

POR UM FIO –
Intersecções entre desenho, têxtil e corpo
numa prática artística

ISABEL QUARESMA

RELATÓRIO DE MESTRADO APRESENTADO

À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
DESENHO E TÉCNICAS DE IMPRESSÃO.

POR UM FIO -
Intersecções entre desenho, têxtil e corpo numa prática artística

Relatório de Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão

Isabel Quaresma

FBAUP 2014

POR UM FIO -
Intersecções entre desenho, têxtil e corpo numa prática artística

Maria Isabel Felgueira e Sousa Quaresma Novais

Relatório de Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão

Orientação: Professor Doutor Paulo Luís Almeida

FBAUP 2014

Agradecimentos: Professor Doutor Paulo Luís Almeida

RESUMO

Na realização deste projeto, pretendeu-se perceber os limites que emergem de um trabalho de desenho informado pelos processos têxteis, assim como compreender um processo criativo onde as características subjacentes à tecelagem, malharia, estampagem ou ao bordado, a par com os métodos que intervêm na sua construção constituíram as imagens seminais de um processo criativo. Partiu-se das competências do desenho na tradução dos processos têxteis, e simultaneamente da sua intervenção nas várias fase do processo de concepção. Este projeto leva-se a cabo como um ensaio de recombinação e descontextualização.

Trama, teias e fios, assim como os atos e gestos que lhe estão associados, comportam sentidos para além do seu significado literal, e serviram de base conceptual e metafórica ao entendimento das relações humanas e do próprio pensamento.

Trabalhou-se nos espaços intersticiais entre as práticas do desenho e do têxtil, sem que estivesse definido desde o início, de que forma esta ligação se iria processar. Esta indeterminação inicial do projeto revelou questões partilhadas relativas ao papel fundamental do corpo neste espaço híbrido, e às analogias que os processos do desenho constroem na relação com o têxtil.

Tratou-se de pensar o desenho como um gesto “tecido”, e o têxtil como um gesto “desenhado”. Nas experiências com o têxtil enquanto suporte, que constituíram o ponto germinal deste projeto, o desenho foi assumido como marca projetada de um corpo que atua.

Desenho- Têxtil -Corpo- Visualidade háptica

ABSTRACT

In this project it was attempted to understand the limits that come within a drawing work informed by textile, as well to understand a creative process where the underlying characteristics of weaving, knitting, printing, embroidery are present, along side with the methods involved in their construction, are the seminal images of a creative process. Starting from the methodologies of drawing to translate the textile processes and simultaneously to intervene in the different phases of the process. This project is an essay of recombination the process, material, and meanings of drawing and textile.

Warp and weft and the gestures that are to them associated, have senses beyond their literal meaning and were used as conceptual and metaphorical base for the understanding of human relationships with their own thought.

In this project the interstitial relationship between the process of drawing and textile were explored, without ever defining how these two were ever going to meet. This indeterminacy brought up questions about the fundamental role of the human body about the analogies that the process of drawing has in the relationship with textile.

Drawing was thought of as a “weaved” movement, and textile as a “drawn” gesture. Experiments were conducted, where textile was used as a drawing support and the act of drawing was interpreted as a projected mark of body.

Drawing- Textile- Body- Hepatic visuality

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	17
2. RELAÇÃO ENTRE O DESENHO E O TÊXTIL	
2.1 Desenho e design	21
2.2 A aceção de desenho de Bruce Nauman	22
2.2.1 Desenho de pesquisa para o projeto têxtil	22
2.2.2 Desenho operativo para o design têxtil	23
2.2.3 Desenho informado pelos processos têxteis	25
2.3 Trama: entre o desenho e o têxtil	27
2.4 Tempo, Ritmo, Repetição	28
2.5 Conexão	29
2.6 A visualidade háptica na relação entre desenho e têxtil	30
2.6.1 O duplo envolvimento entre os processos têxteis e o desenho	32
2.7 O corpo de Eva Hesse – A linha entre o desenho e o têxtil	34
2.7.1 Um olhar disruptivo sobre o corpo	38
2.7.2 Desenhos de registo liminar entre o pensamento e o objeto	39
2.8 Anni Albers e a sensibilidade táctil	41
2.9 Louise Bourgeois – A insidiosa arte de enodar, os desenhos- meadas	41
2.10 Rosemarie Trockel – O desenho como agente transformador da malha num suporte conceptual	43

3. METODOLOGIA DE TRABALHO

3.1 Por um fio – As linhas do projeto	49
3.1.1 Desenhos indexicais e a inscrição do corpo	49
3.1.2 Meios abrasivo	55
3.1.3 A recontextualização do suporte	55
3.1.4 Deskilling / reskilling	58
3.1.5 Tingimento	64
3.1.6 Têxteis construídos a partir da informação dada pelo desenho	65
3.1.7 Desenhar por cima de outros desenhos	66
3.2 Por um fio – As imagens do projeto	66
3.2.1 O têxtil como suporte	67
3.2.2 Exploração da taxonomia da linha e da trama	67
3.2.3 Descontextualização dos atos da tecelagem pelos materiais do desenho	68
3.3 Mostrar os trabalhos	69

4. CONCLUSÃO

73

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
----------------------------	----

LIVRO DE PROJETO

1. INTRODUÇÃO

Este projeto emerge num contexto de atelier onde se produzem trabalhos que incluem desenhos, têxteis e peças híbridas conotadas com o vestuário e seus acessórios, resultantes da uma formação inicial como designer têxtil e de moda. As peças, produzidas manualmente, exploram interseções entre as estratégias do desenho, as técnicas de impressão e processos de tingimento. A motivação para este projeto surge da necessidade de aprofundar estas interseções, explorando nos seus múltiplos aspectos a relação do desenho com os processos têxteis, com o objetivo de nutrir uma prática artística continuada.

Numa aliança que não é nova, que tipo de intersecções serão ainda possíveis, entre o desenho como dinâmica processual e os processos têxteis ?

Os processos e os materiais e têxteis ancoram narrativas tão antigas quanto a História Humana. Trama, teias e fios, assim como os atos e gestos que lhe estão associados, comportam sentidos para além do seu significado literal, e servem de base conceptual e metafórica ao entendimento das relações humanas e do próprio pensamento. Por seu turno, a relação entre têxtil e desenho sempre foi explorada pelas suas potencialidades processuais, mas também semânticas, que lhe são conferidas por um enraizamento mítico e primordial, associadas à temporalidade da espera, à impossibilidade da conclusão e à resistência pela passividade de uma esfera especialmente feminina. Por esse fato, constitui um campo de atuação fértil que toca aspetos fundamentais da existência humana: a visualidade háptica, o tempo, a repetição e a conectividade são alguns elementos desses aspetos que desenvolveremos ao longo deste trabalho.

Existe um interesse crescente em trabalhos que estejam na fronteira do que pode ser uma abordagem tradicional têxtil como o bordado, a tecelagem a estamparia, ou a malha, e o desenho. Onde o desenho é usado, não apenas como um ato de tradução para apoio ao design, ou como ferramenta, mas que ocorre como fusão de ideias, materiais e competências. Em quase todas as correntes artísticas modernas e contemporâneas, encontramos artistas que usam o têxtil como meio, como técnica ou como recurso semântico nas suas obras. Todos fundamentam o seu discurso num recurso comum, ampliando e recontextualizando os significados que lhe estão tradicionalmente associados:

Em 1958, Robert Morris cortou em golpes horizontais uma peça de feltro ¹ e pendurou-a na parede da galeria em Nova Iorque. Sigmar Polke e Robert Rauschenberg, nos limites de uma estética Pop, recorreram ao têxtil como suporte para o desenho. O feltro foi também o material que Joseph Beuys escolheu pelas suas características especiais de proteção, aquecimento e significado étnico, que assume um papel de “material-específico” na sua obra. Agnes Martin, nos anos noventa, envereda por desenhos de cariz minimal, cujas linhas se reduzem a traços verticais e horizontais lembrando os fios do tear de Lenore Tawney, pioneira do que se começou a chamar nos anos noventa *Fiber Art*. Tawney aprendeu as técnicas latino-americanas de tecelagem com Anni Albers durante as aulas da Bauhaus. A este território da prática artística, poderíamos acrescentar também artistas oriundos da América Latina como Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino ou Cildo Meireles.

Na realização deste projeto, pretende-se perceber os limites que emergem de um trabalho de desenho informado pelos processos têxteis, assim como compreender um processo criativo onde as características subjacentes à tecelagem, malharia, estampagem ou ao bordado, a par com os métodos que intervêm na sua construção, constituem as motivações e as imagens seminais das obras em desenvolvimento. Partindo das competências do desenho na tradução dos processos têxteis, e simultaneamente da sua intervenção nas várias fase do processo de concepção, este projeto leva-se a cabo como um ensaio de recombinação e descontextualização, tentando fazer novas conexões, numa relação dialética entre processos de *deskilling* e *reskilling* ².

No primeiro capítulo faz-se a introdução, enquadra-se a questão e a metodologia adoptada. No segundo capítulo, relacionam-se os processos de tradução gráfica com várias tecnologias têxteis, apoiando-nos nas aceções de Bruce Nauman sobre o papel do desenho no projeto. Descrevem-se algumas tecnologias têxteis, de acordo com essas representações gráficas: debuxo ou desenho para a tecelagem, tricot, bordado e estampado. Esta breve análise da representação das principais tecnologias permitiu uma consciencialização maior da presença do desenho em cada uma delas, permitindo assim recombina-las no projeto prático. Neste capítulo relaciona-se também, o papel do têxtil na conexão a significados que advêm da sua natureza ancestral, da sua funcionalidade e do seu aspeto. Como as conexões rizomáticas que Gilles Deleuze e Felix Guattari exploram a partir da verificação da forma como determinados tecidos se constroem. A progressão em vários sentido destes têxteis e a sua relação com um espaço que se abre ilimitadamente em todas as direções foi

1 O feltro é considerado um não tecido, porque não é conseguido através do processo de tecelagem por tear, mas sim por prensagem de fibras umas contra as outras com ajuda água e sabão.

2 *Deskilling/reskilling* constituem atitudes de atuação baseados num movimento de desautomatização de procedimentos, técnicas e meios, que se encontram enraizados nas práticas artísticas, com o objetivo de descobrir novas formas de fazer, ampliando as possibilidades das imagens que resultam dessas práticas. Juliet MacDonald numa residência artística em Lisboa no *Drawing Spaces* em 2008, apresentou um trabalho onde o seu desenho convencional de observação foi descontextualizado por estratégias com: segurar o lápis com o pé; tocar no papel diretamente; andar para deixar uma marca. Juliet MacDonald constatou que a experiência onde observou uma maior diferença foi quando fechou os olhos desenhando apenas a partir d experiência tátil, permitindo-lhe um alerta dos sentidos que geralmente estão esquecidos por uma concentração no visual.

uma forte influência para o desenho que se desenvolveu neste trabalho - O desenho foi informado por um gesto que não reconhece o ponto de vista privilegiado de uma visão monocular, mas que progride num espaço aberto e háptico. Aprofunda-se então a questão da visualidade háptica como base operativa do espaço conjunto que o desenho e o têxtil partilham, e revê-se criticamente a obra de quatro artistas que usaram esta relação nos seus processos de trabalho: Eva Hesse, Anni Albers, Louise Bourgeois, Rosemarie Trockel.

A razão da escolha destes nomes para um estudo, prendeu-se com a identificação de cruzamentos do desenho com os processos têxteis, que legitimam a condensação dos dois processos: No caso de Eva Hesse, identificámos processos de descontextualização e recontextualização que desafiam a regra e a convenção. Pelo uso de materiais que habitualmente não eram usados em práticas artísticas, como a invenção de um novo suporte, feito com a mistura de vários materiais, incluindo têxteis, e por a visão disruptiva do corpo na sua obra. Anni Albers pela noção de sensibilidade tátil própria dos têxteis, e o desenho como forma operativa nos processos de design têxtil; no trabalho de Rosemarie Trockel, que possui uma forte componente sociológica, procurou-se relevar o papel que o desenho desempenhou no resgate dos materiais ditos femininos e de baixa cultura, ao apresenta-los como desenhos; no trabalho de Louise Bourgeois, pelo uso simbólico e metafórico da linha, tanto no têxtil, como nos desenhos.

No terceiro capítulo, relatam-se os processos práticos que se experimentaram ao longo do trabalho. Refere-se a importância de atitudes como *deskilling/reskilling* neste projeto, e de como determinaram a atuação do desenho. Isolam-se três grupos onde se revêm os trabalhos feitos – O têxtil como suporte, a taxonomias da linha e da trama, as contaminações entre os atos de tecelagem e os materiais do desenho. Por fim apresenta-se uma conclusão, que sintetiza as principais contribuições do trabalho de atelier nesta investigação e abre-se desenvolvimentos para explorações futuras.

2. RELAÇÃO ENTRE O DESENHO E O TÊXTIL

2.1 Desenho e design

Quando falamos em têxtil, não podemos deixar de pensar também, na palavra desenho e na relação de compromisso que ela mantém com o termo *design*. Convém por isso, refletir um pouco sobre o seu significado, a sua origem e a sua aplicabilidade no contexto têxtil. O termo florentino *disegno*, com o qual se escreveram os primeiros tratados onde o desenho assume a acepção de ciência e de teoria, deriva do termo *designare*, um verbo latino composto do prefixo de –, que lhe confere “proveniência”, e *signum*, substantivo que corresponde a “rasura”, “marca”, “corte”, “ferida”. Portanto *designare* indica tanto a ação de mostrar algo como a ação de incidir.

(Paixão 2008, p. 37) Nesta dupla acepção de desenho de “mostrar” e “mostrar como se faz” encontramos um sentido para podermos considerar que o conceito de desenho como projeto ocupa uma posição privilegiada, neste aspeto o desenho de projeto pode dedicar-se ao conjunto de detalhes da obra, ou fazer um plano de operações com uma determinada finalidade, assim como ter um valor artístico autónomo. (Copón 2005, p. 379)

Desde o final do séc. XIX que a palavra *design* se começou a usar em vez de desenho para designar a conexão entre arte e técnica. A palavra *design* inseriu-se entre os dois ramos, para exprimir a ligação interna entre arte e técnica, trazendo consigo as respetivas competências científicas e críticas. (Flusser 2010 p.11) A palavra *design*, nasceu mais concretamente em 1919, quando Walter Gropius fundou a Bauhaus em Weimar. (Munari 1982, p. 19)

Mais vulgarmente, podemos dizer que se emprega, neste sentido, para a concepção de qualquer objeto com determinada utilidade num determinado contexto. Liga-se também à possibilidade de os objetos serem concebidos de modo a serem produzidos industrialmente. Retomando a indistinção categórica que está na origem das duas palavras, para este projeto é grata a ideia do desenho poder fazer a ligação entre a competência técnica e artística no campo têxtil, pela sua capacidade de poder dar a ver um conjunto de detalhes pelos quais se constrói um têxtil, e simultaneamente denotar os processos têxteis pela ações que são comuns a ambos; o desenho poder ser simultaneamente projeto (*design*) e processo.

2.2 As acepções de desenho de Bruce Nauman

As três acepções sobre desenho que Bruce Nauman, descreveu no texto da exposição “Drawing and Graphics” no Boijmans van Beuningen Museum de Roterdão em 1991 e que é compilado por Juan José Gomes Molina no seu livro *Las Lecciones del Dibujo*, (cit. in Molina 1999, p. 33) espelham bem a forma como o desenho se pode relacionar e intervir nas várias fases de um projeto. Bruce Nauman, neste caso, refere-se à escultura, mas vamos usá-las também para nos referirmos ao projeto têxtil. Este texto inicia-se com um paralelo entre desenhar e pensar, referindo-se que “desenhar equivale a pensar” e que, alguns desenhos fazem-se com a intenção de tomar notas de alguma coisa, tal como quando escrevemos. Outros desenhos fazem-se para resolver um problema em particular, ou ajudar a imaginar como determinada coisa funciona ou pode funcionar. Como um meio instrumental de comunicar uma ideia ou uma ação. São desenhos operativos. E o terceiro tipo de desenho, “representativo das obras, que se realiza depois das mesmas, dando-lhes um novo enfoque”. (Bruce Nauman cit. in Molina, 1999, p. 33)

2.2.1 Desenho de pesquisa para o projeto têxtil

O primeiro modo de desenho que é aqui referido — aquele que se faz no início do projeto têxtil tem um carácter liminar, ou seja existe antes da ideia concreta. São desenhos de pesquisa. Esta pesquisa passa por uma “série contínua de observações, de pensamentos, de considerações cuja existência é anterior à argumentação, ainda que de início pareçam ilógicas.” (Munari 1982, p.125) Tomam por isso a forma de esboço rápidos, de experimentação com vários materiais e suportes, com o objetivo de ativar uma ideia, ou iniciar o que poderá ser uma linha condutora de um pensamento. Seguindo Gabriela Goldschmidt, este espaço do esboço é o espaço onde simultaneamente se vê-come (seeing as), e se vê-que (seeing that). O desenhador vê-come, quando recorre a uma argumentação figural ou gestáltica enquanto desenha; e vê-que quando, avança com argumentos não figurais relativos ao objeto que concebe/percebe. As discrepâncias que ocorrem entre estas duas formas de pensar com o desenho são o impulso que modela conceptualmente a ação no desenho. (cit. in Almeida 2013, p 76)

A ação do desenho modelada por esta dialética que o esboço oferece permite explorar no campo têxtil as ideias que ditam a forma e o proprio objecto em si, podendo o ponto de partida ser a observação de elementos dentro do campo têxtil, tais como:

- Outros tecidos
- Elementos básicos da construção de um tecido: fibras, fios e cabos.
- Situações que estabeleçam relações semelhantes às estabelecidas nos processos têxteis tais como: repetição, ligação, simetria, progressão.
- Texturas
- Marcas

O desenho também por ser um meio imediato de registo, permite rapidamente dar forma aos pensamentos e observações, contribuindo para a cognição da totalidade têxtil. Deve observar-se a textura, a cor, o brilho a forma como os fios se entrelaçam, observar as superfícies tanto pelo seu carácter visual como tátil. (Castro, 1985 p. 23)

Aos fatores tácteis que intervêm na observação de um tecido, dá-se o nome de toque. De facto, o toque de um tecido é a percepção das sensações de uns elementos por oposição a outros: sensação de macieza e de aspereza; de quente e de frio; de dureza e de moleza; de flexibilidade e de rigidez entre outros. O toque é determinado por vários fatores técnicos que vão desde a natureza das próprias fibras têxteis, até ao método de fabricação. É uma apreciação subjetiva e empírica, sem uma ideia rigorosa de medida. (Castro, 1985 p. 48)

Desenvolveremos no ponto 2.6, a questão da visualidade háptica como estratégia principal de abordagem ao carácter óptico e tátil das imagens. E de que forma o papel do tato intervém na construção da percepção visual. Por agora, importa considerar os modos pelos quais os meios e as estratégias do desenho são chamados a atuar como ferramentas de pesquisa formal e conceptual: Desde experiências com estruturas visuais, com duas ou mais dimensões, pondo-se à prova possibilidades combinatórias dos diversos materiais, até aos esquemas e diagramas. Num processo dinâmico que o desenho permite, onde a primeira marca pode ditar as seguintes por instigar a imaginação.

2.2.2 Desenho operativo para o design têxtil

O segundo tipo de desenho, faz-se para resolver problemas ajudando a visualizar como algo funciona, servindo para comunicar a outros, ou a nós próprios, uma ideia. Lida com problemas particulares, nomeadamente com os relativos à tecnologia têxtil. Aqui são úteis os desenhos operativos e ilustrativos e as representações dos processos têxteis como a tecelagem, malha, bordado ou a estampagem. Todas estas tecnologias são impensáveis sem a ajuda do desenho, muitas delas são um desenho em si, como o bordado ou o estampado, que lidam com a ação direta na superfície.

Os desenhos de carácter operativo e ilustrativo, como se disse, servem para podermos visualizar antecipadamente o aspeto de determinada peça, ou, como se comportará o uso de uma dada tecnologia. Estes desenhos são elaborados como se fossem uma hipotética realidade que é descrita ilustrativamente, ou seja, de modo a que, quem os observe, os aceite como verosímeis. (Massironi 2010, p. 45)

Por outro lado os desenhos de indicações técnicas com função operativa para os processos têxteis, requerem um conhecimento prévio do modo de o fazer, e algumas noções sobre a tecnologia em causa. Traduzem graficamente ordens precisas de elaboração. São desenhos de instrução técnica e operativa, relacionamos alguns exemplos:

Tecelagem:

Na tecelagem, ao estudo do cruzamento ortogonal dos fios para a produção de tecido chama-se “debuxo”³ e assenta numa convenção gráfica em papel quadriculado para a sua representação. Os fios de teia são representados pelos espaços entre as linhas verticais, e os fios de trama pelos espaços entre as linhas horizontais. Cada quadrado no papel representa a intersecção de um fio de teia, com um fio de trama. (fig.1 e fig.2) (Castro,1985 p. 69)

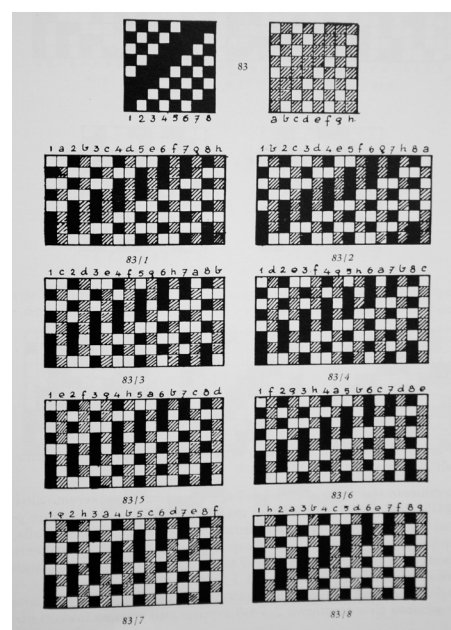


Fig. 1 - Tradução gráfica do desenho de um tecido – debuxo; in *Disegno Tecnico Tessile* (1985) .

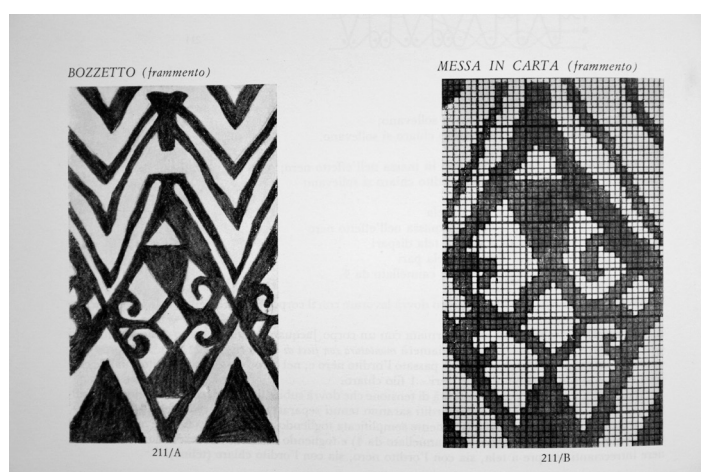


Fig. 2 - Tradução gráfica do desenho de um tecido: do esboço para o papel de debuxo; in *Disegno Tecnico Tessile* (1985) .

³ O termo “debuxo” e “debuxador” – a pessoas que trata de traduzir graficamente a forma como os fios de trama e de teia se organiza no tecido. Estes termos usam-se ainda hoje nas fábricas têxteis. Como sabemos debuxo é também a forma arcaica de dizer desenho.

Malha

A malha é uma estrutura têxtil formada a partir de argolas de um só fio, que se entrelaçam umas nas outras. A este entrelaçamento chama-se tricotagem, é feito por meio de agulhas que formam a laçada. A representação gráfica é em papel pontilhado, onde cada ponto corresponde à posição da agulha.

Bordado

No bordado, depois de se definir o desenho que se quer bordar, transfere-se para o suporte através de papel de carbono ou papel químico. A esse desenho transportado para o tecido, chama-se “risco”, e é ele que guia o ato de bordar.

Estampagem

A estampagem lida com a impressão no tecido do desenho de um padrão. Este padrão forma-se a partir das possibilidades de combinação do módulo – que é a unidade mais pequena num padrão. São aplicadas estratégias de repetição ao módulo que se visualizam no plano, pelo meio de operações simples do desenho:

- Reflexão
- Translação
- Rotação
- Inversão

2.2.3 Desenho informado pelos processos têxteis

O terceiro tipo de desenho referido por Nauman, que se realiza depois das peças prontas “para dar um novo enfoque ao trabalho” é, por ventura, o que se pode traduzir como fonte de inspiração ou tema para o desenho. Mas é também, e principalmente, o desenho que sintetiza um processo, onde estiveram envolvidos muitos outros tipos de desenho – o desenho de pesquisa, o desenho operativo e o desenho técnico. A razão para desenhar reside, então, na relação desenho - projeto-têxtil – a necessidade de desenhar corresponde sempre a uma necessidade específica. (Molina 1999, p. 34) A importância do desenho não está tanto na sua autonomia como obra de arte para ser contemplada, “mas na sua vinculação ao processo pelo qual o artista o transforma em parte significativa de si mesmo.” (Molina 1999, p. 34)

Neste caso, os desenhos que resultaram da relação com o projeto têxtil. Desde os desenhos de pesquisa, os desenhos ilustrativos e os desenhos operativos, constituem um corpo aparentemente desordenado. Mas a diferença entre estes desenhos é apenas formal já que todos eles foram feitos a partir da mesma necessidade. Mesmo neste último desenho, que se faz para dar um “novo enfoque ao trabalho” como diz Nauman, tudo volta ao início, ou seja, ao desenho, mas agora com uma nova informação - a do conhecimento adquirido pelos processos que lhe deram origem.

2.3 Trama: entre o desenho e o têxtil

Um outro aspeto dessa interferência dos processos têxteis no desenho pode ser rastreado no vocabulário partilhado entre desenho e têxtil. A palavra trama refere-se ao fio da lançadeira que atravessa a urdidura de um tecido. Refere-se também à textura do tecido criada pelo entrelaçamento dos fios, conferindo-lhe qualidades tácteis. A ideia mais clássica de tecido, que vem descrita em quase todos os manuais, define-o como, “um corpo laminar produzido pelo cruzamento ortogonal de dois sistemas de fios paralelos, a teia e a trama.” (Castro 1985, p. 65)

Tecer é deste modo a operação de produzir este cruzamento ortogonal de fios, que pode realizar-se num tear. Hoje em dia, o conceito de tecelagem foi alargado a todo e qualquer processo pelo qual um conjunto de fibras se entrelaçam manual ou mecanicamente, produzindo desta forma um objeto têxtil. A tecelagem é atualmente um conceito, mais do que propriamente uma técnica, uma vez que é possível construir um tear com qualquer artefacto. Assim a ideia de tecelagem, fica estruturalmente ligada ao objeto têxtil quer seja ele uma instalação, uma camisola de lã tricotada ou uma rede de pesca. (Castro 1985, p. 66).

Por exemplo em 1970, Francois Roaun, membro do grupo Francês Supports/Surfaces, na sua série de trabalho mais emblemática, a que chamou tressages, cortou tiras de tela voltando a entretecê-las, formando novamente o tecido, num aumento de escala da teia e da trama. Este trabalho lida com a ideia de desaparecimento e repetição. Tentando compreender assim, como é que um elemento tão pequeno – o ponto do tecido, se comporta numa escala maior, na alternância do movimento de ocultar / revelar, do tear. (Jeferie 2008, p. 53)

Qualquer trama ou textura forma-se por muitos elementos iguais ou semelhantes, dispostos a igual distância entre si, sobre uma superfície de duas dimensões ou baixo relevo. A característica da textura é a uniformidade ao olho humano que as apreende sempre como superfície. (Munari 1968, p. 96) No tecido, o cruzamento dos fios de trama com os fios de teia, formam a textura do tecido, conferindo-lhe valor táctil. Nestas superfícies podemos estudar fenómenos de adensamento e rarefação, perceber quais os limites para que a superfície se perceba ainda como um todo.

No desenho, as linhas que se cruzam entre si, tal como tramas, dizem respeito aos aspetos físicos do desenho. A trama pode ser usada em vez da mancha, conferindo ao desenho valores de claro e escuro, e modelação da forma. (Rawson 1983, p. 108)

A disciplina desta modelação não se explica apenas por um impulso mimético, nem é a visão que orienta a trajetória do *dintorno*. A trama resulta, não raras vezes, de uma visualidade háptica que transfere a experiência do relevo observado, como um toque, para a superfície virtual da representação. Num desenho inacabado de Miguel Angelo, que Gombrich analisa em “Watching Artists at Work: Commitment and Improvisation in the History of Drawing”. *Topics of our Time: Twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, p. 153, a trama do desenho

resulta de um processo informado pelos gestos e pelos meios escultóricos, numa sobreposição entre processo gráfico e golpes de cinzel. O processo gráfico sobre a superfície do desenho constitui também um meio pelo qual o desenho adquire expressão, através de linhas que sulcando o papel variam a tonalidade acentuando os pontos de sombra e luz do desenho. Roger de Piles chama *dessin haché* (desenhos sulcados) a esses desenhos, associando atributos como “harmonia” e “equilíbrio” às tramas traçada a lápis ou caneta. (Sciolla 1991, p. 54)

O bordado é a ação direta sobre a superfície têxtil, por meio de linha e de agulha, que com pontos repetidos formam o desenho. Existe uma variedade infinita de pontos de bordado. Este processo é talvez o mais próximo do desenho, uma vez que assenta na ação direta sobre a superfície, onde a linha desenhada coincide com a linha bordada. A linha primeiramente desenhada a lápis a que se chama “risco” é depois bordada por cima com o fio de bordar - o traço desenhado dá lugar ao fio tridimensional.

Ghada Amer (Cairo, 1963) é uma artista paradigmática na experiência destas questões no desenho contemporâneo, pela relação que estabelece entre desenho e bordado, tanto no aspeto formal, como no aproveitamento das derivações semânticas implicadas num trabalho tradicionalmente feminino. Nos seus trabalhos, usa o bordado como se de um desenho se tratasse, privilegiando os pontos que descrevem linhas, misturando-o com lápis, e tintas, ou usando-o sozinho. Os seus desenhos figurativos, seguem a mesma lógica de repetição que está subjacente a este processo: o motivo é repetido em série usando vários tipos de combinações. O seu trabalho reflete sobre problemas universais, como questões de género, e o domínio de determinadas culturas sobre outras. A linha do desenho e as linhas do bordado, interligam-se na sua relação com o fundo.

“A linha no desenho é determinada pela oposição à superfície; esta oposição tem nesta linha, não apenas uma significação visual, mas metafísica.” (Molder 1999, p.14) De facto a linha do desenho corresponde ao seu fundo, e é a linha que designa a superfície e que a determina. Uma vez que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. (Molder 1999, p. 14) Daí resulta que tanto o bordado como os têxteis, que agem sobre a superfície, serem ontologicamente mais próximos do desenho do que outros processos. De qualquer forma, a trama constitui-se sempre por um cruzamento ou sobreposição de fibras ou de linhas; quer seja na superfície, como no caso do bordado, quer em estruturas de entrelaçamentos, autónomas de um fundo, como é o caso da tecelagem, da malha ou da renda. A trama nem sempre necessita de seguir o aparato do tear e confinar-se a uma ortogonalidade, nem segurar-se na folha de papel ou do bordado para dar significado ao suporte. De facto, pode sair do suporte, e desenvolver-se no espaço. O fio é assim a linha que adquire tridimensionalidade quando avança para o espaço. (Bohème ano, p.52)

Em 1942 Marcel Duchamp, com a instalação *Sixteen Miles of String*, envolve o espaço de uma exposição, sobre os primeiros trabalhos surrealistas de André Breton, com a mesma quantidade

de fio que nomeia a obra, fazendo cruzamentos e ligando pontos no espaço. Eva Hesse suspende um emaranhado de fios e cordas no seu trabalho *Rigth after* de 1969. (fig.3)

A trama é um elemento fundamental pelo qual se desenvolvem os processos têxteis, intervindo na forma, na flexibilidade e dando-lhes valores tácteis. No desenho, tal como no têxtil, este elemento pode assumir formas expressivas de transformação da imagem, ou transmutar de lugar, entre suporte e espaço. A linha e a trama que resultam dos processos têxteis, tiveram importância na transformação do desenho, para a abertura não só a novos materiais e processos, mas também conectando ideias de “intersubjetividade” e “interdependência”, seguindo o mesmo movimento da linha, que sai da grelha ortogonal do tear, para a rede. Como se refere no catálogo *On line, Drawing Through the Twentieth Century*, editado aquando da exposição com o mesmo nome, no Museu de Arte Contemporânea de Nova York em 2010.

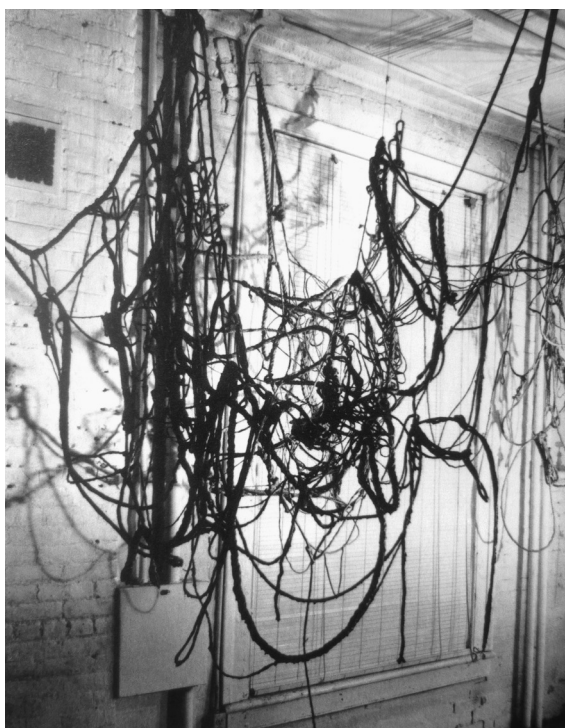


Fig. 3 - Eva Hesse 1958, *Rigth After*, cordas, tecidos e látex. Dimensões variáveis.

2.4 Tempo e Repetição

A relação com o tempo é uma das principais dimensões pela qual os processos têxteis adquirem o seu significado mais profundo nas narrativas coletivas. A fiação e o ato de fiar são metáforas para o tempo e para o destino. Temos exemplos como o mito de Aracne, a jovem mortal que foi transformada em aranha por desafiar a deusa Atena, condenada por isso, a tecer até à eternidade. Com o mito de Penélope, podemos ver a passagem do tempo e a sucessão do dia e da noite, no simbolismo do seu ato: tecendo durante o dia, para à noite voltar a desmanchar, enganando desta

forma o próprio tempo, num exercício constante de adiamento de uma conclusão, signo de uma espera contínua. (Chevalier, Gheerbrant 1982 pp. 79, 325) Os atos têxteis possuem qualidades obsessivas e viciantes; a tentação de nos deixarmos enclausurar em processos que se desenrolam com eles mesmos, e com os que são arrastados para eles (Plant 2000, p.73). Esses processos são executados de uma forma lenta e repetitiva que levam a cabo a construção da peça, milímetro por milímetro, ponto a ponto, laçada sobre laçada. A repetição está então associada à manutenção de um ritmo, e é através do gesto repetido da ação dos processos, que se constrói a superfície têxtil. Ao contrário de uma visão autográfica que reconhece no desenho um visão única e irrepetível, o gesto do têxtil não pode ser separado de um impulso para uma repetição automática, onde por vezes é difícil reconhecer idiossincrasias.

No desenho, o ritmo é um dos factores mais importantes; é a raiz pela qual toda a expressão se forma. Os elementos básicos do ritmo são obtidos por uma espécie de pulsão repetida numa distância ou espaço, como sublinha Philip Rawson. (1983, p. 18)

2.5 Conexão

Nos têxteis existe uma forte ideia de conexão, ditada pela necessidade de unir partes para construir uma peça. Ou fazer progredir os pontos ou as passagens que, ligados entre si, formam o tecido. O fio é, portanto, um elemento de ligação entre partes. Malha, laço, nó, ponto e costura, são formas de apertar, e de juntar partes. E todas derivam de um significado primordial de ligação e de conectividade de um momento (Boheme 2013, p. 47). A cultura e a natureza encontram-se ambas misturadas na ideia de têxtil, porque o seu fabrico básico de cruzamento de tramas e teias obedece, nas culturas ancestrais nómadas, aos mesmos princípios básicos de cruzamentos repetidos na natureza. (Brock 2013, p.68) Com o têxtil conectam-se significados que derivam da sua natureza ancestral, da sua funcionalidade e do seu aspeto. Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *A Thousand Plateau: Capitalism and Schizophrenia*, (1988) usam a tecnologia subjacente à construção dos têxteis, para a relacionar com diferentes espaços que caracterizam formas políticas e sociais de organização. Tomam como exemplo principal uma tecnologia ancestral de feltragem, de fibras em “micro-ligações multidirecionais”, com a qual se obtém um têxtil flexível, com grande capacidade de isolamento, que os povos nómadas usam para se vestirem e construir as suas tendas. Este não-tecido, tem a particularidade de, ao contrário dos têxteis ditos tradicionais, não obedecer a nenhum grelha ortogonal, como é o caso da tecelagem que usa esse cruzamento pré-definido entre teia e trama, não possuindo, por isso, medidas definidas de largura e de comprimento, nem avesso nem direito. A sua feitura pode ser retomada em qualquer ponto da superfície, alargando ou diminuindo as suas dimensões, constituindo um espaço que, embora

liso (*smooth* no termo original do texto de Deleuze e Guattari) não é homogêneo⁴, porque se abre ilimitadamente para todas as direções - corresponde ao ambiente nómada, a espaços abertos livres. Outros têxteis donde se podem extrair estas características são a renda que, apesar de evoluir a partir de um centro, vai progredindo livremente, e a malha, quando o seu entrelaçar não está confinado a uma construção horizontal, expandindo-se para vários lados, em aberturas de pontos, construindo redes. Estes têxteis definem-se graficamente por um ponto entre duas linhas, enquanto que os têxteis homogêneos, resultantes de uma programação em formação horizontal e vertical, típica do tear, definem-se por uma linha entre dois pontos. Outra espécie de têxtil que tal como os primeiros contém as características de um espaço não homogêneo, são os *patchworks*: um tecido construído pela junção de pequenos pedaços de tecido, em várias formas e texturas, cosidos uns aos outros.

A superfície assim formada tal como o feltro, pode inter-ligar-se em qualquer ponto continuando a formar-se infinitamente. (Deleuze, Guattari 1989, pp.523 a 528) As ações de ligar pontos, coser pedaços de tecido, juntar tramas, fazer redes por ação de pontos e nós, são ações que, partindo de tecnologias têxteis simples, constituem metáforas para uma organização biológica e social. A teia da aranha constitui o arquétipo para todas as redes, desde as malhas feitas por entrelaçamento de pontos e nós, até às mais recentes tecnologias.

2.6 A visualidade háptica na relação entre desenho e têxtil

Etimologicamente, háptico significa “entrar em contacto com”. Supõe um contacto direto e recíproco com o meio que rodeia o sujeito, e está geralmente relacionado com o sentido do tato. Háptico inclui, além do sentido do tato, o conjunto dos sentidos somáticos, como a cinestesia ou propriocepção. (Paterson 2007, p.4)

Este termo foi usado pelo historiador de arte Alois Riegl, (1858-1905) que iniciou a sua carreira como diretor do Museu de Arte e Indústria de Viena no departamento têxtil. O seu livro de 1891 *Altorientalische Teppiche*, sobre os tapetes orientais antigos, nasceu dessa experiência, que estendeu à investigação dos padrões decorativos do antigo Egipto e da Grécia. Neste estudo, Alois Riegl distinguiu as funções do sentido do tato e da visão na forma como percebemos os objetos. Cada uma delas com funções complementares mas também paradoxais⁵:

4 A noção de espaço não homogêneo, é também usada, por Deleuze à cerca das imagens dos filmes de Bresson, como sendo um “espaço perfeitamente singular, só que perdeu a sua homogeneidade, isto é, o princípio das suas relações métricas ou a conexão das suas próprias partes, pelo que as ligações podem fazer-se de uma infinidade de maneiras.” DLEUZE, Gilles em A imagem- Movimento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983

5 Estas citações foram retiradas e traduzidas livremente do livro de Alois Riegl -Historical Grammar of Visual Arts, editado pela Zonne Boks em 2004, com a tradução de Jacqueline E. Jung e prefácio de Benjamin Binstock. O manuscrito deste livro data de 1897-1898, escrito em alemão.

“ Todas as coisas na Natureza possuem forma: isto é, estendem-se nas três dimensões, altura, largura e profundidade. O sentido do tato oferece-nos imediatamente a confirmação deste facto. Paradoxalmente é o sentido da visão que é por excelência a faculdade que nos permite ter a impressão dos objetos fora de nós, que nos dá mais exatamente a noção da tridimensionalidade do que vemos”. (Riegl 2004, p.187)

Alois Riegl expõe assim, a oposição entre um sentido de proximidade — que nos permite distinguir os objetos na sua real dimensão, distinguindo a textura e superfície — a que chamou “visão próxima” correspondente a uma “superfície objectiva”; e a “superfície subjetiva” que Riegl associou ao sentido da visão, que por isso requer um afastamento do observador, e nos dá a ilusão de profundidade. A experiência do tato, diretamente associada a visão próxima, é assim indispensável à compreensão da dimensão completa das coisas, que em conjugação com o distanciamento óptico constituem a visualidade háptica.

Os baixos relevos egípcios são um exemplo de imagens hápticas, pois expressam-se numa “superfície objectiva” e são o resultado de uma experiência tátil direta. No seu estudo, Riegl relacionou a arte antiga egípcia a uma visão que emana de uma compreensão tátil das formas orgânicas e naturais. Os baixos relevos resultavam dessa compreensão pelo tato das coisas que os rodeavam; o tratamento texturado da superfície enfatizava a união das partes quando vistos de longe. Alois Riegl distinguiu-se ao fazer uma história da arte em paralelo com as alterações da percepção, associando as diferentes épocas aos modos diversos de ver.

Laura Marks, no seu ensaio *Touch - Sensuous theory and multisensory media* (2002), nota que a descrição seminal da narrativa háptica de Riegl no âmbito da história da arte, teve origem no seu trabalho com os têxteis, e na observação dos diferentes entrelaçamentos de fios nos tapetes antigos. Tal como no baixo relevo, também podemos dizer que no entrelaçamento dos fios têxteis, se verifica uma “necessidade de conexão rigorosa entre olho e mão” (Deleuze 2011, p. 203) pois também aqui o seu elemento é a superfície, não a do barro ou do metal, mas a têxtil; também esta superfície, de natureza maleável, confere ao olho funções tácteis, criando o espaço para uma visualidade háptica. A proximidade e empatia com o objeto têxtil compreende a ideia de continuidade, contato direto e repetição.

As descrições de Riegl evocam o papel do olhar entre a proximidade e o afastamento das texturas que Laura Marks, no seu livro *The Skin of the Film* (2000), distingue na forma tátil de olhar as imagens jogando com a percepção do observador, convocando a memória dos acontecimentos. Aqui o filme significa também através da sua materialidade, porque as imagens, ao evocarem texturas, visuais e sonoras, estão a conectar com o espaço tátil da memória na superfície têxtil. São imagens que usam os tecidos para apelarem à memória, convocando a visão háptica tanto

através das texturas e fibras de que são entretecidos, como por aludirem a tecnologias específicas de fabrico, conectando sentidos metafóricos.

A visualidade háptica “vê o mundo como se lhe tocasse, isto é de muito perto com um envolvente físico e perceptivo, sem distância clara entre sujeito e objeto da percepção, sem orientações visuais, parecendo existir na superfície da imagem.”(Branco 2009) Este espaço sem clara distinção e distância entre “sujeito e objeto da percepção” é o espaço Deleuziano da sensação. Um espaço que não conhece pontos de vista fixos nem é dirigido por regras exteriores e universais, mas que envolve na sua representação sujeito e objeto. É o corpo que dá a sensação e que recebe a sensação, é ao mesmo tempo objeto e sujeito. (Deleuze 2011, p.80) É neste espaço háptico e fenomenológico, de trocas e entrelaçamentos, que se desenvolvem as imagens do desenho informadas pelo têxtil. Este espaço, resultante da própria natureza têxtil, é um espaço simultaneamente visual e processual.

2.6.1 O duplo envolvimento entre os processos têxteis e o desenho

Num desenho de Rosemarie Trockel, *sem título* de 1992 carvão sobre papel, uma linha a grafite descreve séries de voltas juntas umas às outras, progredindo repetidamente na superfície do papel. (fig. 4) Ao olhar para este desenho, identificamo-lo rapidamente com um pedaço de malha tricotada com as suas qualidades próprias. Como é que se dá tão claramente esta identificação na imagem do desenho ? Como reconhecemos nos traços que inscrevem e definem um padrão gráfico no papel, a trajetória dos gestos e a experiência do ato que os originou?

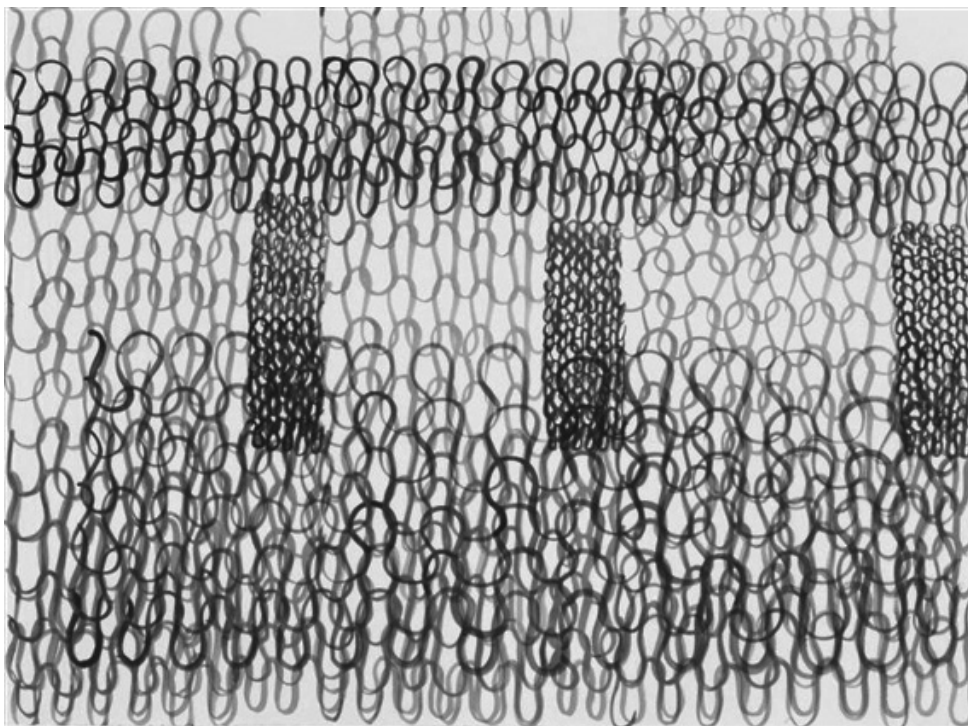


Fig. 4 – Rosemarie Trockel 1996, *sem título* acrílico sobre papel, 32,4cmx29,5cm.

A neurociência descobre nos neurónios espelho um sentido para a compreensão da visualidade que faz uso do nosso sentido de corporalidade: o sistema sensório-motor (Branco 2009). Os neurónios espelho são chamados a intervir quando, ao observar uma ação ou movimento, sentimo-la como se fosse realizada por nós. O movimento do gesto e a expressão são os primeiros fatores de empatia e relacionamento com o mundo visível, mas também com a imagem. Estas descobertas vêm acentuar a ideia de que a nossa relação com as imagens é também uma relação que encontra no tato, no gesto, e nas percepções físico-espaciais, o seu sentido de interpretação, levantando a hipótese que o nosso relacionamento com as imagens é um relacionamento incorporado. Por outras palavras, atribuímos sentido às experiências e gestos dos outros, incorporando a sua experiência, tendo assim a capacidade de as sentir novamente quando as vemos a serem experienciadas por outros. (Branco 2009)

Um exemplo a partir de uma ação simples do quotidiano é-nos dada por David Abram em *A magia do Sensível*, (2007) ao sentir como seu, o desequilíbrio de um ciclista. Embora estando confortavelmente assente no chão, o desequilíbrio do ciclista e a consequente queda inadvertida, convocam os sentidos tácteis e proprioceptivos. Sentindo o desequilíbrio, a queda e a dor como se fossem nele próprio:

“A diversidade dos meus sistemas sensoriais, e a sua convergência espontânea nas coisas que encontro, assegura esta interpretação ou entrelaçamento entre o meu corpo e os outros corpos – esta mágica participação que me permite por vezes sentir o que os outros sentem.

Os gestos de outro ser, o ritmo da sua voz, a rigidez ou elasticidade da sua espinha, tudo isto atrai gradualmente os meus sentidos”.(Abram 2007, p.131)

O que nos interessa para este trabalho, é o processo de incorporação dos gestos e movimentos dos processos têxteis no processo do desenho. Este conhecimento incorporado baseia-se numa visualidade háptica que faz uso de todo o nosso sentido de corporalidade e sistema sensório-motor, promovendo um “tráfico explícito” através do gesto, entre desenho e têxtil. A expressão “tráfico explícito” é usada por Pamela M. Lee em *Afterimage: Drawing Through Process* (1999), para se referir ao movimentos de trocas e cruzamentos entre forma matéria e gestos, que testemunham os desenhos de Sol LeWitt, Richard Serra, Eva Hesse e muitos outros. Regressando aos desenhos de Trockel, são desenhos que partilham com o têxtil, neste caso particular com a malha, o movimento ininterrupto e repetitivo que os constrói. Mais do que vocabulário tátil do discurso do desenho, trata-se aqui de um gesto que, incorporando o próprio fazer específico do têxtil, encontra no desenho a forma de se revelar. Existe uma semelhança de processos entre tecer e desenhar que potencia esta incorporação. Para além da óbvia similitude de ambos lidarem com a linha nas suas várias formas e estados, o significado do desenho é gerado durante e devido ao ato de desenhar, como uma projeção de um corpo que atua (Rosand 2002, pp. 13,14): tal como na tecelagem, também aqui não há diferença entre o processo de tecer e o desenho tecido — os

tecidos persistem com o registo dos processos que culminaram na sua produção. (Plant 2000, p.77) Os desenhos de malha de Rosemarie Trockel, os desenhos de insónia de Louise Bourgeois e os desenhos tácteis de Eva Hesse e de Anni Albers, partilham com os processos têxteis um conhecimento incorporado e háptico reforçado por este duplo envolvimento de processos. Em muitos destes desenhos, a linha que não é de contorno nem define formas, transforma-se em fio, entrelaçando-se, formando tecidos, malhas e bordados.

E há todas as evidências que a nossa capacidade em ver no desenho uma simulação incorporada de outra ação, sentindo como nosso o movimento implícito por trás do gesto, resulta de um compromisso empático do observador, ao estimular o programa motor que corresponde ao gesto implicado no traço. Esta estimulação motora pode ser induzida mesmo quando o que é observado são marcas gráficas produzidas por uma ação (cf. Freedberg, Gallese, 2007: 202). Ver o desenho, neste sentido, é reconstituir e reviver mentalmente os gestos pausados, repetitivos, cruzados, entrelaçados da experiência do tecer.

Faremos a seguir uma abordagem mais aprofundada ao trabalho das artistas Anni Albers, Eva Hesse, Louise Bourgeois e Rosemarie Trockel, cujos trabalhos refletem a ligação entre desenho e têxtil numa perspectiva de fusão de meios materiais e gestos. Serão estudados os trabalhos destas artistas onde os aspetos formais e semânticos de um ambiente informado pelo têxtil teve lugar. Assim como, salientados os desenhos que emergem da contaminação incorporada dos processos têxteis.

2.7 O corpo de Eva Hesse – A linha entre o desenho e o têxtil

Este texto pretende ser uma aproximação à obra de Eva Hesse (Hamburgo, 1936 - Nova Iorque, 1970), na tentativa de averiguar a forma como o desenho reflete a experiência com o têxtil e através dela, a relação com o corpo. Essa experiência ocorre quer seja na escolha dos materiais, quer nas ideias implicadas nos processos: atos repetitivos e obsessivos que caracterizam a tecelagem e a fiação, informados por uma sensibilidade que é sobretudo tátil, uma forma particular de percepção que poderemos designar de visualidade háptica. O corpo, na sua obra, escapa a qualquer leitura iconográfica ou simbólica, e reduz-se ao que é característico da condição material.

Eva Hesse fazia listas de citações dos seus autores preferidos e de frases de origem poética ou erudita. Fazia listas de definições com a ajuda de um dicionário de sinónimos que serviam de motivo detonador do processo do desenho. Um exemplo particular é a lista de palavras para a entrada “movimento circular” fazendo referencia às formas com que estava a trabalhar nesse momento: Circunavegação, circunflexão, circuito, evolução, tortuosos, rotação, giro, convulsão, vórtice, involução, girar, vertiginoso (Krauss 1993, p.328). Uma das suas palavras preferidas era a palavra ‘absurdo’. Descobriu que, através da repetição, conseguia-o facilmente. Em 1970, quando

falava da estética da composição (cit. in Krauss 1993, p.328), referia a repetição como um meio de atingir o absurdo, demonstrando vontade de contestar tudo o que tinha aprendido para conseguir uma coisa nova. Para Rosalind Krauss em *O Inconsciente Óptico* (1993), as repetições de Hesse, apesar de partirem das projeções minimalistas e das leis matemáticas impessoais, das retículas e expansões seriais, possuíam uma “subjatividade desintegradora” que tinha origem num mundo infantilizado, um mundo “balbuciado de um jogo visceral”. Os desenhos concebidos a partir do “enxame” de palavras – *Sem título*, 1967 eram desenhos de círculos concêntricos, cada grupo com uma gradação do branco passando pelos vários cinzas até ao negro. Cada círculo colocado no seu respectivo quadrado de uma rede de finas quadrículas. (fig. 5). Estes desenhos, apesar de inscritos nos jogos proposicionais característicos da arte conceptual, acabam sempre por lhe escapar, para se alojarem no que é da ordem do corpóreo e do obsessivo, ao fazerem sair do centro de cada círculo fios de nylon transparente, onde a ideia de auréola se acentua. (Krauss 1993, p.328).

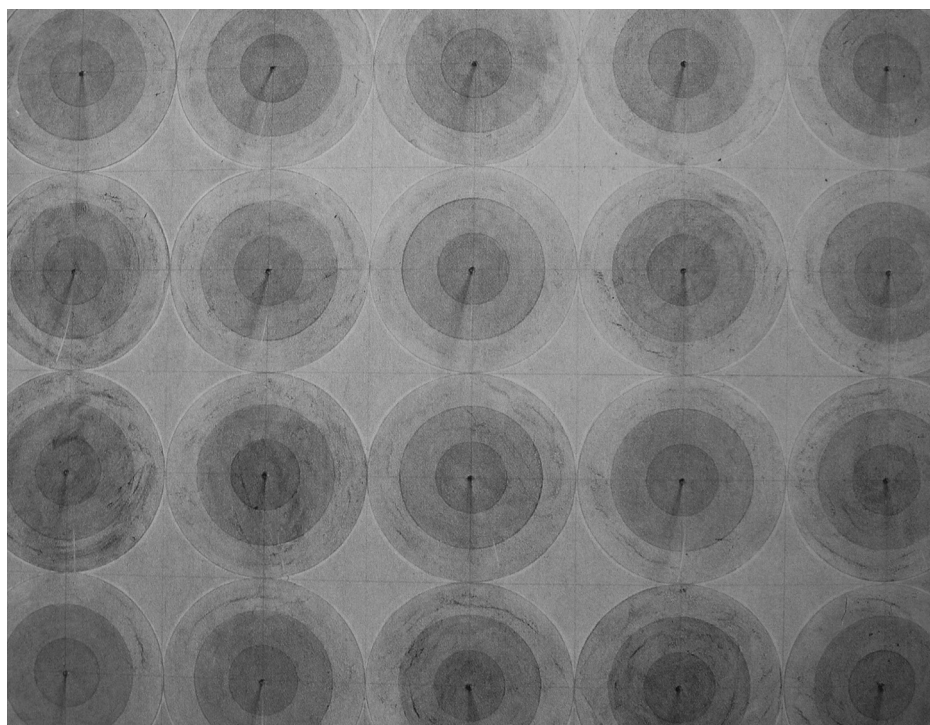


Fig 5 - Eva Hesse 1967, *sem título*, tinta, lápis, fio de nylon sobre papel, 37,8cmx37,8cm.

Em *Hang Up* (fig. 6) um quadro enorme colocado na posição onde geralmente se coloca uma pintura, mas vazio, de onde sai uma vara fina sólida e dúctil, que se dirige para nós até ao chão. As cores do quadro estão dispostas em gradação, da mais clara à mais escura. Com este trabalho Hesse questiona o lugar da imagem pictórica, ao mesmo tempo que o afirma, num desejo de trabalhar numa zona liminar onde a regra e a convenção são pontos de partida para um processo que simultaneamente as descontextualiza e recontextualiza. Encontra novos materiais que usa sem parcimónia, misturando-os com outros mais convencionais, desafiando uma certa pureza que caracterizava a prática pictórica. Borracha, látex, estopa, gaze, tecido, materiais maleáveis, flexíveis e elásticos, materiais com características que apelam ao sentido do tato, que permitem

dobras e desdobras. No entanto, a forma como Eva Hesse os trabalhava, controlando as camadas de látex, conseguindo efeitos de transparência e de luz, em peças que desafiam a gravidade, leva-nos a pensar no aspeto óptico do seu trabalho. Rosalind Krauss, em *O Inconsciente Óptico* (1993) refere precisamente o movimento de transferência das questões como a luz associadas às três dimensões, para as duas dimensões como é o caso do desenho.

O confronto transgressor entre o tátil e o óptico, é realçado na peça *Rigth After* (fig.3), 1969, um emaranhado de cordas cobertas com látex e fibra de vidro, suspensa numa posição frontal e paralela, que se estrutura da mesma forma que uma pintura de Pollock. A própria Eva Hesse refere que “sabemos desde Pollock que o caos se pode estruturar como um não caos” (cit. in Krauss 1993, p. 331). No entanto, este conceito abstrato de plano no espaço fronto-paralelo do modernismo no caso de *Rigth After* e de tantas outras peças de Hesse, é muito prosaicamente reconhecido por Krauss, como uma “coisa de roupa”⁶ que ela desenrola consistentemente e literalmente na sua obra. (Zegher, 2006, p.75)

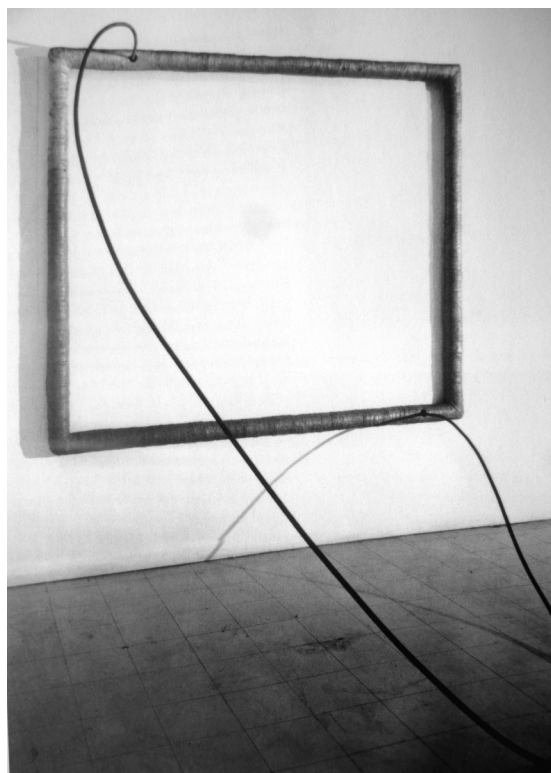


Fig. 6- Eva Hesse 1966, *Hang up*, tecido, tinta, corda, tubo de aço, 182 x 213,14 x 191.1 cm

Em 1975 Eva Hesse inicia os seus estudos na *Yale School of Art and Architecture* onde Josef Albers é professor. Desde o principio Hesse foi orientada por uma artesã que trabalhava os fios errantemente, que os enrolava e entretecia. Esta vitalidade própria do fio têxtil, que é dada pelos pequenos atos que o formam, constituiu a orientação fundamental para o resto da sua vida. A sensibilidade tátil, e as ideias de conectividade, espaço, e progressão que nascem de uma prática artesã ligada ao têxtil, são ideias que passaram a informar toda a sua obra. (Zegher 2006, p.64) O seu trabalho reflete uma maior ligação com as especificidades do trabalho de Anni Albers – fortemente influenciado pelos processos têxteis - do que com o seu então professor Josef Albers. No entanto, no diário ou nos escritos de Eva Hesse, nunca aparece nenhuma referência específica a Anni Albers. No livro, *Eva Hesse Drawings*, (2006), no capítulo, “Drawing as Binding/Bandage/Bondage” Catherine de Zegher aponta questões subliminares, como a importância da figura paternal projetada em Josef Albers, e as ausências prolongadas da mãe. Os trabalhos de Eva Hesse e de Anni Albers partilham da mesma sensibilidade pelos materiais e pelos processos ligados a uma atividade têxtil e artesanal, assim como pelo desenho.

6 Catherine de Zegher citando Rosalind Krauss em *Eva Hesse Drawings*, 2006 : (...) “ the abstrat concept know as the picture plane is, in the realm, simply a thing of cloth, wich she unraveled, consistently, in her oevre.”

Em 1960 Eva Hesse trabalha como designer na fábrica têxtil Boris and Krnoll, conhecida pelas suas tapeçarias, aquando da sua graduação em Yale. (Zegher 2006, p.65) A este propósito, numa entrevista, em 1992, Mel Bochner refere parecer-lhe claro que o trabalho de Hesse, com as cordas, cabos de juta e algodão, pode ser descrito como tendo clara influencia do têxtil, no âmbito artesanal ou industrial:

“Fazer nós, atar, dobrar, embrulhar, são atos que se referem ao mundo dos tecidos. Mesmo o uso da grelha nos seus desenhos, não na abordagem minimalista, mas sim no método usado pelos designers têxteis: diagrama onde as ideias são colocadas, para seguirem para produção” (Zegher 2006, p.69)

Durante o ano de 1964 viaja para a Alemanha a convite de um colecionador e dono de uma manufatura têxtil. Diretamente do chão da fábrica, recolhia fios e materiais têxteis, que igualmente eram materiais marginalizados e “femininos” que usa nos seus desenhos, especialmente em colagens. (Zhegher 2006, p. 74) A fábrica tinha sido abandonada, podendo usar os materiais que quisesse. Dispunha assim, de uma quantidade enorme de material desde peças de máquinas desmanteladas, até centenas de metros de fio. Eva Hesse segue a materialidade e a direção desta nova linha na sua prática: a linha como a ultima abstração comum ao desenho e aos materiais tecidos. Os seus desenhos eram mais parecidos com esculturas do que com pinturas na maneira como abordavam o espaço. No seu diário escreve que está com “problemas” com a pintura, que quer ser surpreendida, encontrar qualquer coisa nova. “Não quero saber a resposta antes, mas uma resposta que me possa surpreender.” (cit. in Lippard 1992, p.29)

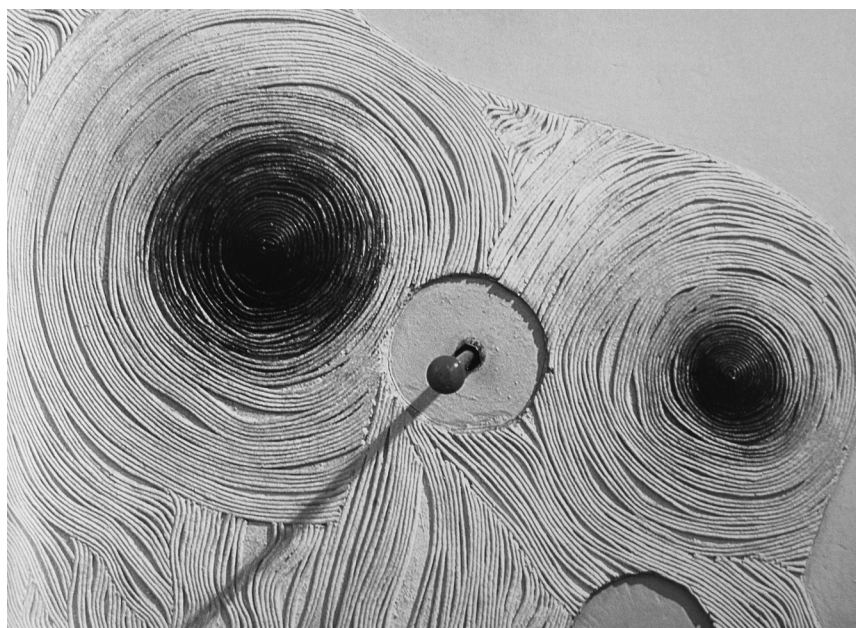


Fig. 7 - Eva Hesse 1965, *2 in 1*, fios, cola, tinta de esmalte, (sem informação de dimensões).

Hesse faz então uma grande quantidade de pequenos desenhos com linhas em relevo - *2 in 1*, 1965, em que justapõe formas orgânicas e mecânicas, essas linhas aparecem coladas no suporte e combinadas com lápis, guache e esmalte, envolvendo nesse processo atos compulsivos de atar, prender e tapar com cordas e tecidos, cujos resultados são desenhos de carácter tátil (fig 7), mas também outro tipo desenhos, como *Sem título* de 1965, onde elegantes linhas a tinta da china delimitam no papel formas padronizadas. (fig. 8) (Zhegher 2006, p. 74) Nesta época de grande experimentação, o desenho parecia ser o que melhor correspondia a este apelo do inesperado, do querer “ser surpreendida.”

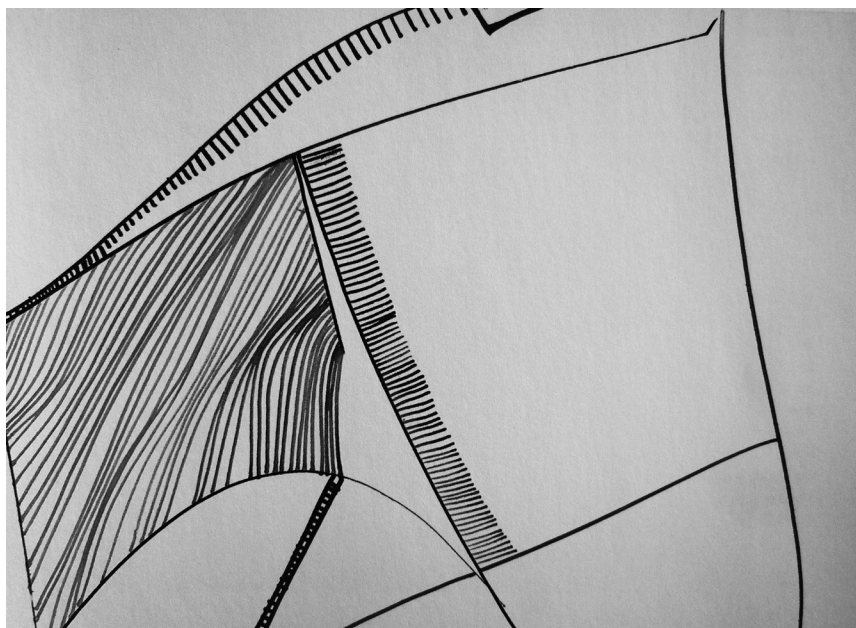


Fig. 8 - Eva Hesse 1965, *Sem título*, caneta, lápis de cor sobre papel. (sem informação de dimensões).

2.7.1 *Um olhar disruptivo sobre o corpo.*

Quando em 1969 Eva Hesse regressa a Nova York, faz uma declaração na Exposição *Art in Process*, no *Finch College*, reiterando um impulso de anti-arte no seu trabalho:

“(...) não pintura, não escultura...eu quero chegar a uma não arte, conotativa, não antropomórfica, não nada, não tudo. Uma nova espécie de visão sem nenhum ponto de referência, é possível ? (...)” (cit. in Leider 1999,p.93)

Os desenhos ocupam um lugar importante no seu trabalho e exibe-os frequentemente junto da escultura. Em 1966 Hesse faz desenhos de círculos por toda a extensão da folha de papel dentro de uma grelha, obsessivamente repetidos, tinta sobre papel. A grelha onde os círculos são desenhados sugere um interesse na potência do acidente e do caos para atingir o “absurdo” como era seu desejo. Estes desenhos possuem simultaneamente duas e três dimensões, uma vez que do centro de cada círculo sai um fio de nylon. (fig. 5) Este fio dá uma dimensão antropomórfica ao trabalho

como se disse em cima. A introdução do corpo na linguagem da abstração, na altura, abriu a possibilidade de olhar muito para além de uma simples extensão do modernismo. Estas condições eram transgressivas, principalmente porque provocavam um olhar perturbador sobre o corpo.

Briony Fer, no artigo *“The Works of Salvage : Eva Hesse’s Latex Works”* (2002), acerca dos trabalhos em látex de Eva Hesse, fala-nos da pele e dos seus limites, tomando como exemplo o corte na grande baleia Moby Dick, quando o seu autor, Herman Melville pergunta onde está e até onde vai a pele do enorme setáceo, exatamente no momento em que tudo se deveria tornar claro. Ao contrário, quanto mais nos aproximamos do enorme corpo, menos certezas temos acerca do que constitui a pele do animal como contentor e resguardo para o resto do corpo. De facto, no momento da aproximação, o que normalmente define o que é dentro e o que é fora, fica impiedosamente descaracterizado. Melville descreve o que vê, em camadas e camadas que se enrolam como a casca da laranja, chama-lhe uma espécie de grande cobertor que é cortado, enrolado e dobrado, partes que são hasteadas, ou encolhidas. O manto é uma enorme massa em camadas de gordura, sobrepostas no corpo da baleia, apresentando em algumas partes uma altura substancial, tudo menos o que estamos habituados a perceber como pele. Mas, mesmo assim, concluiu que não poderia ser outra coisa que não pele. No final, tudo é envolvido numa camada exterior, infinitamente fina e transparente com marcas e cicatrizes como uma “fina gravura italiana.” (Fer 2002, p.79) O exemplo narrado por Melville nunca se vai resolver com uma simples resposta, tal como no trabalho de Eva Hesse, as fronteiras do corpo não são claras nem obedecem ao que é reconhecível de um corpo, nem na superfície, nem na forma, nem na iconografia. O corpo que se esforça para conter toda a sua matéria, não encaixa nos moldes a que estamos habituados quando pensamos nele. É esta estranheza que tem ressonância no trabalho de Eva Hesse, que frustra qualquer possibilidade de leitura iconográfica do corpo a favor de uma irredutível materialidade. (Fer 2002, p.80)

2.7.2 Desenhos de registo liminar entre o pensamento e o objeto.

A grande produção do trabalho de Eva Hesse pode ser encontrada em registos sobre papel de pequenos esquemas, anotações, grafismos, frases sobre coisas para fazer ou lembrar para si própria, descrições de peças, materiais ou cores: desenhos sobre os quais recai a tentação de os inserir no programa Minimalista, apelidando-os como meros desenhos operativos que serviam como instruções para outros executarem. (Sussman 2006, p.153)

No Minimalismo e no Pós-Minimalismo, os chamados Desenhos Operativos (*Working Drawings*), por objectivarem uma ideia, escapavam à expressão da mão do artista. Este território conceptual foi aberto por Mel Bochner na sua exposição: *Working Drawing And Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant To Be Viewed as Art*, em Nova York em 1966. Esta exposição incluía desenhos que desempenhavam um papel no processo de fazer ou de usar os objetos, desde partituras,

desenhos de arquitetura, instruções, diagramas. É também neste contexto onde os desenhos de Eva Hesse se enquadram.

Estes desenhos de Hesse, pelas suas características, são de natureza algo diferente dos restantes desenhos operativos; são desenhos que se situam na fase primordial de um processo, num espaço anterior ao pensamento articulado. (Sussman 2006, pp. 165, 167) Através deles, podemos perceber o contexto do pensamento e do processo de produção do trabalho. Hesse fazia listas de títulos eventuais ao lado dos desenhos das peças em miniatura, desenhos só para ela própria. Fazia o registo de memória dos trabalhos e das ações necessárias para os executar. Numerava as folhas e ia desenhando as várias fases das peças, escrevia por cima anotações. Eram registos gráficos de um pensamento em ação como um guião de um filme que nem sempre tinha que ser seguido. (Sussman 2006, p. 165) (fig. 9)

Eva Hesse encontra nos têxteis e nas ações a eles associadas, matéria de subjetivação para a sua vontade de encontrar algo sem estatuto, nem da pintura, nem de escultura. Como ela própria diz: “não arte, não conotativa, não nada”, Estes materiais flexíveis, transparentes ou opacos, estando em constante transformação, não fixando uma forma, correspondem a esta vontade. A sua experiência como designer têxtil, e o contacto com um mundo tradicionalmente feminino associado ao artesanato, fez com que Eva Hesse não só transcendesse o cliché do “feminino”, como o incorporasse na sua forma de fazer arte. O Desenho parece assumir-se como esse espaço liminar – não arte, não conotativo, não nada – onde a matéria e o processo do têxtil, pela relação direta e háptica com o corpo, encontra um espaço virtual de realização. Os tecelões são pessoas muito obsessivas, repetindo sempre os mesmos gestos, tentando encontrar uma ordem dentro de um caos, ligando fios, para construir um tecido. Os desenhos de Eva Hesse têm igualmente essa obsessão de ligar coisas e sentidos, estabelecendo uma ordem, para a seguir voltar a quebrá-la.

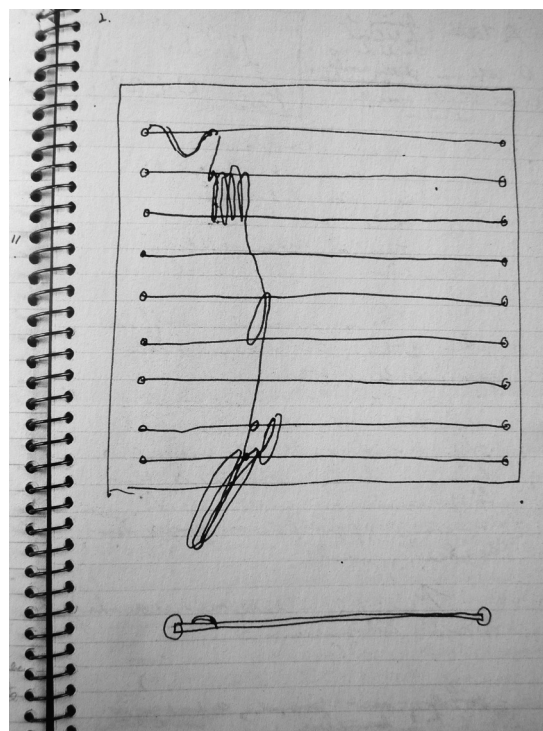


Fig. 9 - Eva Hesse 1977, *Sem título*, lápis sobre papel, retirado de um diário. (sem informação de dimensões).

2.8 Anni Albers e a sensibilidade tátil

Anni Albers (Berlin,1899 – Connecticut,1994) foi designer têxtil, tecelã, escritora e gravadora que inspirou várias gerações de artistas na reabilitação do têxtil como forma de arte. Foi casada com Josef Albers (1888-1976), influente pintor e professor da escola da Bauhaus. Conheceram-se em Weimar na Alemanha em 1922 na Bauhaus que tinha sido fundada três anos antes. Nesta escola, pioneira no design moderno, enfatizavam-se as ligações entre artistas arquitetos e artesãos.

No seu livro *On Weaving* (1963), no capítulo em que escreve sobre a sensibilidade tátil, Anni Albers, define os têxteis e em especial a tecelagem como a conjugação destes dois sistemas: A sua superfície, cujas características são especialmente tácteis, em conjugação com a estrutura que dita a sua função, constituem os componentes principais do têxtil. Estes dois sistemas, superfície e estrutura, numa escala maior, foram estudados e testados em trabalhos de arquitetura, que se movem entre arte ciência e tecnologia. (Albers, 1963 p.63)

A diferenciação pelo tato implicou a apropriação de vários materiais para a esfera do têxtil, que entretecidos no tear ou fora dele, produziam imagens pela progressiva acumulação de linhas e tons. O têxtil e a tecelagem não são o produto apenas de procedimentos tecnológicos, mas podem traduzir-se por uma abordagem tátil aos materiais lidando com os seus elementos principais: “ a atividade na superfície e a direção das linhas”.(Albers, 1963 p.64)

Assim podemos entender aqui como “têxteis” os gestos que, atuando sobre outros materiais, imponham ritmos de teias e de tramas na sua superfície, criando texturas que fossem apreciadas especialmente pelo tato. A atividade na superfície e a direção das linhas, são experiências do desenho e da gravura. (Albers, 1963 p.65)

2.9 Louise Bourgeois – A insidiosa arte de enodar, os desenhos - meadas.

Neste texto procura-se analisar o aspeto da vasta obra de Louise Bourgeois (Paris, 1911- Nova York, 2010) no que diz respeito à relação do têxtil com o desenho, tendo como ponto de partida principalmente, a sua vivência no atelier de restauro e confecção de tapeçarias que pertencia aos seus pais.

Louise Bourgeois era a segunda filha de uma família com três crianças que em 1912, se instalam numa grande casa em Choisy-le-Roi perto de Paris, abrindo um atelier de restauro de tapeçarias que envolvia todos os elementos da família. Esta atividade influenciará para sempre a vida e obra de Bourgeois. (Herkenoff 1998,p. 109) É neste atelier de uma empresa familiar que Louise Bourgeois faz os seus primeiros desenhos para ajudar a mãe. Aqui confronta-se com a responsabilidade do trabalho das peças que devem ser concertadas, confeccionadas e entregues a tempo. O atelier é um lugar de transformação pela paciência e pelo tempo de tecidos em peças que servem para cobrir o

corpo ou que estão em vez dele. As roupas vestem o corpo em função de uma tendência, de uma função social, de um gosto, de um processo identitário. No atelier transformavam-se fios em tapeçarias esplendorosas, por ação de nós incontáveis. (Herkenhoff 1998, p. 89) Esta atividade de restaurar e produzir tapetes obedece a uma técnica específica diferente da tecelagem normal.

(fig. 10)



Fig. 10 - Louise Bourgeois restaurando uma tapeçaria. 1990

Na técnica de fazer tapetes e tapeçarias, a trama esconde a urdidura através de nós, recobrimo-a totalmente. Num tapete bem enodado, a urdidura é constituída por uma fila de fios que são escondidos totalmente pelos nós de lã ou de seda, ao passo que na tecelagem, dita normal, a teia e a trama entrelaçam-se num jogo de ocultar- revelar alternadamente. O filósofo Vilém Flusser, no seu livro *Uma Filosofia do Design - A Forma das Coisas*, (2010) descreve a propósito dos tapetes o modo de enodar a lã como um ato revelador de um comportamento algo distinto da tecelagem de tecidos:

“A descrição da técnica de tecelagem pretende exprimir a natureza insidiosa e enganadora, quase conspiradora do ato. Fazer nós em tapetes representa uma ação por parte da superfície contra a urdidura, contra os seus apoios. (...) Atua sobre o material seguindo o modelo que lhe foi prescrito e fá-lo emergir de modo a cobrir o próprio material. O tecelão de tapetes não procura revelar o seu trabalho, antes esconde-lo.” (Flusser 2010, p.109)

Podemos estabelecer um paralelo entre o carácter duplo e perverso que Flusser atribui aos tecelões, e a obra de Louise Bourgeois. De facto os pequenos atos têxteis e as suas formas são, para Bourgeois, também atos metafóricos, que usa num constante jogo entre o real e o simbólico. Um fio, por exemplo, não serve apenas para coser, ou para tecer, mas é também o fio no sentido metafórico do termo - o fio da vida. Esse fio, nas suas palavras, é o mesmo fio, desde que nascemos até à nossa morte. Um fio que vamos desfiando, com nós que vamos desatando e atando, ao longo do nosso percurso. Nós, pontos, fios, laços, e os seus processos de bordar, coser, fiar, tecer, fazem parte de uma “topologia” pessoal que é manipulada na sua obra com o entendimento antecipado do significado dos processos. (Herkenhoff 1998, p. 101)

Neste atelier aprendeu a captar as ideias pelo desenho, que fazia muitas vezes com apenas uma linha. Desenhava os pequenos motivos que faltavam nos personagens das tapeçarias, como os pés ou os cabelos. Quando estuda geometria na Sorbonne, o desenho toma um rumo mais abstrato

e racional orientado por uma abordagem geométrica das figuras. Mantem no entanto, ao longo dos anos, a dualidade entre a figuração e a abstração das formas. (Bernardac 1995, p. 14) No seu trabalho, a linha é explorada de várias formas coabitando no mesmo suporte - linha desenhada a grafite ou a lápis de cor, e linha explorada tridimensionalmente através de bordados.

Tomando à letra a metáfora da linha como um fio, Bourgeois desenvolveu uma técnica reconhecível e singular que lhe permite variações formais e iconográficas com o traço. São desenhos feitos com traços paralelos em gestos que incorporam o saber das pequenas tecnologias têxteis - obsessivos, repetitivos e automáticos, definem superfícies e volumes por acumulação sucessiva do traço. (Bernardac 1995, pp. 29 , 32) A combinação deste gestos com uso da tinta aplicada de uma só vez com aparo, aporta aos desenhos uma sensação de maleabilidade e flexibilidade própria de uma fibra têxtil, e permite combinações formais como enrolamentos, nós, torções, dobras, suspensões, sugerindo estruturas fibrosas de origem animal vegetal, ou humana. (fig. 11)

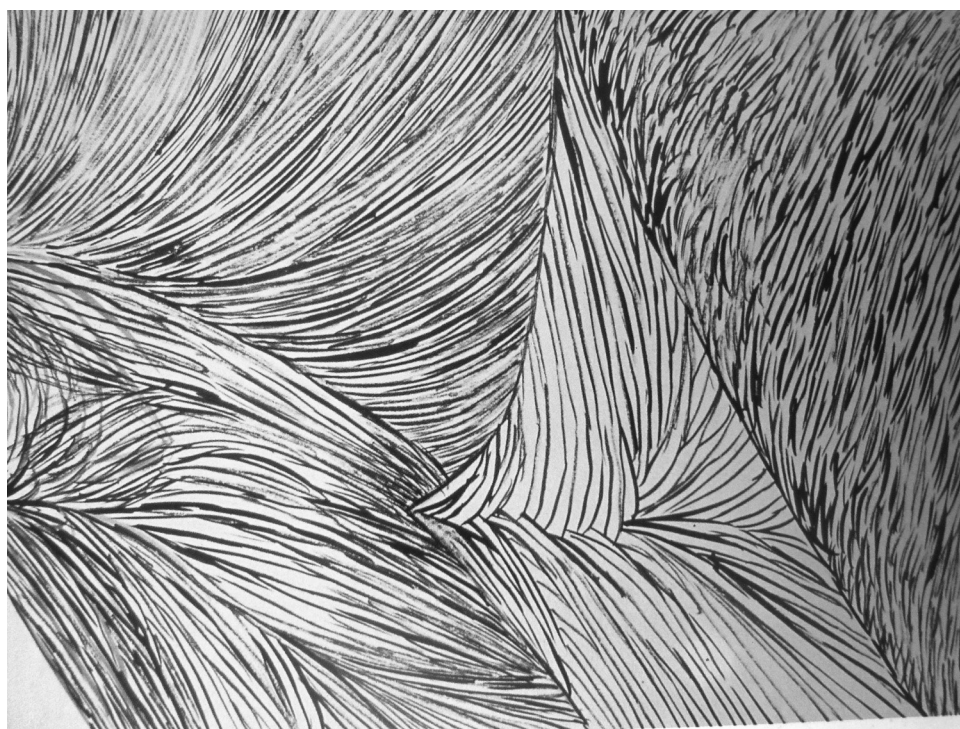


Fig. -11 Louise Bourgeois 1950, tinta da china sobre papel, *sem título*, 50,8 cm x 33 cm.

2.10 Rosemarie Trockel – O desenho como agente transformador da malha num suporte conceptual

Com este texto pretende-se tentar compreender a forma como o desenho e a malha se interlaçam na obra plástica de Rosemarie Trockel, que se caracteriza por interesses de ordem social, nomeadamente pelas questões de género, principalmente a feminina. Rosemarie Trockel (*Schwerte*, Alemanha, 1952), definiu a sua reputação como artista com preocupações políticas e sociais, quando em 1985 apresenta no *Rheinisches Landesmuseum*, na Alemanha, uma série de trabalhos

feitos em malha tricotada, apresentados na parede e emoldurados, como fossem desenhos. A malha é tricotada industrialmente em ponto de liga, de aspeto simples e uniforme, em cores planas. (Malsch 2011, p.10) Algumas delas têm desenhos abstratos usados no design têxtil, desenhos repetidos sequencialmente em toda a superfície da malha, obtidos em teares de *jaquard*. Usa também como motivo os logótipos de marcas comerciais, como o símbolo da *Woollmark*, ou coelhinho da revista *Playboy*. (fig.12) Escolhendo fazer estes desenhos em *tricot*, atividade por tradição ligada ao mundo feminino, Trockel testa a vitalidade destes materiais no contexto das artes plásticas, subvertendo a ideia da tradição artesanal feminina, por serem imagens feitas por computador e produzidas industrialmente. (Schneed 1999, p.18) As imagens do *tricot* são produzidas industrialmente de acordo com as instruções de Trockel, a sua manufactura é portanto a da produção em massa. A crítica aos meios de comunicação e à sociedade de consumo é notória quando os logótipos comerciais são repetidos na mesma peça, mas única, por redução ao absurdo. Enquanto usa os símbolos repetidos para se referir às práticas de marketing, e as manufacturas para se referir à sociedade de consumo, usa a produção industrial para se referir ao minimalismo. A sua obra contém, por isso, muitas camadas de sentidos, incluindo as que se referem à história da arte. (Schneed 1998, p.18)

A conotação da malha e do *tricot* com o mundo feminino, e com os trabalhos manuais e de baixa cultura, distinguia-os dos materiais tradicionalmente usados em arte. Quando, em 1985, Rosemarie Trockel pega nos fios de lã, estava consciente desse estatuto, e interessava-lhe perceber o que é que ainda causa embaraço ao chamado mundo da arte, e se seria possível contornar esse cliché:

“ (...) Eu queria saber o que faz com que determinado tipo de trabalho seja considerado como feminino e embaraçoso, tanto no passado como no presente, se isso tem a ver com a forma como o material é usado ou se realmente o problema está no próprio material.” (cit.

in Schneede 1998, p.18)

Trockel responde a esta questões com a ironia que caracteriza o seu trabalho, eliminando o aspecto artesanal do processo do *tricot*, tratando-o de forma neutra como um material de produção. Está assim, a retirá-lo do contexto caseiro e feminino, ancorando-o em dois conceitos da arte minimal: privilégio dos materiais em relação à forma, e repetições seriais (Schneede 1998, p.22). Em 2013 volta a apresentar as malhas lisas e em cores planas no trabalho *The same difference* de 2013, tornando evidente o carácter ótico e tátil na mesma peça. (fig.13)

Rosemarie Trockel estudou sociologia, teologia e matemáticas, antes de entrar na Academia de Belas Artes de Colónia. O seu olhar sobre a sociedade é por vezes cruel, subversivo e cáustico. Destrona o adquirido, banalizando as convenções. Metaforicamente Trockel torna público o que muitas vezes é privado e até íntimo. (Storsve 2001, p.5)

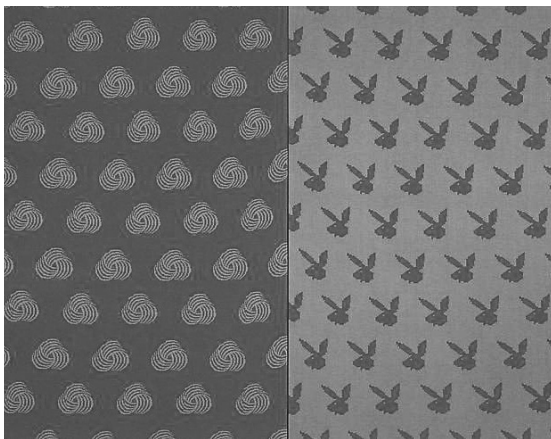


Fig. 12- Rosemarie Trockel 1988, *sem título*, 200 cm x 300 cm.

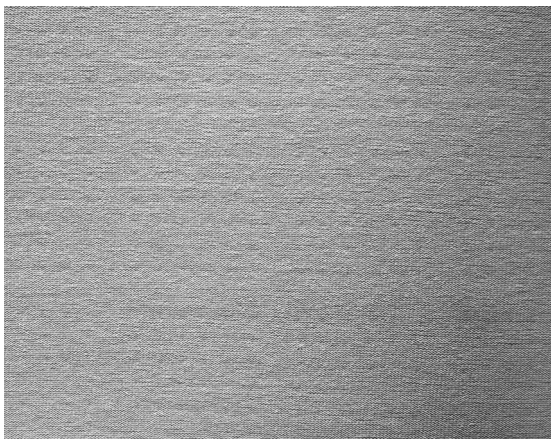


Fig. 13 - Rosemarie Trockel 1995, *sem título*, 200 cm x 300 cm.

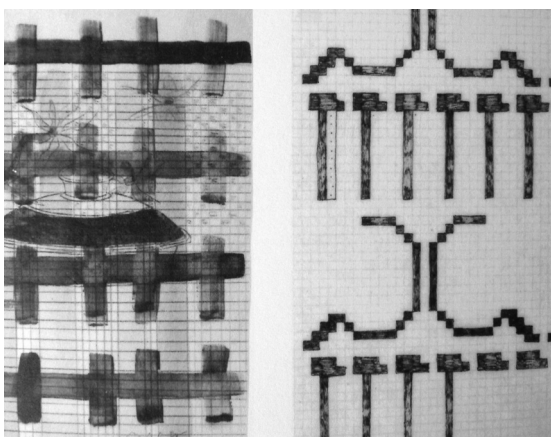


Fig. 14 - Rosemarie Trockel 1985, *sem título*, grafite e tinta sobre papel quadriculado, 32 cm x 21,3 cm

O desenho constitui o seu meio de expressão privilegiado, e a base do seu trabalho. Em 1988 quando é convidada pelo museu de Nova York a expor do seu *Project Room*, Trockel escolhe os desenhos preparatórios que fez para os trabalhos de *tricot* em 1985. (fig.14) O desenho permite-lhe uma ação imediata. Usa somente a grafite, ou o lápis de cor, por vezes junta uma aguarela rápida. Neles conseguimos ver processos de “metamorfose”, de “mutação” e de “estados intermediários” de um corpo: cabeças que são ao mesmo tempo vasos contentores, corpos que se fundem com objetos, ou que se transformam em cabeças de animais. (Storsve 2001, p.6) Estes desenhos, bem como os que pertencem à série retratos duplos onde sobrepõe dois rostos de pessoas diferentes no mesmo plano, possuem um carácter performativo. Este carácter é acentuado pelo deslocamento das linhas no papel, deixando ver o vestígio dessa ação. O movimento da linha faz lembrar os desenhos bordados, quando na tentativa de fazer coincidir a linha que se borda com a linha preliminar de orientação do bordado, ficamos com dois registos distintos. (fig.15)

No catálogo *Art e Textiles – Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, editado aquando da exposição com o mesmo nome no Kunstmuseum de Wolfsburg em 2014, a historiadora de arte Debora Silverman refere-se à expressão dos traços dos desenhos de Vincent van Gogh como possuindo um “pensamento têxtil”⁷, manifesto na inscrição do traço em pequenas linhas, como se fossem pontos de um bordado.

Este mesmo “pensamento têxtil” atravessa em parte os desenhos de Rosemarie Trockel - desenhos que registam graficamente ações semelhantes à trama de um tecido, como no autorretrato *Self*

7 Na expressão original: *Textiles to mind*

1995, em que percebemos o movimento do lápis assemelhar-se às voltas que o fio de lã dá sobre si, para formar os laços de uma trama que progressivamente tece a malha. (fig.16)

Concluindo, Rosemarie Trockel retira o tricot do seu *habitat* natural ao mostrá-lo como desenho e ao produzi-lo industrialmente, ancorando-o nas práticas minimalistas, criando um distanciamento físico e conceptual. Mas parece ser também através do desenho que essa distância se aniquila, reproduzindo-se novamente através dos seus processos performativos, um ambiente de proximidade, estabelecendo uma dialética entre arte, design e artesanato. À semelhança da malha que se vai tecendo por entrelaçamento do próprio fio em laçadas progressivas, também aqui o desenho se faz da mesma linha ligando universos e significados.

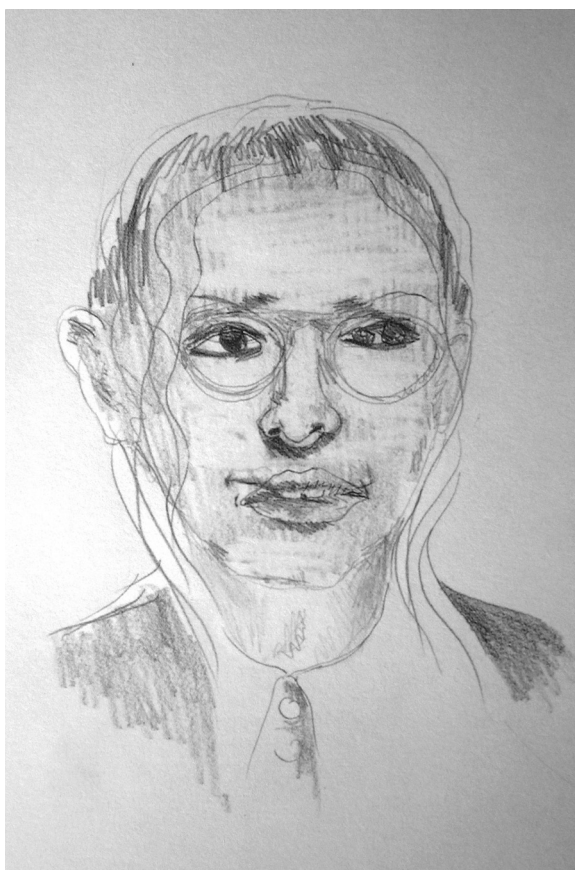


Fig. 15 (esquerda) – Rosemarie Trockel 1993, *sem título*, lápis sobre papel, 33 x 23,5 cm.

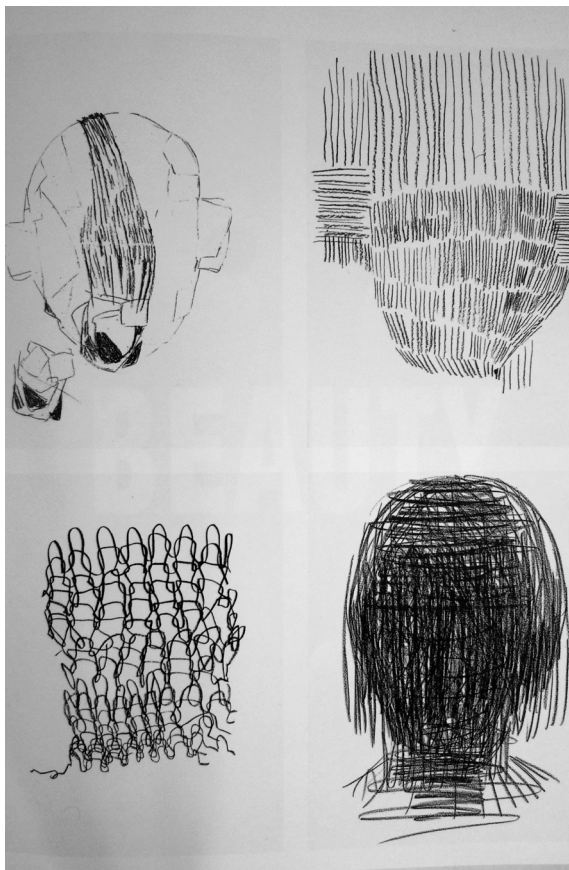


Fig. 16 (direita) – Rosemarie Trockel 1985, *Self*, grafite e tinta sobre papel quadriculado, 32 cm x 21,3 cm.

3. METODOLOGIA DE TRABALHO

O propósito deste capítulo é proporcionar uma reflexão cruzada da metodologia de projeto, dos processos e motivações subjacentes à prática de estúdio, com o enquadramento crítico anterior.

Numa primeira parte, apresentamos algumas das principais motivações e linhas orientadoras do trabalho, centrando as premissas e os tópicos que foram emergindo do trabalho de atelier como coordenadas do território partilhado desta prática. Focam-se sobretudo trabalhos que estiveram na origem do Livro de Projeto, iniciados com o Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão

Na segunda parte, descrevem-se momentos do projeto, a partir de alguns dos seus casos singulares onde se reflete, enquanto ensaio experimental, o têxtil como suporte para o desenho; a exploração da taxonomia da linha e da trama; a descontextualização dos atos da tecelagem pelos materiais do desenho.

3.1. Por um fio – as linhas do Projeto

Este projeto nasceu de uma prática de atelier centrada no desenho, onde se produzem objetos que usam principalmente o têxtil como suporte, meio e substância.

O atelier situa-se na baixa do Porto e ocupa toda a área de um prédio construído no séc. XIX, onde as salas possuem um grande pé direito. Nesta casa viveu em tempos António Baquet, o alfaiate portuense que mandou construir 1858 o Teatro Baquet, que ardeu tragicamente em 21 Março de 1888. Este edifício ao longo dos tempos passou por várias transformações e albergou várias gerações de famílias e empresas, a última das quais um armazém têxtil. No prédio existem atualmente ainda inúmeros fios que enchem o espaço de duas salas. Este material é constituído por meadas, novelos, e cones de fios de várias qualidades e cores, de algodão, lã e misturas de fibras naturais com sintéticas. Como o passar do tempo adquiriram uma fina camada de pó tornando as cores esbatidas. Neste espaço dispõe-se assim, de um património físico constituído por estes materiais têxteis, mas também de um património afetivo constituído indubitavelmente pela memória visível nos vestígios deixados ao longo dos anos pelos vários inclinos que o habitaram. É inevitável que o trabalho que se produz aí, não convoque para o campo do visível esse património da memória, pelo contacto direto com materiais, pela sua transformação e apropriação.

Pretendeu-se trabalhar nos espaços intersticiais entre as práticas do desenho e do têxtil, sem que estivesse definido desde o início, de que forma esta ligação se iria processar. Esta indeterminação inicial do projeto revelou questões partilhadas relativas ao papel fundamental do corpo neste espaço híbrido, e às analogias que os processos do desenho constroem na relação com o têxtil. Tratou-se de pensar o desenho como um gesto “tecido”, e o têxtil como um gesto “desenhado”. Nas experiências com o têxtil enquanto suporte, que constituíram o ponto germinal deste projeto, o desenho foi assumido como marca projetada de um corpo que atua. Esta marca remete para um sentido dado por uma proximidade com o índice que origina as imagens:

“Genericamente o índice é um ato que força a nossa atenção para um evento ou ação sem descreve-lo. Mas é também uma função mediante a qual um conjunto de temáticas transversais às narrativas performativas - a construção do género e de identidade, a noção de exílio, e deslocamento, as formas de agressão dirigidas ao corpo - se manifestam pictoricamente”. (Almeida 2012, p. 143)

As marcas são assim a expressão pela qual se constrói um sentido para o corpo refletindo na sua condição ontológica que vem da intersecção entre o desenho e têxtil. O tecido que conotamos com o vestir, com cobrir e proteger o corpo, como uma segunda pele, serviu aqui de suporte para o desenho, indexando um conjunto de outros temas que assim são convocados.

A principal preocupação foi explorar em profundidade esta ligação, tentando não hierarquizar os processos, mas assumi-la como uma forma de investigação, em dois sentidos: do têxtil para o desenho- exprimindo graficamente os processos têxtil, incorporando os seus gestos, resultantes de um compromisso empático; e no sentido do desenho para o têxtil – produzindo objetos através dos materiais e das ações do desenho. Construiu-se também um sentido do tempo e da memória a partir do uso de materiais atávicos e fora de uso, como foi o caso da goma arábica, que se usou para preparar suportes do desenho. Foi também o caso do carvão - um dos materiais mais usados neste trabalho, com ele pode-se seguir o fio condutor que nos leva até às academias do *Quatrocento* em que servia como desenho preparatório para as pinturas a óleo.

Ainda as questões relacionadas com o tempo, como a espera da conclusão dos processos têxteis, que se enredam em caminhos incidentais à sua conclusão, foram também linhas de pensamento que se revelaram neste projeto.

3.1.1 Desenhos indexicais e a inscrição do corpo

Sabemos já a importância do suporte para o desenho, e de como é na relação com ele que o desenho se assume como marca. As experiências levadas a cabo com o têxtil partiram desse pressuposto: marcar um tecido com os atos e materiais do desenho transformando-o em suporte. Numa primeira fase do projeto, a prática é orientada para experiências com o suporte ditas

pela possibilidade de transportar imagens e desenhos de um suporte para outro. Este transporte físico de imagens é possível graças ao tratamento com goma arábica usado na litografia para se obter papéis da transporte (*papier á report*). Aplicou-se este método aos tecidos obtendo uma superfície semelhante à do papel, mas com a resistência de um têxtil. O novo material surgiu de uma necessidade pragmática: encontrar um material que ao mesmo tempo fosse resistente e dúctil. Usei-o em várias experiências, tirando partido da sua ambiguidade entre, suporte do desenho e superfície têxtil. Indicam-se estas experiências no Livro de Projeto.

Estes desenhos (fig 17, 18 e 19) são indexicais porque remetem diretamente para índices que determinam a imagem como uma representação metonímica do espaço e do corpo, com se explica no ponto 3.1. Descreve-se a seguir o processo levado a cabo no jardim da Faculdade de Desporto Universidade do Porto e continuado no atelier:

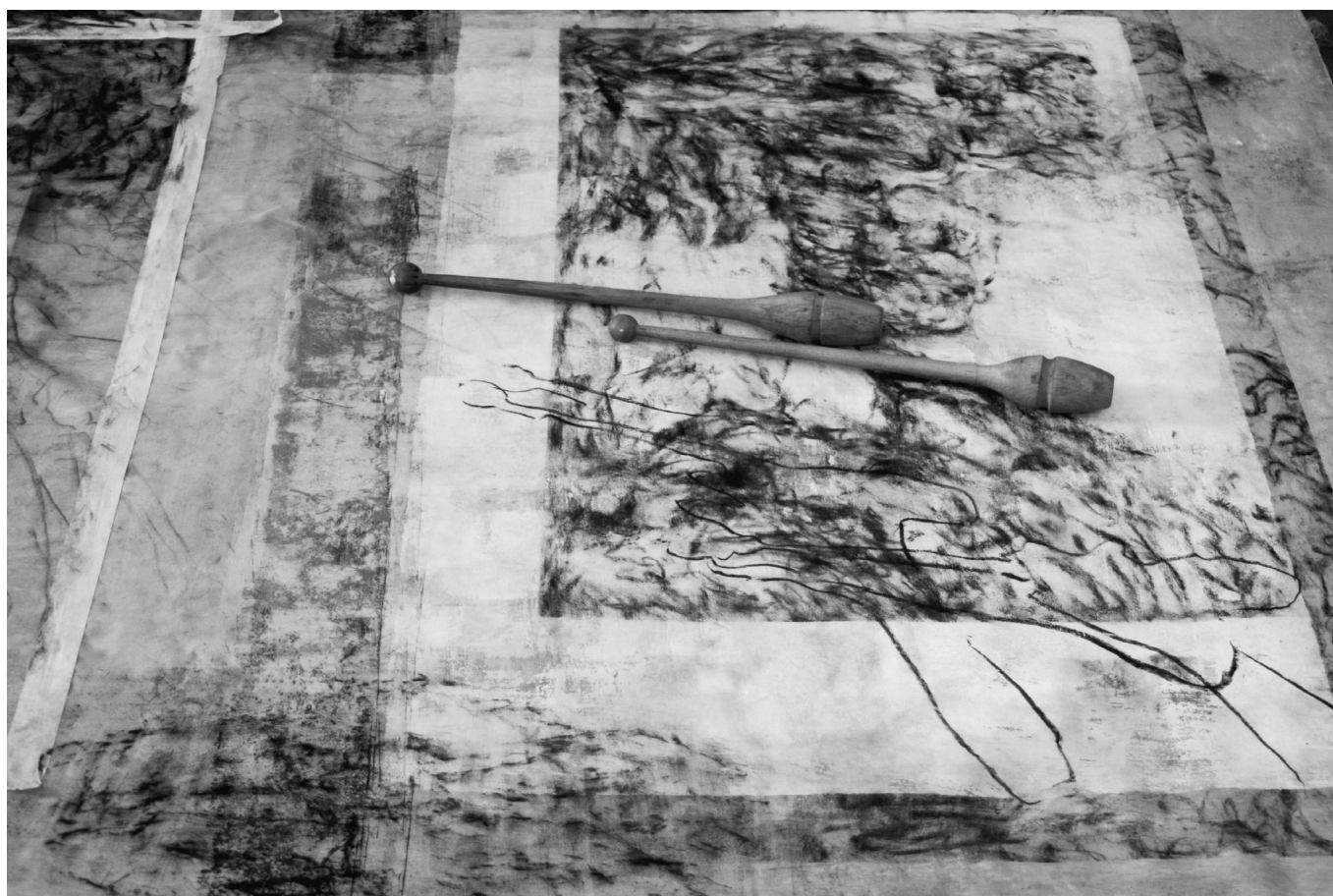
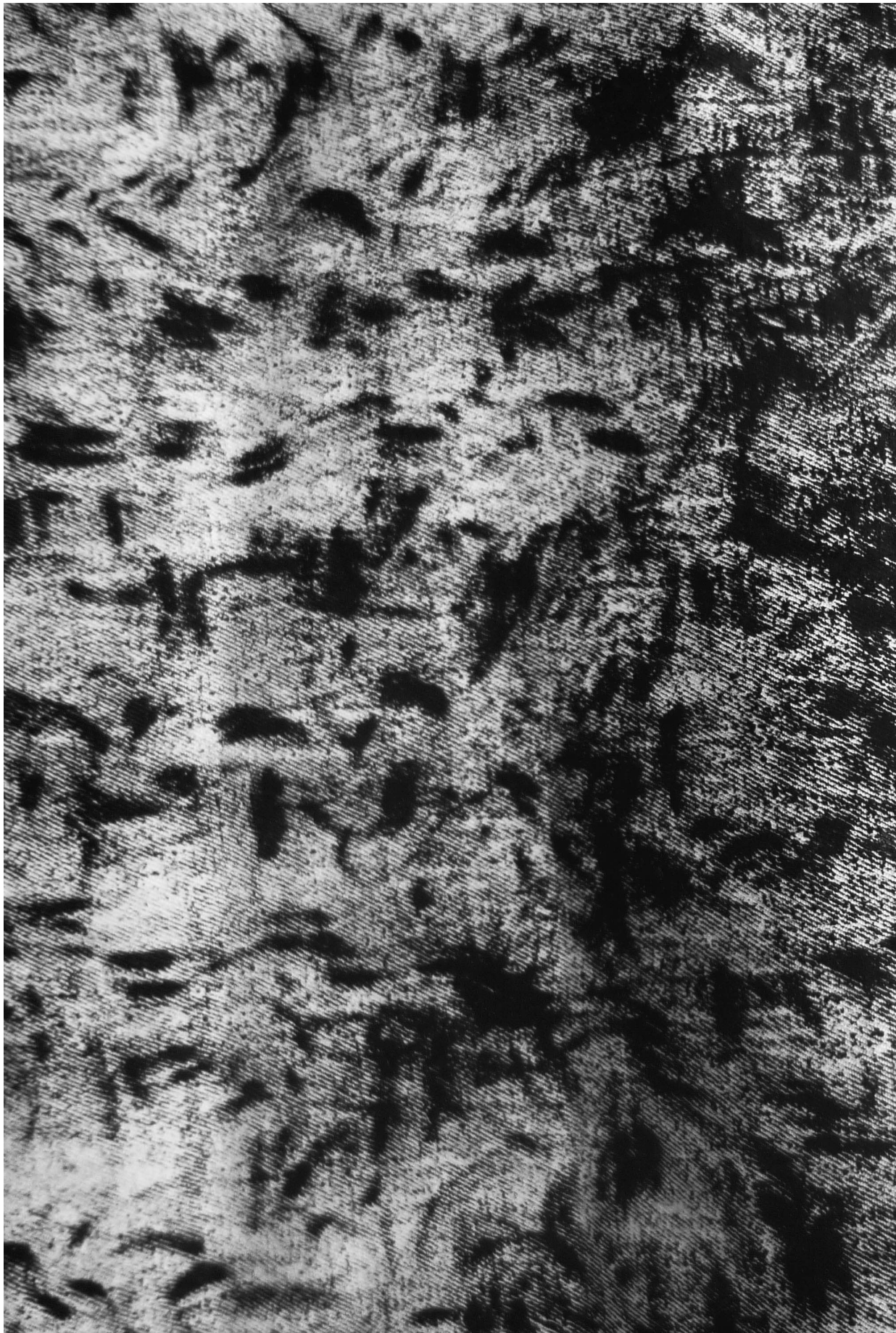


Fig. 19 - Isabel Quaresma 2012, *Paisagem de Espuma*, carvão, gesso, sobre têxtil tratado com goma arábica, (detalhe), 320 cm x 160 cm.



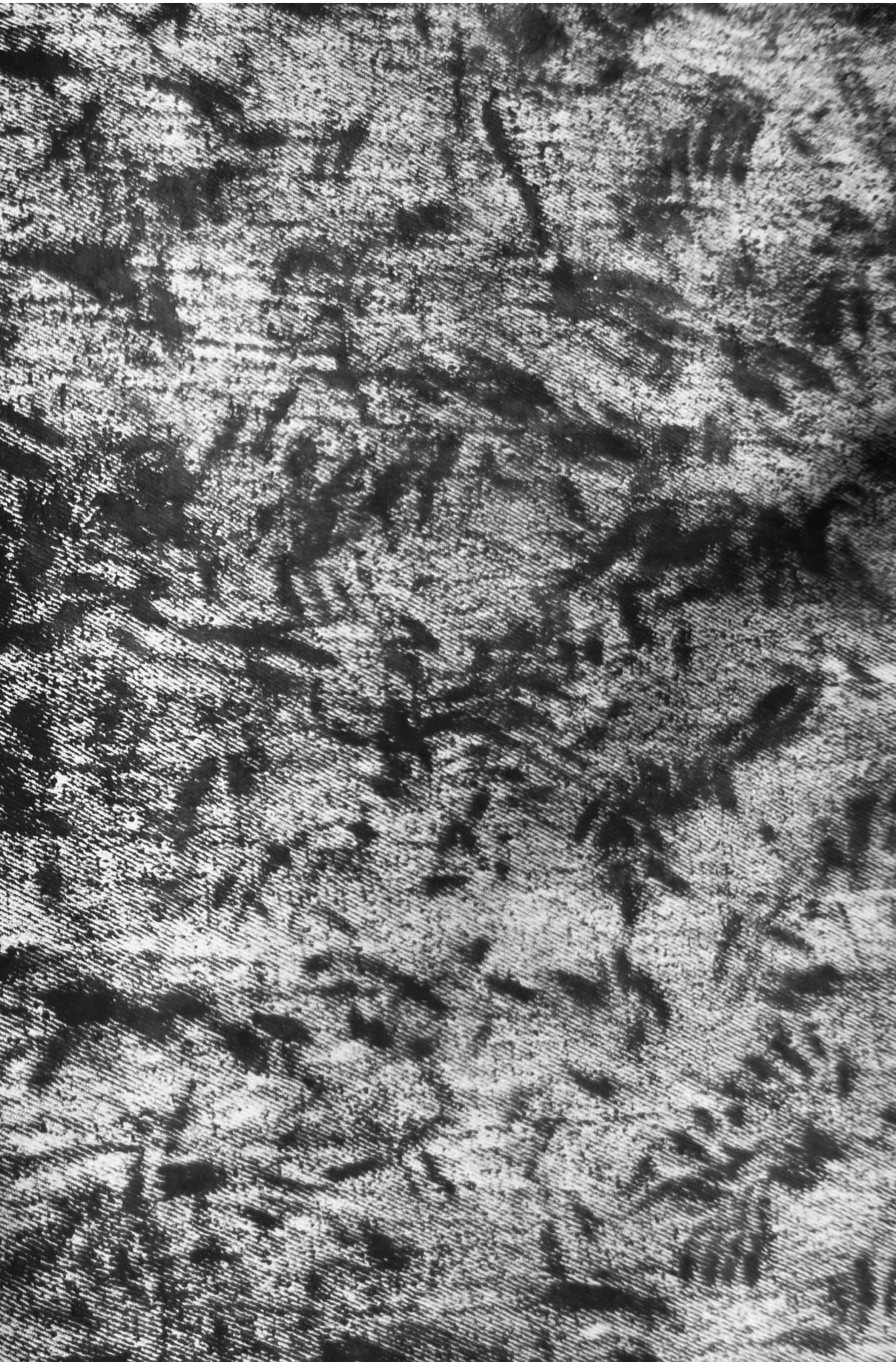


Fig. 17 - Isabel Quaresma 2013, carvão sobre tecido tratado com goma arábica (detalhe)

- Desenhos feitos à mão usando barra litográfica, carvão, grafite, gesso e meios líquidos, numa relação direta com os espaços de produção – chão do jardim e chão do estúdio.
- As marcas que surgem no suporte, (o desenho) são o resultado de um contacto direto com o chão, e obtêm-se por impressão direta e calco.
- As marcas resultam do sítio que se escolheu para colocar o tecido e da pressão que se faz no riscador.
- Este desenho requer algum esforço físico e resistência ao cansaço.
- Uma vez que não ocupei a superfície toda do suporte, não fica claro o que determinou o fim do desenho.
- O desenho continuou no atelier no dia seguinte como um desenho de memória, sobrepondo marcas novas às primeiras e a partir delas.
- Houve uma atitude de concentração e de recolhimento interior, no ato de fazer o desenho e o corpo todo esteve envolvido.
- Dominância do sentido háptico na percepção visual, criando um espaço livre de tensões por ausência da visão a partir de um só ponto.

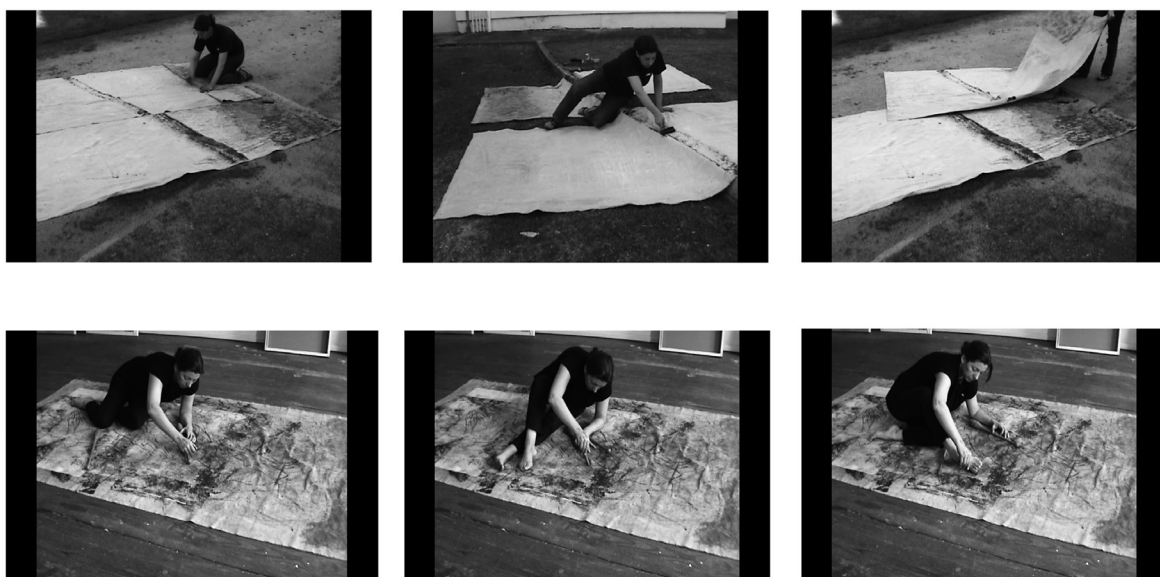


Fig. 18- Isabel Quaresma 2013, *still* de vídeo - recolha de marcas no jardim da Faculdade de Desporto e continuação no estúdio.

3.1.2 Meios abrasivo

Os materiais do desenho distinguem-se pela forma como se aplicam na superfície do suporte : por adesão ou por intromissão. Os meios adesivos são os meios secos ou abrasivos, e aplicam-se por adesão das partículas ao grão ou à rugosidade da superfície. Nestes projeto o carvão foi um dos meios mais utilizados porque o podemos ligar a ideias de um fazer têxtil. O carvão permite indexar marcas, trabalhar com processos de repetição, apagar o que se fez e voltando a fazer, numa evocação dos processos de tecer, que por acumulação de gestos vão originar um tecido. Manchar e desmanchar, fazer e desfazer, são ações que enquadram uma metafísica do fazer comum ao desenho e aos têxteis. Neste projeto as qualidade abrasiva do carvão foram aproveitada como um valor semântico encriptado nas marcas retiradas das texturas. Dependendo da característica da superfície, conseguem-se linhas finas e delicadas, ou quando usado de lado, grandes e largas manchas. Pela sua grande gama de efeitos, o carvão foi usado durante séculos para fazer os desenhos preparativos de muitas pinturas a óleo. Um material nunca é apenas definido pelas suas características exteriores e modalidades de uso, mas também pela cargas semânticas que transporta; no caso do carvão, a sua singularidade está no atavismo que lhe confere um movimento em fluxo entre o passado e o presente.

3.1.3 A recontextualização do suporte

A descontextualização e recontextualização de suportes surgiu como uma necessidade de pensar o plano do desenho como uma superfície receptora e moldável, numa relação comprometida quer com o espaço, quer com o corpo. Foi o caso do trabalho efetuado no âmbito da Faculdade de Desporto.

Este trabalho foi realizado a partir de um reconhecimento do ginásio de ginástica desportiva da Faculdade de Desporto da Universidade do Porto. Durante vários dias, frequentei este ginásio assistindo às aulas, atividades e treinos. Recolhi objetos usados nas modalidades de ginástica que aí se praticam: duas massas, uma fita, um arco e pó de magnésio - substância que evita que a humidade da mão diminua o atrito no aparelho da modalidade em causa. A atmosfera deste ginásio está impregnada desta substância. Todos os objetos ali existentes possuem uma fina camada deste pó branco, que nos envolve numa espécie de velatura, como uma cortina de nevoeiro semitransparente. O enorme pé direito do ginásio provoca um eco, que rapidamente é abafado pela quantidade de tapetes que cobrem o chão- como dunas, espalham-se por todo o espaço, formando alturas e declives, numa paisagem de espuma.

Estes dois trabalhos que se apresentam agora também no livro de projeto, são a tentativa de tornar visível através do desenho, determinadas características deste lugar, que de alguma forma resultam da sua função como espaço onde alguma coisa acontece. O que acontece neste espaço,

é muito mais do que o movimento ditado pela estética da perfeição – são os acontecimentos periféricos e os resíduos de uma ação humana que marcam tão unicamente aquele espaço, que me interessaram para este projeto.

- A preparação do projeto consistiu na apropriação de suportes conotados com o têxtil, mas também na invenção do plano do desenho.
- Essa invenção passou por uma adequação à esfera do corpo, em particular no recurso à goma arábica, utilizada para engomar vestidos, conferindo-lhes espessura.
- Utilizar um meio é tornar manifesto a sua própria história, assim como os contextos quotidianos do seu uso.
- A mesma substância – goma arábica - é a base de procedimentos gráficos como a litografia, baseada no princípio de repelência entre gordura e água.

A litografia é um sistema de impressão planográfica baseado no princípio da repelência entre gordura e água que usa a goma arábica⁸ como um dos principais componentes. A goma arábica, num passado recente, era também usada para engomar vestidos, conferindo-lhes “corpo”, apliquei-a na diluição usada na litografia, em tecidos de seda ou de algodão.

Obtive um suporte com as seguintes características:

- Resistência para suportar a abrasão.
- Superfície que se adapta ao relevo dos objetos recobrando-os como uma pele.
- Superfície que aceita os materiais do desenho, e todo o tipo de tintas.
- Assemelha-se ao papel no seu aspeto podendo também ser cortado.
- Por se ter transformado numa superfície hidrófila, consegue mostrar marcas gráficas, quando em contacto com superfícies húmidas. (fig. 20, e 20 a)

⁸ A goma arábica é uma substância hidrófila, isto é tem uma grande capacidade para absorver a água. Em solução, é um substância gelatinosa. A goma arábica é a segregação do tronco da acácia.

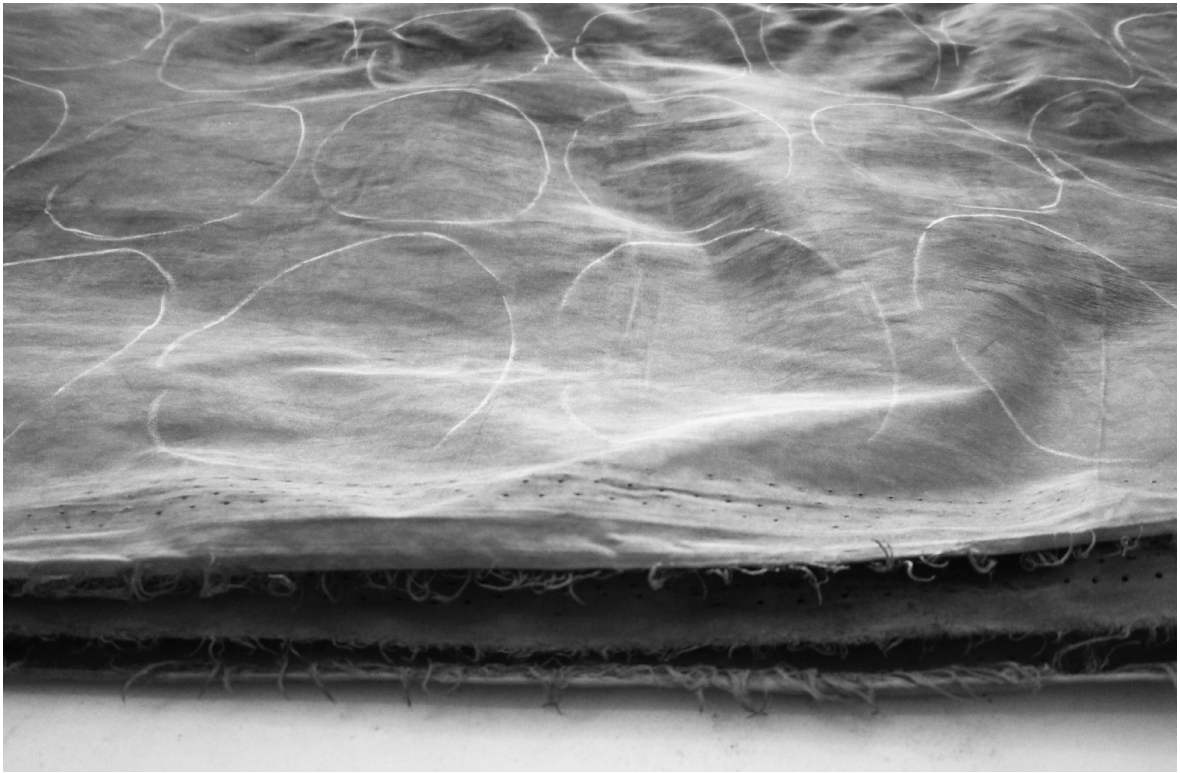


Fig. 20 – Isabel Quaresma 2013, têxtil, goma arábica, giz de alfaiate, 250 cm x 140 cm.



Fig. 20.a – Isabel Quaresma 2014, grafite sobre tecido tratado com goma arábica, fio de borracha, 30,5 cm x 25cm.

3.1.4 *Deskilling / Reskilling*

Esta série de desenhos foi feita a partir do contacto direto com malhas, amostras de tecidos, e com novelos de fio, não no sentido de servirem de um modelo visual, mas na conjugação visual e tátil desses elementos no mesmo desenho. Pretende-se sublinhar o carácter dinâmico e intersubjetivo da linha - a linha que se materializa saindo do suporte, transformando-se em tecido. Esta linha física apresenta-se como forma de desenhar espaços e tempos através dessa deambulação entre suporte e não suporte, entre horizontal e vertical.

Usaram-se processos de tingimento e de estampagem têxtil com os materiais do desenho. A linha foi tricotada para construir desenhos tridimensionais através de pontos e nós que se mantêm no suporte, ou que se apresentam no espaço. Estes trabalhos resultam da introdução de processos de *deskilling/reskilling* no processo de trabalho.

O termo *deskilling*, no contexto artístico, foi usado pela primeira vez pelo artista e crítico de arte Ian Burn em 1981, para se referir à prática específica, em que o artista delega o controlo da técnicas usada numa peça, aos trabalhadores que possuem as competências para tal. Esta atitude foi largamente usada na esculturas dos Minimalistas, nas peças fabricadas industrialmente. Atualmente, o termo alargou-se incluindo uma gama de atividades e estratégias muito díspares, que passam pela substituição das competências e ferramentas tradicionais, por outras formas de atuação, desafiando os hábitos instalados. No campo do desenho, *deskilling/ reskilling* inclui práticas como o recurso à mão não dominante, a próteses ou a outros obstáculos. Inclui também o cancelamento de um sentido - desenhar de olhos fechados por exemplo - ou os desenhos automáticos, em condições que não se possa prever o seu desfecho. Está também ligada à forma como a arte é produzida e recebida, inicialmente, como crítica à ideia romântica de um controlo absoluto sobre as suas capacidades e técnicas. Para Benjamin Buchloh, este modelo introduz uma disrupção na arte, ao subverter os modelos de produção e recepção no aparelho social, promovendo, assim, um campo fértil de meios para a redefinição do que a arte possa ser. (Buchloh, 2008. p. 72).

Segundo Jonh Roberts, no seu livro de 2007, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Ready Made*, o termo *skill*, implica um conhecimento, de acordo com o senso comum ancorado na tradição, e como tal estático. Por outro lado, e por contraste, *deskilling/reskilling* implica um movimento que informa as práticas artísticas contemporâneas.

Neste projecto, a dialética *deskill/reskill* foi entendida como um processo consciente de desautomatização de meios e procedimentos, no sentido de construir novas relações de sentido com os materiais, e aproveitamento das suas possibilidades operativas e semânticas imprevistas ou pouco aproveitadas.

Neste trabalho, a relação que se estabeleceu entre têxtil e desenho passou também por uma revisitação aos processos do desenho usados como apoio ao design o têxtil, como vimos no ponto 2. Estes processos podem ser, portanto, ancorados numa certa tradição material e artesanal, que por ventura produzirá objetos estáticos. Sendo assim, estamos no ambiente propício para se iniciar o jogo de movimentos de *deskilling/reskilling*.

A dialética *deskilling/reskilling* introduziu-se então, como modelo de atuação entre desenho e design, nutrindo processos de descontextualização e recontextualização entre desenho, projeto e têxtil, conduziu grande parte do projeto, traduzindo-se nas seguintes formas:

Materiais estranhos ao desenho

O jogo dialético entre *deskilling/reskilling* emerge quando se usam meios que geralmente não pertencem ao campo do desenho, ou que persistem no desenho, como foi o caso dos desenhos onde são visíveis vestígios de relva e pó de magnésio que se levaram a cabo na nos jardins da Faculdade de Desporto, que foi visto no ponto 3.1.3. Da mesma forma, quando se usam os materiais mais tradicionais e atávicos pertencentes ao desenho, em suportes não espetáveis para o desenho. Foi o caso do tingimento dos fios em meadas com tinta da china em várias diluições. E o caso do tingimento com sanguínea ou grafite em suportes têxteis.

Mimetização dos gestos têxteis

Desenhos de observação de uma malha colocada em cima da folha de papel, de forma a que se possa observar e tocar. Ocultação de parte da folha por a malha, enquanto se desenha. Assim o movimento da mão que desenha, tem que se fazer por entre as laçadas, mimetizando o seu movimento. (fig. 22, 23 e 23a).

Técnicas de estampagem artesanal

Desenhos feitos a partir das técnicas de estampagem primitivas, onde é evidente a partilha de origem com as técnicas de impressão, principalmente com as técnicas de relevo como a xilogravura. (fig.24).

Combinação de desenhos

Desenhos que são apresentados juntamente com objetos têxteis, como fios, novelos, amostras de tecido, outros desenhos, paletas de cor etc. Estas pequenas instalações são geralmente usadas para apresentar o “ambiente” ou a inspiração do trabalho na esfera do design têxtil. As ações de *deskilling/reskilling*, permitem deslocar estes trabalhos, e mostra-los num contexto artístico. (fig.25).

Fig. 23.a - Isabel Quaresma, 2014, *sem título*, tinta sobre gesso sobre folha papel A4.





Fig. 22 – Isabel Quaresma 2014, caneta sobre folha de papel A3, fio de linho, tubo de cartão.

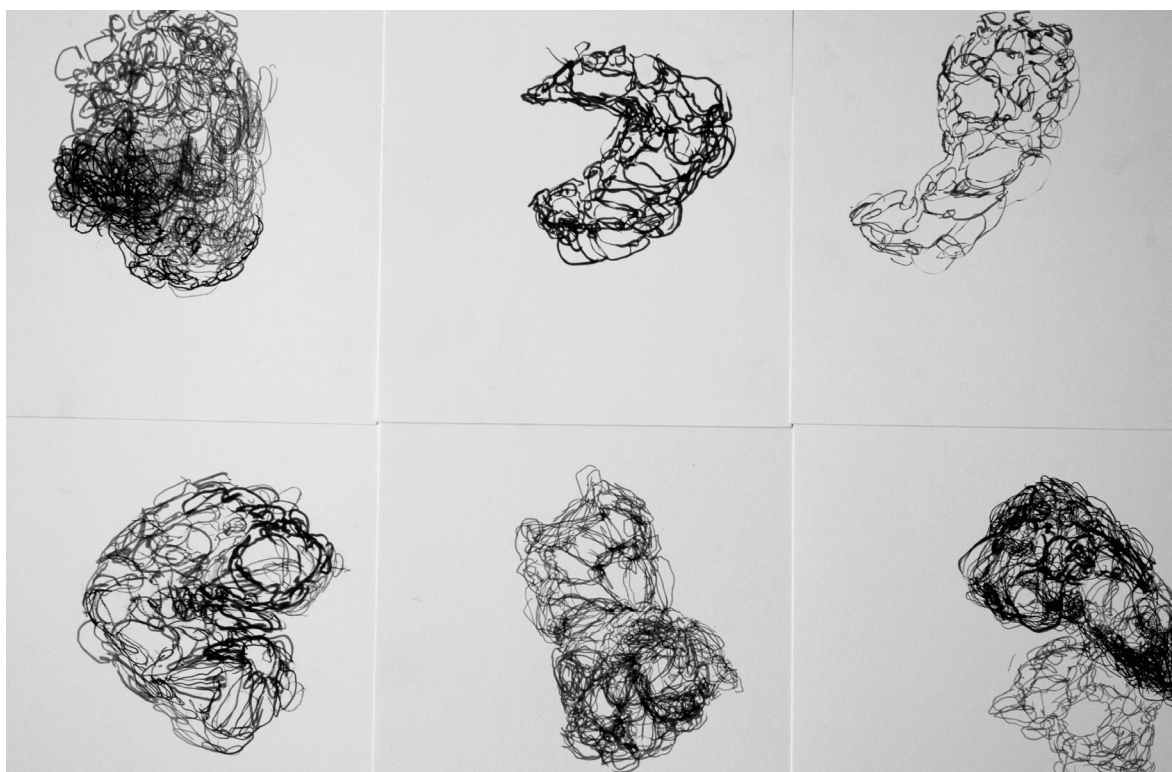


Fig. 23 – Isabel Quaresma 2014, caneta, grafite sobre papel A3 (cada desenho).



Fig. 24- Isabel Quaresma 2014, tinta têxtil sobre tecido, 140 cm x 60 cm.

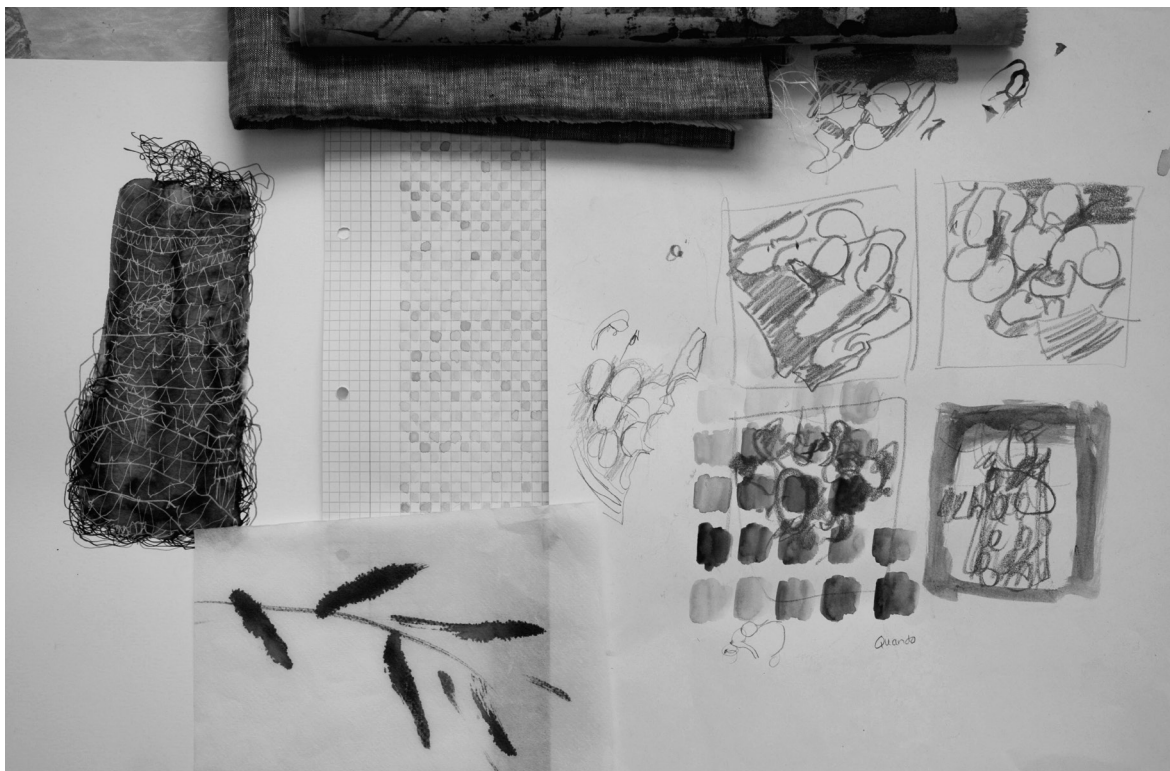


Fig. 25 – Isabel Quaresma 2014, grafite, aguarela, amostras de tecidos sobre folha de papel A3.

3.1.5 Tingimento

A meada é uma peça constituída por vários fios, que por meio da dobagem se transformam em novelo. O novelo serve depois para tecer ou tricotar. O ato de dobagem é um dos processos mais ancestrais e paradigmáticos da tecelagem, que implica geralmente duas pessoas. Nesta peça as meadas são tingidas em efeitos óticos de claro e escuro, numa alusão ao desenho sobre papel. Ao se apresentar o fio enrolado na configuração de meadas, apresenta-se também em potência, um mundo de possibilidades (fig.26).

Apesar de serem técnicas de tingimento têxtil, a abordagem ao processo foi feita pelo desenho.

Desse facto resultou:

- Uma despreocupação em relação à durabilidade do tingimento e da sua fixação.
- Tirar partido da gradação da tonalidade claro escuro.
- Não tingir na totalidade o suporte

Estes desenhos, de carácter mais objetual, foram a origem de uma nova série de desenhos a lápis a partir do estímulo perceptual das meadas de fio tendo em atenção:

- O movimento descrito pelo fio na “forma de meada”
- O tom mais escuro das meadas correspondeu a uma maior pressão do lápis, o mais claro a uma menor pressão, num processo de reconstituição da experiência anterior.



Fig. 26 – Isabel Quaresma 2014, tinta da china sobre fio de algodão, 32 cm x 12,6 cm (cada meada).

3.1.6 *Têxteis construídos a partir da informação dada pelo desenho.*

Este trabalhos partem do trabalho tradicional da tricotagem o primeiro com o fio de algodão (fig.27) que se tingiu pelos processos descritos anteriormente, e o segundo tricotado com um fio de borracha (fig.28)

Embora se tenha usado as tecnologias tradicionais da tricotagem, são construídos a partir da hibridação com os processos, e materiais do desenho. Num jogo de direções do têxtil para o desenho, do desenho para o têxtil:

- A linha autonomiza-se do suporte, transformando-se em fio.
- A graduação de tons que se usa no desenho pelo uso de várias durezas de grafite, é nestas malhas conseguida pela acumulação de tramas, que fazem a transição de tons.
- O carácter reflexivo do ato de desenhar dita as marcas que se vão sucedendo, construindo o desenho. Na tricotagem destas peças tentei seguir a mesma lógica: cada laçada, embora obedecendo ao saber próprio da tricotagem, era ditada pelos pequenos incidentes da laçada anterior. Construindo assim, uma peça não homogénea; com acumulações de tramas, espaçamentos e buracos.



Fig. 27 (esquerda) – Isabel Quaresma 2014, tinta da china sobre fio de algodão, 25 cm x 12,6 cm.

Fig. 28 (direita) – Isabel Quaresma 2013, fio de borracha, 43,5 cm x 32,6 cm x 41,6 cm.

3.1.7 *Desenhar por cima de outros desenhos*

Uma última série de desenhos explorou o gesto de sobreposição como dinâmica processual do território híbrido entre o desenho e o têxtil. São desenhos por cima de outros desenhos que tal como os tecidos duplos exploram a sobreposição de camadas.

A partir de desenhos anteriores conotados com a representação de paisagem, desenhou-se por cima em gestos que mimetizam um pedaço de renda tricotada. (fig.29)

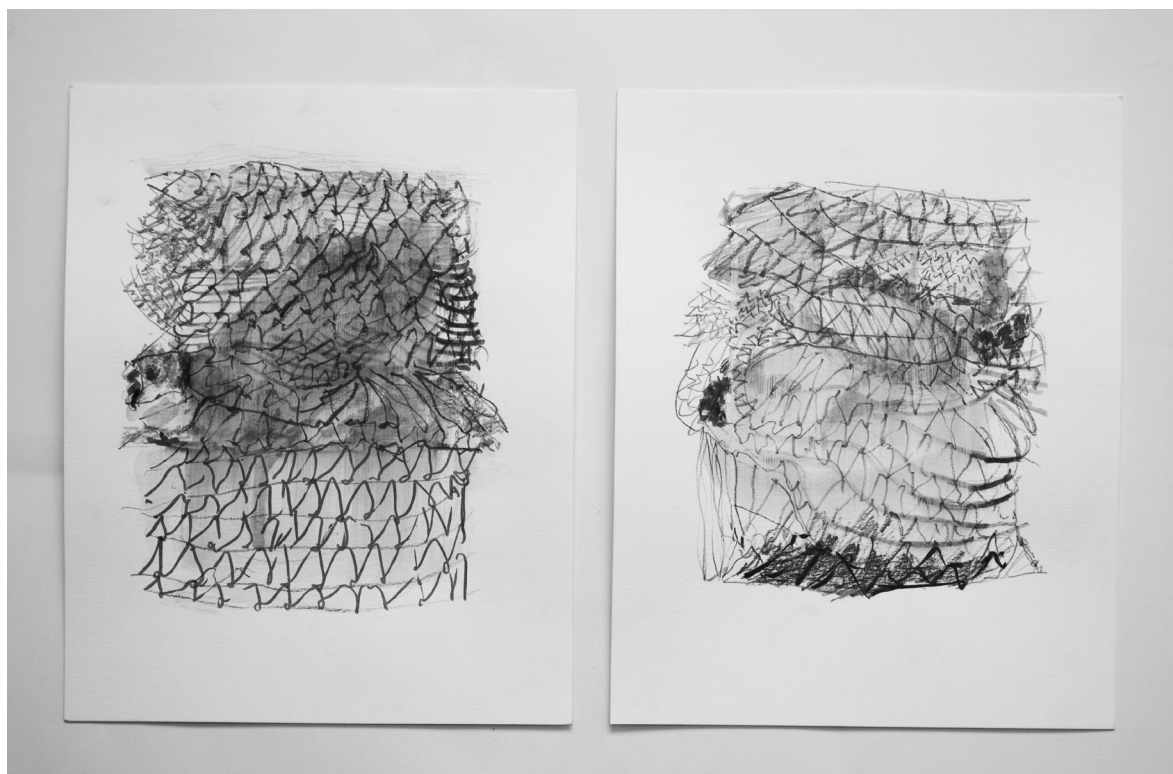


Fig. 29- Isabel Quaresma 2014, tinta, grafite, gesso sobre papel, 70 cm x 50 cm.

3.2 **Por um Fio – As imagens do projecto**

Este trabalho explorou as relações entre desenho e têxtil a partir de uma prática continuada de atelier, centrada no desenho e no têxtil.

Dizer que nasce de uma prática continuada de atelier, significa também dizer que não obedeceu a um programa temático ditado por um tema agregador que delimita o campo de ação. As premissas e os pontos de chegada estão por natureza contidos no processo híbrido que se pretendeu rastrear. O seu campo de ação assumiu-se como um espaço sem “recorte” ditado pela intenção de esgotar estratégias emergentes das potencialidades dos meios, dos suportes e dos espaços de atuação.

Encontrámos três grupos que traduzem e sistematizam um caminho percorrido.

- O têxtil como suporte para o desenho
- Exploração da taxonomia da linha e da trama
- Descontextualização dos atos da tecelagem pelos materiais do desenho

Estes trabalhos serão mostrados no Livro de Projeto mais detalhadamente. A partir de uma reflexão incorporada na prática de alguns dos seus casos, esperamos estabelecer um espaço de compreensão para o conjunto mais vasto do projeto.

3.2.1 O têxtil como suporte

A peça *Pontos em falso* de 2013, constitui-se a partir de marcas produzidas no suporte têxtil, por calco de tramas, com barra litográfica. Aparentemente podem parecer pontos de um bordado, mas na realidade são marcas conseguidas por ação da barra litográfica sobre a superfície – *Pontos em falso*.

Construí mais duas peças partir deste material : *Sanguine landscape* 2013, e *Um sim um não*, 2014, que no seu processo se assemelha à primeira, mas de maiores dimensões.

Tanto em *Sanguine landscape*, como em *Um sim um não*, depois de preparar o tecido com as gomas, e de obter a plasticidade desejada, procedo a um tingimento com sanguínea ou grafite respectivamente, e ao corte das tiras, que volto novamente a entretecer numa ampliação da teia e da trama do têxtil inicial. O desenho e o têxtil são aqui implicados pelo uso dos seus materiais mais tradicionais: sanguínea e grafite, e pela ação de tecelagem. A improvisação no atelier de um tear vertical, deu-me a consciência do paralelismo entre ação da tecelagem e a ação de desenhar: também aqui o corpo é a matriz principal das leis da organização dos espaços, “o corpo compreende a horizontal do seu repouso e a vertical da sua ação e é a dinâmica da própria expressão nos seus movimentos oblíquos.” (Carneiro 1995, p. 36) A horizontal e a vertical que o corpo de quem desenha compreende, encontra paralelo, na teia e na trama de quem tece.

3.2.2 Exploração da taxonomia da linha e da trama

Enredo, 2014, é uma pequena instalação onde são apresentadas esboços, amostras de tecidos, novelos de fio, desenhos técnicos em papel milimétrico. Com este trabalho sublinha-se o carácter dinâmico e intersubjetivo da linha: a linha que se materializa saindo do suporte, transformando-se em tecido. Esta linha física apresenta-se como forma de desenhar espaços e tempos através da deambulação entre suporte e não suporte, entre horizontal e vertical.

Entrar, rodar, sair, 2013, é uma peça tricotada à mão com fio de borracha. O *tricot* é uma técnica

para entrelaçar fio de forma organizada, criando uma malha. O entrelaçamento do fio obedece a uma série de operações simples que se repetem segundo um esquema predefinido. Neste trabalho entrelacei o fio obedecendo a pequenas instruções mentais que executei com os dedos, sem usar agulha; entrar na laçada, depois, rodar para prender o fio, e sair da laçada depositando o ponto. Apesar de parecer ter seguido um esquema predefinido que na sua repetição formaria a malha, pelo contrário, à medida que progredia na repetição, fazia alterações subtis conforme a construção que ia emergindo do próprio processo. Resultando assim, uma superfície não homogênea de diferentes densidades de trama. Que provocam ao olhar, por acumulação dos fios, a sensação de modelação das formas, por remeterem para o claro - escuro gráfico. Partindo desta mesma abordagem, fiz uma série de desenhos sobre papel usando os meios do desenho. Os desenhos que daí resultaram, partiram da atuação de um conhecimento incorporado ditado pelos gestos da malha.

A principal característica destas linhas é a repetição, que corresponde ao espaço de tempo entre elas. A variedade de ritmo nas linhas implica uma diferença no padrão. De facto as marcas desenhadas parecem alterar a superfície, o desenho abre-se para outro espaço que é transformado pela imaginação (Rawson 1983, p.24). Assim, nestes desenhos, o ritmo da linha provoca uma textura no suporte em tudo semelhante à malha de que partimos. Aqui, não só está presente a mimetização dos gestos de um processo têxtil, como a o registo formal desse acontecimento.

3.2.3 Descontextualização dos atos da tecelagem pelos materiais do desenho

Descontextualização, segundo Paul Carter (2007, p.16) “é uma condição para a invenção”: um estado que permite que um novo estado apareça – é a percepção ou o reconhecimento da ambiguidade das aparências. Em geral ocorre um duplo movimento de descontextualização de um elemento, que se vai tornar estranho na nova contextualização promovendo novas famílias de associações e estabelecendo novos significados.

O vídeo *Dobar* 2014, é o registo de uma ação onde uma meada é dobrada em novelo com o gesto repetido de dobar, até o novelo ficar completo. Porém, ao fio da meada estão presos em curtos intervalos entre eles, paus de carvão vegetal com que costumo desenhar. De facto o que poderia parecer apenas um ato performativo de resgate e tomada de consciência do gesto de dobar, transformou-se, por ação da presença do elemento estranho à ação - o carvão, numa recontextualização, atualizando a ação no campo do desenho. (Se deixarmos a imaginação fluir, poderemos até visualizar a camisola que faríamos se tricotássemos este fio de carvão). Nesta recontextualização está implícito um “comportamento restaurado” que é segundo Richard Shechner, (1985 p. 35) a combinação de fragmentos que são atualizados e recombinações em outros meios e contextos, neste caso na matéria (carvão) e nos processos (dobrar).

O mesmo movimento acontece em *Malhas a lápis*, 2014, quando através de uma série fotográfica, se visualiza a sequência de pontos de tricot que tecem uma malha, onde a tradicional agulha é substituída por um lápis. A combinação, agulha - ato - malha é substituída por uma nova, lápis - ato - malha. A introdução de um elemento estranho à ação funciona como um jogo em que esse novo fragmento restaura imediatamente um novo significado.

3.3 Mostrar os trabalhos

Os trabalhos que resultaram desta investigação não se resumem só a desenhos, mas incluem também outros objetos e imagens como: diários gráficos, objetos têxteis, vídeo, fotografias. Como tal, devem ser vistos também nas três dimensões do espaço. A forma de os mostrar deverá estar ligada à ideia de montagem, potenciando um percurso em aberto pelos trabalhos.

Durante o período de duração deste mestrado foram levadas a cabo algumas exposições, em diferentes âmbitos:

- A primeira mostra ocorreu aquando da colaboração com a Faculdade de Desporto, com o trabalho *Paisagem de Espuma*, cujo processo foi discutido no ponto 3.1.3 (fig.30).
- Em Setembro de 2013, na Galeria Símbolo, na rua Miguel Bombarda, foi levada a cabo a exposição individual com o título *Weaving Lines*, onde estiveram expostas peças têxteis e desenhos. (fig.31)
- Também em 2013, no âmbito do projeto We Art, foi exposta a peça *Trademark*. (fig. 32)
- Participação na Contextile, 2014 – *Contemporary Textile Art Biennial* que se realizou em Guimarães entre Julho e Outubro de 2014, foi selecionado o trabalho *Sanguine Landscape*, incluída no catálogo. (fig.33)



Fig. 33- Isabel Quaresma, Catálogo da Contextile, 2014 – *Contemporary Textile Art Biennial*, com a peça *Sanguine Landscape*.

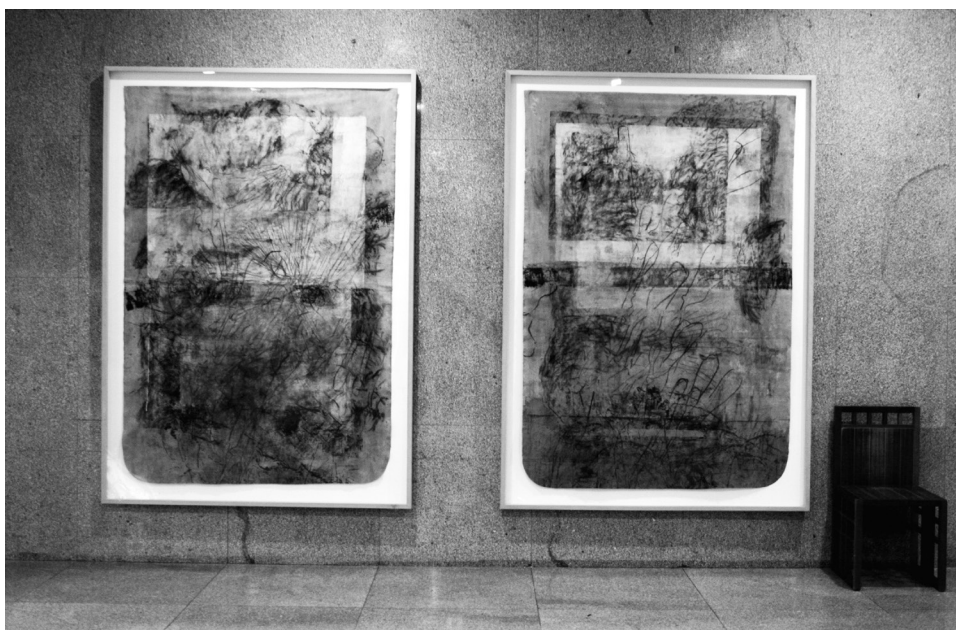


Fig. 30 – Isabel Quaresma 2012, Imagem do átrio da Faculdade de Desporto Universidade do Porto com os desenhos *Paisagem de Espuma*, aquando do projeto *Off the Line*, no âmbito do Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão.

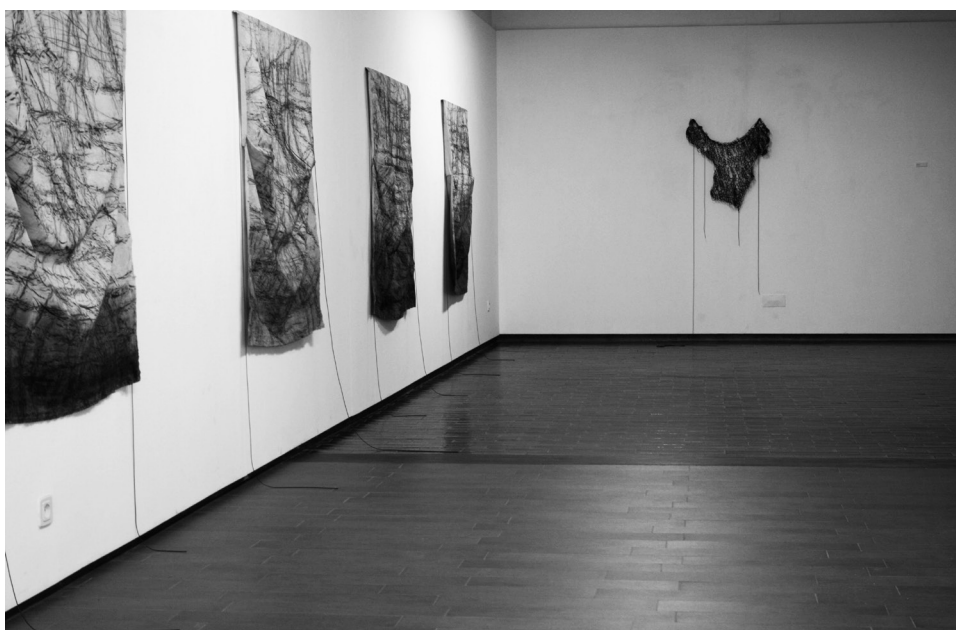


Fig. 31- Isabel Quaresma 2013, vista parcial da exposição na Galeria Símbolo; na imagem, as peças *Pontos falsos*, e *Entrar, rodar e sair*.



Fig. 32 – Isabel Quaresma 2013, *Trademark*, carvão, pigmento, pastel de óleo sobre têxtil, fio de borracha, dentro de caixa de faia natural, 170cmx120cm. Peça produzida no âmbito do projeto *We Art*, que decorreu na Oporto Business School.

Procurou-se ao longo deste trabalho responder às questões levantadas por uma prática centrada na intersecção entre os processos têxteis e o desenho mediadas pelo corpo.

Estas intersecções revelaram-se ao longo do caminho por exploração das suas potencialidades processuais, mas também semânticas, conferidas por um enraizamento arquétipo associadas à temporalidade da espera, à impossibilidade da conclusão e à resistência pela passividade. Por esse fato, constitui um campo de atuação fértil que tocou aspetos fundamentais - a visualidade háptica, o tempo, a repetição e a conectividade foram alguns desses aspetos de que nos ocupamos neste caminho.

A preocupação inicial, foi a de não limitar a investigação à vertente do desenho como ferramenta privilegiada para o design têxtil, no sentido do projeto, mas centrá-la no que resultasse da fusão dos processos têxteis com os processos do desenho. No entanto, no decorrer da investigação percebeu-se a importância de analisar a relação entre têxtil e desenho a partir da posição do desenho como interveniente nas fases do projeto têxtil. Assim, o desenho de pesquisa, o desenho operativo e de tradução gráfica para os processos têxteis, revelaram-se a chave para a fusão dos dois processos. Verificou-se a fusão de processos tanto nos desenhos que incorporam os gestos dos processos têxteis, baseados na visualidade háptica, como nos têxteis que construídos, nos mostram as ações e as marcas deixadas pelos materiais do desenho. Recorreu-se à dialética *deskilling/reskilling*, como um elemento condutor da prática, nutrindo ações de descontextualizar e recontextualizar processos frequentemente obsoletos, que ditaram as imagens e os objetos que resultaram desta investigação. Compreendeu-se também a similitude entre os processos de desenhar e de tecer pelo facto de o significado de ambos ser gerado durante os próprios atos. Ambos os processos, indissociáveis da presença implícita do corpo no objeto, resultam de marcas que projetam um corpo enquanto atua.

Como em qualquer percurso, há diversos caminhos paralelos com que nos cruzamos, mas decidimos, por tempo ou propósito, não os seguir, ou seguir mais tarde. Um desses caminhos refere-se à presença manifesta do corpo como lugar de intervenção deste espaço híbrido entre os processos do desenho e do têxtil, que neste trabalho se revelou em potencia, podendo vir a encontrar ressonância em trabalhos futuros.

ABRAM, David (1964). *A Magia do Sensível*. Lisboa: Edições Fundação C. Gulbenkian, pp. 130-131.

AGAMBEN, Giorgio (1993). *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença.

ALBERS, Annie (1965). *On Weaving*. Westeyan University Press, pp. 62-67

<http://books.google.pt/books?id=J7ryDBQPOO4C&printsec=frontcover&dq=anni+albers+on+weaving&hl=pt-PT&sa=X&ei=GP9CVJ2zJdjnaviIgtgM&ved=0CBMQ6AEwAA#v=onepage&q=anni%20albers%20on%20weaving&f=false>, consultado na internet a 24-04-2014.

ALMEIDA, Paulo L. (2008). *Retórica del acto performativo*. In *La dimensión performativa de la práctica pictórica – análisis de los mecanismos de transferencia de uso entre campos performativos*. Tesis Doctoral. Bilbao, UPV.

ALMEIDA, Paulo L. (2012). “Desenho Protocolar. Inscrevendo a Ação, a Partir de Gunter Brus”. (In) *Pisiáx- Estudos e reflexões sobre Desenho e Imagem* (nº 2): FBAUP, FAUP, EAUM.

ARMSTRONG, P. LISBON, L. MELVILLE, S. (2001). *As Painting: Division And Displacement*. Londres: The Mit Press.

BARTHES, Roland (2009). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.

BERNADAC, Marie-Laure (1995). *Louise Bougeois*. Paris. Flammarion, pp. 14, 29, 32.

BISMARCK, Mário (2012). *Textos de Apoio à Unidade Curricular de Teoria e História do Desenho*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

BLACKBURN, Simon (1997). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa : Gradiva.

BÖHME, Hartmut (2013). “ Mythology and Aesthics of Textile” in Markus Bröderlein (ed.) (2013). *Art & Terxtiles*. Kunstmuseum Wolfsburg: Hatje Cantz, pp. 46-55.

BRANCO, Patricia Silveirinha Castello (2009). *A Visualidade Háptica e os Neurónios*

Espelho. Consultado on-line: <http://www.ifl.pt/private/admin/ficheiros/uploads/bd6cc7e1d4a890e940882360bb889fff.pdf>, consultado na internet a 18 -04 - 2014.

BROCK, Bzon (2013). "On the Cultural Anthropology of Textile" in Markus Bröderlein (ed.) (2013). *Art & Textiles*. Kunstmuseum Wolfsburg: Hatje Cantz.

BUTLER, Cornelia H.; ZEGHER, Catherine de (2011). *On Line Drawing Though the Twentieth Century*. Nova Yorque: The Museum Of Modern Art.

CARNEIRO, Alberto (1995). *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho / Projeto*. Porto: FAUP, Publicações, p. 36.

CARTER, Paul (2007). "Interest: The Ethics of Invention". In BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (2007). *Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B.Tauris, pp. 15-26.

CASTRO, E.M. de Melo (1985). *Introdução ao Desenho Têxtil*. Lisboa: Editorial Presença.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COLDWELL, P. (2010). *Printmaking, A Contrmporary Perspective*. London: Black Dog Publishing.

DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.

DELEUZE, Gilles (2009). *A Imagem Movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 167 - 169.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (2004). *Rizoma*. Lisboa: Assírio e Alvim.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Thousand Plateau : Capitalism and Schrizophenia*, pp. 523 a 528. <http://books.google.pt/books?hl=pt-PT&id=B9xLrS6mpGoC&q=filo+maquinal#v=onepage&q=filo%20maquinal&f=false>, Consultado na internet a 20 -06-2014.

ECO, Umberto (1972). *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.

ECO, Umberto (1997). *Como se Faz uma Tese em Ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

FER, Briony (2002). "The Works of Salvage : Eva Hesse's Latex Works". In Sussman, Elisabeth (ed.) (2002). *Eva Hesse*. Lugar: San Francisco: Museum of Modern Art, pp. 79-95.

- FLUSSER, Vilém (2010). *Uma filosofia do Design A Forma das Coisas*. Lisboa. Relógio D'Água, pp. 107-110.
- FREEDBERG, David; GALLESE, Vittorio (2007). "Motion, emotion and empathy in esthetic experience. In *Trend in cognitive Sciences – Understanding esthetic experience*. Vol. 11. Nº5, May 2007.
- GOMBRICH, E. H. (1993). *La imagem y el ojo*. Madrid: Alianza Forma.
- GOODMAN, Nelson (1976). *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva.
- GOODMAN, Nelson (1995). *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa: Edições Asa.
- HERKENHOFF, Paulo (1998). " L.B. : de l'indicible, des lames, des tissus et de la mode". In PÉAN, Martine (ed.) (1997). *Louise Bourgeois*. Bordeus. Serpentine Gallery, pp. 89, 101.
<http://books.google.pt/books?id=J7ryDBQPOO4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=true>, pp. 62 - 65. Consultado na internet a 5-6- 2014.
- INGOLD, Tim (2007). *Lines A Brief History*. Nova Iorque : Routledge Taylor and Francis Group.
- JEFFERIE, Janis (2008). *Contemporary Textile : the fabric of the Art*. London: Black Dog Publishing, p.53
- KRAUSS, Rosalind (1993). *El inconsciente Óptico*. Madrid: Editorial Tecnos, pp. 328 - 339.
- LAMBERT, Eva; KENDALL, Tracy (2011). *Natural Dyeing -Techniques and Recipes for Dyeing fabrics, Yarns and Fibres at Home*. London: Search Press.
- LEE, Pamela M. (1999). " Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art." In Butler, Cornélia (org.) , (1999). *Afterimage: Drawing Through Process*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- LEIDER, Phil (1999). "A set of conditions which we experience art". In Butler, Cornelia (Ed.) *Afterimage : Drawing Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, pp. 91- 94.
- LIPPARD, Lucy (1992). *Eva Hesse*. Nova York: Da Capo Press. Lisboa: Orfeu Negro, p. 80.
- M. SCHNEEDE, Uwe (1999). "Wool, Knitting and Thinking about Art in Knitted Pictures". in FRENSEN, Birt (ed.) (1999). *Rosemarie Trockel Bodies of Work 1986-1998*. Hamburgo: Hamburger

Kunsthalle, p. 18.

MALSCH, Friedmann (2011). “Do not Know, Suspect !.” in RUHRBERG, Betina (ed.) (2011). *Rosemarie Trockel*. Goslar: Goslar Museum, p. 10.

MARKS, Laura U. (2000). *The Skin of Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. <http://ksangmin.wordpress.com/2010/02/25/laura-u-marks-the-skin-of-the-film/>, consultado na internet a 25-04-2014.

MARKS, Laura U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 4, 5, 6.

MASSIRONI, Manfred (2010). *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70.

MOLDER, Maria Filomena (1999). *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio de Água.

MOLINA, J.J.G. (1999). “El Concepto de dibujo” in Molina, J.J.G. (cord.) (1999). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra.

MOLINA, J.J.G. CABEZAS, L. COPÓN, M. (2005). *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra.

MUNARI, Bruno (1968). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70.

MUNARI, Bruno (1979). *Artista e Designer*. Lisboa: Editorial Presença.

MUNARI, Bruno (1982). *A arte como Ofício*. Lisboa : Editorial Presença.

MUNARI, Bruno (1987). *Fantasia invenção, criatividade na comunicação visual*. Lisboa: Editorial Presença.

PAIXÃO, Pedro H.A. (2008). *Desenho A Transparência dos Signos*. Lisboa: Assírio e Alvim.

PARRET, H. (2008- 2009). *Spatialisier Haptiquement : de Deuleze à Riegl, Nouveaux Act Semiotique*. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3007>, Consultado na internet a 20-05-2012.

PATERSON, Mark (2007). *The Senses of Touch*. Londres: Bloomsbury, pp. 4, 79-89.

PETHERBRIDGE, Deanna (2010). *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. Yale: Yale University Press.

- PLANT, Sadie (2000). *Zeros e Uns*. Lisboa: Editorial Bizâncio, p.77.
- PONTAS, Renata (1994). *Textile Design Ricerca - Elaborazione - Progetto*. Milão: Editore Ulrico Hoepli.
- PULITI, Mario (1985). *Disegno Tecnico Tessile*. Florença: Lisio.
- RAWSON, Philip (1983). *The Art of Drawing An Instructional Guide*. London: Macdonald e Co. p. 24
- RIEGL, Alois (2004). *Historical Grammar of Visual Arts*. New York: Zone Books, pp. 189, 190, 385
- ROSAND, David (2002). *Drawing Acts – Studies in Graphic Expression and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 13, 14.
- RUSKIN, John (1991). *The elements of Drawing*. London: Herbert Press.
- SCIOLLA, Gianni Carlo (1991). *Drawing, Thechiques, Meanings*. Milão: Gruppo Sampaolo and Amilcare Editore, pp. 11 - 24.
- SCHECHNER, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 35 - 116.
- SILVA, V. (2004). *Ética e Política do Desenho*. Porto: Faculdade de Belas Artes do Porto.
- STORSVE, Jonas (2000). “Métamorphoses et mutations”. In Strove, Jonas (cord.) (2000). *Rosemarie Trockel, Dessins*. Paris: Centre Pompidou, pp. 5, 6.
- SUSSMAN, Elisabeth (2006). “Works on Paper / Works in the Papers”. In de Zegher, Catherine (Ed.) *Eva Hesse Drawing*. New York: The Drawing Center, pp. 151-179.
- TALLMAN, S. (1996). *The contemporary Print, from pre-pop to postmodern*. London: Thames.
- VALÉRY, Paul (1995). *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstrato*. Lisboa: Passagens, pp. 46, 47.
- WALLNER, Julia (2014). “Rosemarie Trockel: Life Means Knitting Pantyhose”. In Bruderlin, Markus (ed.) (2014) *Art and Textiles, Fabric as Material and Concept in Morden Art from Klimt to the Present*. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg.

ZEGHER, Catherine de (2006). "Drawing/Bandage/Bondage or Eva Hesse Caught in the Triangle of Process/Content/Materiality". In de Zegher, Catherine (Ed.) *Eva Hesse Drawing*. New York: The Drawing Center, pp. 59-116.

