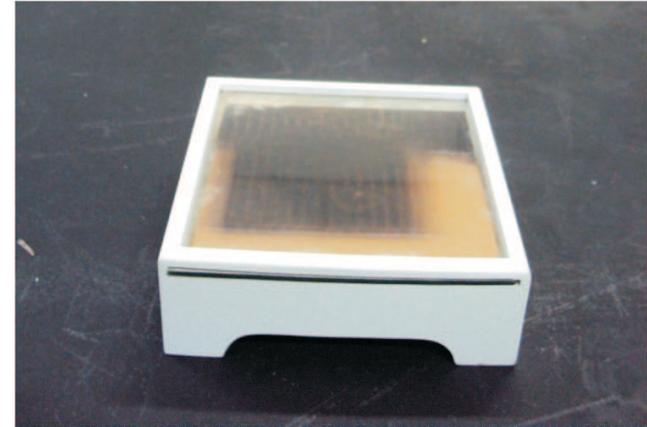


Fig. 80

**Lia Braga***Laboratório de Montagem (2012)*

Lã, vidro, madeira, feltro e metal

Sala de Escultura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre

Fig. 81

**Lia Braga***Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (2012)*

Câmara Municipal de Porto Alegre

Porto Alegre

<sup>(25)</sup>(...)l'action complexe de la gravité sur un matériau pourtant connu pour sa "docilité" et qui trouve dans la forme les moyens de sa résistance.

polissêmica, rica no tempo e através do tempo, cujo nascimento tumultuoso designa elementos de uma arte incerta. Ou seja, de Duchamp a Ernesto Neto todos os artistas que trabalham com elementos lassos estão unidos pelo incerto, trabalhando com os mistérios do acaso.

As fotos de montagens que seguem são registros de minhas primeiras exposições institucionais nas quais aparecem elementos resultantes da pesquisa de mestrado. Essas primeiras exposições expandiram o alcance dos resultados da minha pesquisa acadêmica porque ao reproduzirem de forma aproximada sempre a mesma montagem, resguardadas as exigências dos editais e dos espaços expositivos, propiciaram uma evolução da lógica interna que se criou na relação entre os materiais.

As limitações de espaço que me foi destinado na Câmara Municipal de Porto Alegre restringiram a instalação a elementos dispostos sobre uma mesa. A mesa, além de suporte, é por si mesma um componente visualmente ativo, desprovido da neutralidade e característico dos mobiliários expositivos usuais. Trata-se de um item de mobiliário que oferece os objetos nela colocados às mãos do fruidor. No primeiro laboratório, na sala de formas, a mesa já se fizera presente e na Câmara dos Vereadores dei continuidade a essa ideia, mas tive a necessidade de construir uma mesa específica para a apresentação da proposta. As mesas que utilizei na sala de formas

não eram ideais, mas eram escuras e enfileiradas alcançavam o comprimento que almejei. Não me satisfaziam em relação à altura, largura e pelo fato de serem três mesas enfileiradas, o que me dava um sentido de descontinuidade, senão de improvisação.

Na câmara dos vereadores não havia nenhuma mesa ou mobiliário expositivo que eu pudesse utilizar. Dessa eventualidade projetei e construí uma mesa especialmente para a proposta da câmara. A princípio imaginei um móvel no qual coubessem todas as situações às quais poderia submeter os objetos têxteis. Enrolar, pendurar, amontoar e amarrar deveriam estar representados tendo como suporte único a estrutura da mesa. Porém, à medida que avaliava as características do espaço que ocuparia na Câmara – uma área de circulação, metade de um saguão circundado por um restaurante, uma escadaria, o escritório do memorial da Câmara e a entrada do estacionamento – conclui que um móvel de linhas simples teria maior destaque em um ambiente já saturado de informações visuais. Pensando assim, construí uma mesa muito longa, estreita e alta (2m 10 cmX1m 30cm). Enfim, um móvel fora de padrão, ainda que lembre bastante os mobiliários expositivos tradicionais como os cubos e as vitrines. A reminiscência a uma expografia tradicional encontra-se na escolha dos materiais utilizados, MDF pintado com tinta preta fosca e nas formas, que são muito simplificadas.

Estaria retomando a ideia de base, apartando minhas flexíveis formas têxteis do mundo onde sempre estiveram inseridas? Talvez, mas de uma forma diferente, pautada em uma indispensável vontade de diálogo entre os objetos em sua apresentação. Não obstante sua simplicidade, que beira o corriqueiro, a mesa foi cuidadosamente pensada para os objetos que expõe.

A exemplo das bases desenvolvidas por Brancusi<sup>(26)</sup> tem “um papel ao mesmo tempo físico, pois é suporte; visual, pois apresenta o objeto numa altura adequada; e simbólico porque põe o objeto em relação com o mundo.” (Tassinari, 1999, p. 56). Colocar o objeto em relação com o mundo significa, em minha concepção, ofertá-lo como uma ceia, uma refeição. Há nisso uma operação de diferenciação do meu trabalho em relação ao ambiente indiferenciado e banal que o circundava.

Novamente a questão do contexto não se revela. Mantenho a opacidade a-histórica da composição. Mais uma vez as características materiais ganham ênfase. Os *Módulos Alaranjados* são despejados sobre a mesa de maneira a formar um montinho, versão domesticada das experiências do pós minimalismo, nas quais encontramos desde delicados montes de papel de Reiner Ruthenbeck, passando pelas batatas de bronze de Giuseppe Penone até os montes de terra de proporções geológicas Robert Smithson. O acúmulo das frutas depois da colheita, a massa



Fig.82  
**Constantin Brancusi**  
*Peixe (1930)*  
Mármore  
Nova York



Fig.83  
**Reiner Ruthenbeck**  
*Weisser papierhaufen (1979)*  
600 folhas de papel, 50x50 cm  
Düsseldorf

<sup>(26)</sup> Escultor romeno. Nasceu em 1876 e morreu em Paris em 1967. Trabalhava o entalhe no sentido de uma simplificação geométrica de formas familiares.

de pedras dos túmulos são as duas figuras paradigmáticas do monte e de sua evolução no tempo. Essa forma, porém independente de seu tamanho ou do material de que é feito. Adota a forma reconhecida entre todas, de uma elevação a partir de uma base larga que vai diminuindo (Fréchuret, 1993, p.124, tradução nossa)<sup>(27)</sup>.

Ao enrolar a *Tripa* sobre si mesma, esta assume sua possibilidade esférica, e começo a chamá-la de *Esfera Vermelha Mutável*. Mas não deixo de exibir que é constituída por uma corda oca, cuja ponta se abre como a boca de uma serpente, como o fim de um tubo.

Os *Módulos Amarelos* continuam como foram apresentados no primeiro laboratório realizado na sala de fomas, seguem comprimidos em um contêiner de vidro e madeira. A dupla de caixinhas com tampo de vidro não encerram fotografias. Nelas encontra-se mais lã. Fios de lã que aninham em cada caixa duas formas resguardadas. Misteriosas abstrações desprovidas de origem. São presenças puras. Aspirantes a fetiches.

As caixas de madeira passaram a constituir um dado novo da pesquisa, assim que os procedimentos se fizeram profundamente anexados à realidade da qual fazia parte uma grande parcela do meu cotidiano. As caixas de madeira remetem a camas, berços e cercadinhos ocupados pelas crianças abrigadas na instituição onde trabalho.



Fig. 84 e 85

**Lia Braga**

*Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (detalhe)* (2012)

Madeira, lã acrílica e sucata revestida com algodão

25x25x12

Câmara Municipal de Porto Alegre



<sup>(27)</sup>l'amoncellement de fruits à l'issue de la cueillette, la masse de pierres du tumulus sont les deux figures paradigmatices du tas et son évolution dans le temps.(...) il reste que fondamentalement le tas, de quelque matériau qu'il soit confectionné, adopte la forme, reconnaissable entre toutes, d'une élévation à partir d'une base large qui va diminuant vers le sommet.

Na montagem realizada no Espaço Arte da UNIVATES em novembro de 2012, a mesa não está presente, mas existem outros dispositivos de apresentação dos materiais e formas que protagonizam com os experimentos e os conduzem em outras direções frutivas.

Contudo, nessa disposição, as questões do contexto, da história dos envolvidos no processo, está presente na forma de pequenas publicações. Estas, por seu tamanho diminuto e pequena quantidade, ganham um aspecto de preciosidade. Não obstante, por se tratarem de múltiplos sugerem a possibilidade de livre distribuição.

Ainda que neutros, os cubos e ganchos metálicos disponibilizados pela galeria da UNIVATES se mostraram como suportes adequados para a apresentação de situações plásticas vividas pelos materiais em sua natureza flexível e instável. Conter, amontoar, enrolar e pendurar ficaram postos à vista, trazendo à tona sentimentos de familiaridade, fatalidade e prazer. Maurice Frechuret, na introdução de *Le Mou et ses Formes* expõe:

[...] formas incertar de uma arte realmente experimental, na qual o acaso de suas múltiplas faces participa na obra como matéria primeira. A ludicidade dos planos e de linhas retas se substituem pelo jogo obscuro e contraditório de massas pelas quais os transbordamentos são a prova da aceitação da fatalidade. (FRECHURET, 1993, p. 37, tradução nossa)



Fig. 86 e 87  
**Lia Braga**  
*Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (vista)* (2012)  
 Espaço Arte Univates - Lajeado/RS



(28) (...) formes incertaines d'un art réellement expérimental où le hasard, dans ses multiples faces, participe à l'œuvre comme matière première. À la lucidité des plans et des lignes droites se substitue le jeu obscur et contradictoire des masses dont les débordements sont la preuve de l'acceptation de la fatalité.

Em julho de 2013 montei uma exposição na galeria de Arte Loíde Schwambach na FUNDART em Montenegro, uma proposta semelhante a executada na UNIVATES. Propus novamente a instalação dos elementos visuais com os quais venho trabalhando, mas acrescidos de um maior número de mobiliários destinados a sustentarem situações expositivas decorrentes da pesquisa. Além do mobiliário componível que me permitiu criar bases de diferentes alturas e larguras, conforme minha necessidade. Também utilizei luz controlada – a luz contribuiu para uma atmosfera cênica que ainda não tinha experimentado em nenhuma das outras montagens .

Nessa exposição os registros fotográficos, apresentados como pequenas publicações, tiveram plena aceitação e estavam em pequena quantidade em relação à demanda. Durante a abertura tive a oportunidade de realizar uma conversa com as pessoas presentes. Fiz uma apresentação, uma comunicação verbal sobre o trabalho ali exposto, adentrando suas especificidades de processo e o papel da minha pesquisa teórica nessas decisões.

A galeria de Arte Loíde Schwambach tem uma coluna que domina o ambiente, conforme pode ser visto na sua planta baixa. A princípio cogitei em intervir sobre a superfície da coluna com uma cobertura de lãs ou com linhas que dela saíssem em direção a vários pontos, ou ainda utilizá-la como mobiliário instalando, em suas quatro faces, pequenas prateleiras nas quais disporia os impressos. Por fim, resolvi mantê-la nua, funcionando como elemento arquitetural que divide o espaço em dois ambientes.

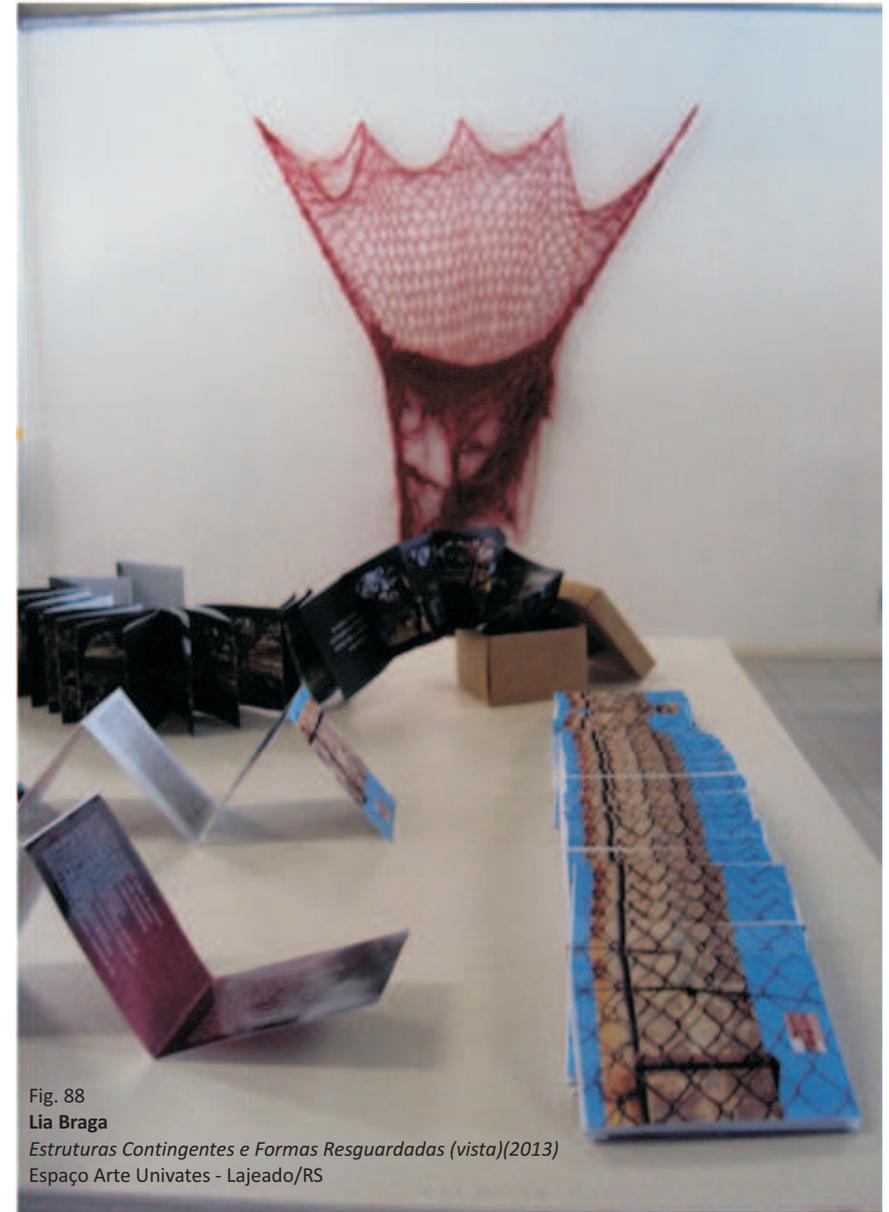


Fig. 88

Lia Braga

*Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (vista)(2013)*  
Espaço Arte Univates - Lajeado/RS

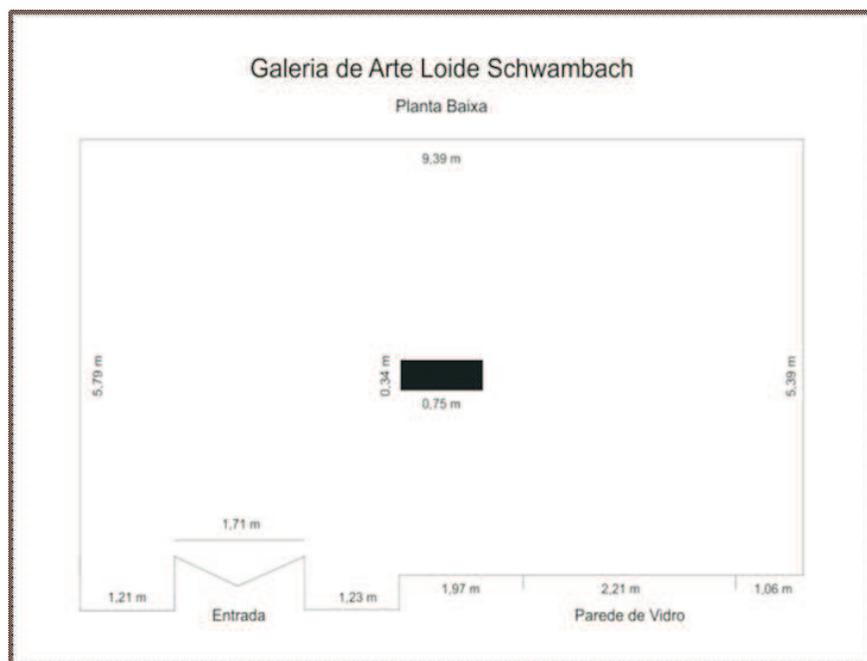


Fig. 89  
Planta da Galeria de Artes Loide Schwambach  
Montenegro/RS



Fig. 90 (à direita)  
**Lia Braga**  
*Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (vista)*(2013)  
Galeria de Artes Loide Schwambach  
Montenegro/RS

Fig. 91

**Lia Braga**

*Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (vista)(2013)*

Galeria de Artes Loide Schwambach  
Montenegro/RS



Fig. 92

**Lia Braga**

*Estruturas Contingentes e  
Formas Resguardadas  
(vista)(2013)*

Galeria de Artes Loide  
Schwambach  
Montenegro/RS

Fig. 93

**Lia Braga**

*Estruturas Contingentes e Formas Resguardadas (vista)(2013)*

Galeria de Artes Loide Schwambach  
Montenegro/RS



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui apresentada teve como objetivo a análise do processo de criação de uma proposição artística de linguagem contemporânea estabelecida principalmente a partir de técnicas de crochet, entre outras práticas artesanais de agulha. O crochet é uma técnica de tecelagem manual originada em ambiente doméstico e destinada a confecção de têxteis decorativos e utilitários. Ao longo da pesquisa houve a predominância do crochet, mas também estiveram presentes interpretações do bordado e experiências com o tricot. Essas técnicas, porém, acabaram relegadas a um papel coadjuvante, em um primeiro momento por motivos práticos: o tricot devido ao tamanho das agulhas e o bordado por demandar gestos delicados. Posteriormente a opção pelo crochet se impôs, não apenas por razões práticas, mas também por escolhas estéticas. A malha resultante do crochet é mais firme que a malha de tricô e para a maioria das minhas proposições interessava essa leve estrutura. Quanto ao bordado, foi usado mais como revestimento do que recurso gráfico, pois a ideia de uma tridimensionalidade contingente se colocou como um interesse de pesquisa. O grafismo revelou-se nos próprios objetos tridimensionais revestidos. Desses exercícios resultou a percepção de que o próprio fio encerra a ideia de grafismo, mesmo quando se apresenta em composições que ressaltam qualidades de textura ou possibilidades estruturais.

A possibilidade de mobilidade inerente ao crochet reteve minha atenção. A descoberta dessa mobilidade levou-me a trabalhar um sentido de nomadismo, que resultou em uma ligação entre os espaços que vivencio cotidianamente e o resultado estético obtido com os materiais que se adequavam as exigências de um trabalho de criação que ocorria factualmente em trânsito. O crochet, mesmo pertencendo a categoria dos trabalhos artesanais domésticos concebidos como parte da produção de recursos que visam o bem-estar, mas que também se prestam a manter aprisionado a um espaço privado de trabalho aquele que o pratica, também pode, com algumas adequações ser um trabalho que se constrói no deslocamento, por diferentes contextos, do corpo que o produz. Isso se dá pelo tamanho pequeno de suas agulhas, mas também e principalmente por se tratar de um trabalho de tecelagem que não se constitui na urdidura ou no entrelaçamento de um ou mais fios contínuos. O crochet aceita a bricolage, as emendas, os aumentos. É nômade no sentido de que se espalha em todas as direções. Suas configurações podem ser radiais, arborecentes ou rizomáticas.

A agulha de crochet e os trabalhos pequenos são facilmente transportáveis. Confeccionar vários objetos pequenos com características individuais marcantes requer concentração e delicadeza, nem sempre possíveis, mas a produção de simples módulos seriados, por seu automatismo, se adequou a produção em variados contextos. Trabalhei em salas de espera, em praças, em

bares, na casa de amigos, enfim, em todos os lugares e momentos onde o tempo se dilatava. Quando tecia não pensava sobre o que estava fazendo. Depois de definida a forma do módulo o trabalho era automático, mecânico. Em cada módulo ficou preso um fragmento de tempo, um fragmento dos meus dias. Os módulos que chamei de Amarelos e Laranjas são os trabalhos que melhor representam essa ideia de conterem o tempo. Eles são pequenos e foram, ao longo da pesquisa, se tornando suficientemente numerosos para que eu pudesse amontoá-los displicentemente. A multiplicação resultante de uma maneira automática, maquinal, de tecer abriu várias possibilidades de composição. Algumas muito simples, como os montes ou os acúmulos em caixas. Hoje percebo que os múltiplos me permitem transitar dessas disposições espontâneas e tridimensionais à composições de inspiração pictóricas criteriosas.

Tecer foi a operação prática que norteou muito mais a pesquisa do que as relações existentes entre os sujeitos, o ambiente e os objetos. Ative-me a uma prática repetitiva de tecer, quase sem manter comunicação com o ambiente circundante, ainda que este ecoasse em meus gestos e acabasse por definir caminhos para a descoberta de uma gramática específica constituída de módulos tecidos em lã acrílica com pontos básicos de crochet.

Houve no processo de realização do trabalho uma contradição que considero muito enriquecedora para a pesquisa: o uso de materiais com forte ressonância afetiva para a realização de formas não figurativas, que seriam quase impessoais não fossem as irregularidades típicas de minha manufatura descuidada. Além disso esses materiais e técnicas vinculados ao cotidiano doméstico, aos objetos representativos de uma relação afetiva permeada pela intenção utilitária que serve para marcar os lugares como “espaços de habitar” foram utilizados em minha pesquisa para fins alheios a noção de utilidade e conforto. Percebo que é possível produzir estranheza, mesmo com os materiais mais familiares. É da prática artística revelar o inusitado naquilo que nos é cotidianamente oferecido.

A confecção dos módulos gerava um discreto impacto sobre os lugares em que trabalhei. Estes ganhavam um pequeno toque de domesticidade e nostalgia, pois atualmente é pouco comum ver mulheres executando trabalhos de agulha publicamente. Ainda que não estivesse realizando um trabalho que permaneceria naquele lugar, que ali ficaria cumprindo um papel decorativo, o simples fato de fazer o crochet e dispô-lo brevemente sobre alguma superfície, apenas para enxergá-lo melhor ou ajeitar algum ponto perdido já era suficiente para ativar uma teia simbólica, para despertar reminiscências e abrir espaço para relações. Foram muito marcantes, por sua espontânea intensidade, os momentos de interação das

---

crianças do abrigo com os objetos, mas também considero relevantes as aproximações fugidias e os diálogos rápidos com estranhos. Essas conversas eram suscitadas pela minha prática e por isso penso que esbocei algo da acepção de apresentação, pois eram aproximações mediadas pelo meu trabalho. As pessoas vinham ao meu encontro movidas por curiosidade e quando perguntavam o que eu estava fazendo, ouviam atentamente minhas respostas e emitiam alguma opinião, palavra encorajadora ou juízo de valor. Nessa aproximação não estava visível o projeto como um todo e tampouco o trabalho ou uma proposição capaz de gerar uma reação que poderia ser considerada como artística. Quando meu interlocutor se afastava, levava algo do meu trabalho, algo do conceito que se faz presente em meu fazer artístico. O que fazia disso eu não sei. É impossível concluir o que se produziu dessa relação. Impossível para mim, enquanto artista avaliar esses encontros de modo quantitativo.

A manufatura seriada dos módulos provocou um desejo de ocupação de espaço vividos cotidianamente e de espaços destinados a exposição da arte. Sendo assim ao longo do processo de pesquisa minha atenção fixou-se em estudar aspectos do deslocamento estético de objetos construídos em contextos específicos e a reverberação dessas experiências sobre os procedimentos expositivos aos quais submeti os registros e os resíduos das experiências realizadas.

Trabalhar com materiais têxteis implicou o acesso a uma categoria escultórica específica que traz consigo uma visão de mundo, de vida e de arte muito peculiares as suas características instáveis. Uma filosofia que preconiza o paradoxal e o movente em detrimento das tendências modelizantes e fixas que prevalecem em nossa cultura. Compreendo o meu modo de tecer como oposto aos trabalhos de agulha produzidos tradicionalmente e num registro mais modesto que o da arquitetura representativos de uma rigidez cultural, visto que estes, sempre buscam controlar a linha, cuja fluidez é intrínseca. Em minha pesquisa descobri a linha em sua fluidez, aprendi a explorar suas instabilidades com a finalidade de obter estruturas. Compreendi que o ponto que escapa da agulha, que a linha que se embaraça ou arrebeta representam possibilidades de enriquecimento plástico, visual.

Pensar o têxtil como material escultórico me conduziu a optar pelo tipo de visibilidade proporcionada pela exposição em sua acepção usual. Não abri espaço para a apresentação crua de documentos e muito menos para o desenvolvimento de um modo de apresentação, que poderia inclusive conter a exposição como aqui mencionada. As experiências realizadas nos laboratórios de montagem e nos espaços institucionais foram exposições bastante tradicionais. Sendo a última, bastante cenográfica, por conta do uso cuidadoso da luz e das possibilidades dadas pelo mobiliário da galeria. O impacto dos objetos ficou ligado a uma ritualística, aos códigos que podem definir um lugar como espaço para a arte.

---

Desde o projeto inicial pretendi abordar a exposição a exposição tradicional como um momento de repouso para os volumes construídos com os módulos tecidos no torvelinho da cidade, em meio as demandas do cotidiano, mas gostaria de ter mantido, de maneira mais pungente, nos moldes de exposição, os resíduos do mundo.

Penso que a apresentação, escrita ou verbal, desses momentos possa ser um caminho para torná-los mais explícitos, nesse sentido a apresentação dos documentos de pesquisa seriam fundamentais para que exposição e processo se aproximassem. Acredito que nas exposições institucionais faltou a presença dos lugares que dela são o outro, que são os lugares que determinam a alteridade da arte em relação a realidade. Faltou determinar os lugares geográficos e existenciais que estão presentes no trabalho. Sem colocá-los de forma explícita as exposições institucionais ficaram com uma abordagem abstrata, muito voltada para as características dos materiais e das técnicas utilizadas.

Concluída a pesquisa, compreendo que a noção de documento não está restrita as fotografias, as anotações e aos desdobramentos destes em seja em material gráfico ou audiovisual. Também são documentos os objetos triviais que as pessoas que interagiram com meus trabalhos a eles agregaram: um brinquedo, um palito de picolé, um punhado de terra. Ou ainda aos objetos que aderiram

literalmente as minhas construções têxteis: folhas e galhos de árvores; poeira e água da chuva.

Me interessa agora procurar outras formas de visibilidade, me aproximar de formas menos óbvias de espacialização, mas congrega, em meu trabalho, os códigos de exposição herdados do modernismo com a abertura contemporânea construída na concepção de apresentação e no cultivo do arquivo.

## 6 REFERÊNCIAS

Livros:

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
  - ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.
  - BAUDRILARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
  - BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1980.
  - BORGES, Jorge Luis. *Funes, el memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. Ficciones*. Buenos Aires: La Cueva, 1977.
  - BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
  - BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
  - CATTANI, Icleia Borsa (org.) *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
  - CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais – contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
  - CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
  - CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
  - CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
  - CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
  - COSTA, Clóvis Martins; JOHN, Richard (orgs.). *Vetor*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.
  - COSTA, Luciano Bedin. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
  - COSTA, Luis Cláudio (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.
  - DELEUZE, Gilles; GUATTARY, Félix. *Mil platôs– capitalismo e esquizofrenia* (vol. 5), Ed. 34, São Paulo, 1997.
-

- DERDYK, Edyth (org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.
  - DERDYK, Edyth. *Linha de costura*. São Paulo. Iluminuras, 1997.
  - DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Reluna Dumará, 2001.
  - DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
  - DUARTE, Paulo Sérgio. (Org) *Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos*. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001.
  - DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
  - DURAS, Marguerite. *O amante*. São Paulo: Record, 1984.
  - EDLA, Eggert (org). *Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011.
  - ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos, ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
  - FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes: essai sur quelques catégories de la sculpture du XX siècle*. Paris: Jackeline Chambou, 1993.
  - FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
  - GUASH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX*. Madri: Alianza Editorial, 2005.
  - GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto. In: \_\_\_\_\_ . Experiência neo-concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
  - JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
  - JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva - Escritos Situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
  - KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
  - KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
  - LAGNADO, Lizette. *Leonilson, são tantas as verdades*. São Paulo, SESI. 1997
  - LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998
  - MERLAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2009
  - O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
-

- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
  - RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Exo Experimental (Org.); 34, 2005.
  - RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
  - ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: edição do autor, 2011.
  - ROUILLÉ, André. *La photographie – entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
  - SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
  - SILVEIRA, Paulo A. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
  - SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra (1968)*. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
  - SOUZA, Edson Luiz André de. TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abraão (Orgs). *A invenção da vida, arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
  - TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
  - ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 2006.
  - WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- Periódicos:
- www.artnews.com Consultado em 11.11.2012
  - www.artecapital.net Consultado em 19.01.2013
  - NEVES, Claudia E. Abbês Baeta. *Modos de interferir no contemporâneo: um olhar micropolítico*. Arquivos brasileiros de psicologia, v. 56, nº 1, jun. 2004, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php>. Acesso em: 10 jul. 2011.
  - RICKES, Simone Moschen. *A escritura como cicatriz*. In Educação e Realidade V.27 n. 01. Porto Alegre: FAGED/ UFRGS, 2002.
  - SANTOS, Maria Ivone dos. *Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória*. Crítica Cultural. UNISC, Santa Catarina, vol.4, nº. 2, p.163-176. jan./jun 2009. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040210.pdf> Acesso em: 19.02.2012.
  - SPERLING, David. *Artevida Útil: entrevista com Mônica Nador*. Revista Risco, nº 4, ano 2. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: [www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/risco/n4/10.pdf](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/risco/n4/10.pdf). Acesso em: 26.12.2010
-

## Trabalho de Conclusão de Graduação:

- Tomimori, Ana Paula Wada. **Pequenas pausas do silêncio: o corpo como fala na performance**. Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, 2010.
- Casal, Maria Sol. **Muô - mistérios corpóreos**. Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, 2008.

## Dissertações:

- COSTA, Clóvis Martins. **Sobreamargem: ações e revelações em território demarcado**. Dissertação de mestrado. PPGIAV. Porto Alegre, Lume, 2006. 217 f. (Mestrado em Poéticas Visuais) Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em: [www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7764](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7764). Acessado em: 26.12.2010
- MAUSS, Lilian. **Escritos de artistas nos arquivos em transformação**. 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em: [www.lume.ufrgs.br](http://www.lume.ufrgs.br). Acesso em: 10.01.2012

## Teses:

- ROSA, Paulo César Costa da. **Aspectos da progressão e coesão textual**. 2005. 107 f. Tese (doutorado em Letras vernáculas) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/rosapcc.pdf> Acesso em: 21.08.2011.

## Catálogos:

- LEDA CATUNDA: **1983 – 2008 / apresentação: Marcelo Mattos ARAÚJO**; curadoria e texto: Ivo MESQUITA; texto: Lilian TONI; cronologia: Juliana RIPOLL. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

## Sites:

- <http://www.subterrânea.com>
- [www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf) artigo de Ludmila Brito sobre o ateliê de Paulo Bruscky. Consultado em 08.01.2012
- ARDENNE, Paul; MAERTENS, Marie. **Une proposition de Paul Ardenne et Marie Maertens**. In: Le blog de Paul Ardenne disponível em: <http://paulardenne.wordpress.com/2001/02/12/599>. Acesso em: 12.07.2011.
- FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Disponível em: [http://www.opopssa.info/livros/freud\\_o\\_mal\\_estar\\_na\\_civilizacao.pdf](http://www.opopssa.info/livros/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf). Acesso em: 01.11.2011
- ARDENNE, Paul. **Conferences micropolitiques**. 2007 Disponível em: <http://www.arpla.fr/canal10/ardenneindex.html> 2007. Consultado em 09.10.2011

- TEDESCO, Elaine. <http://www.comum.com/elainetedesco/index2.htm>. Consultado em 10.03.2011
  - BARRETO, Lia Menna. <http://www.liamennabarreto.blogspot.com>. Consultado em 10.03.2011
  - TOMIMORI, Ana. <http://www.anatomimori.blogspot.com> . Consultado em 11.09.2012
  - CASAL, Sol. <http://www.solcasal.blogspot.com>. Consultado em 15. 09. 2012
  - MOMA -Museum of Modern Arts. <http://www.www.moma.org> Consultado em 25. 08. 2013
  - Whitney Museum. <http://www.whitney.org> Consultado em 15. 09. 2013
  - [www.pinacoteca.org.br](http://www.pinacoteca.org.br) Consultado em 25. 08. 2013
  - [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org) Consultado em 07. 12. 2012
  - [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) Consultado em 18.06.2011
  - [www.lygiaclark.org.br](http://www.lygiaclark.org.br) Consultado em 25.03.2011
-