

**UNIVERSIDADE ESTADUAL JÚLIO DE MESQUITA FILHO - UNESP CAMPUS
BAURU**

**FACULDADE DE ARTES, ARQUITETURA, COMUNICAÇÃO E DESIGN - FAAC
DEPARTAMENTO DE ARTE E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA – DARG**

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA

ESCULTURAS TÊXTEIS: A CORPORIFICAÇÃO DO ÍNTIMO

BAURU

2022

Júlia Lasry Benchimol Lanza

ESCULTURAS TÊXTEIS: a corporificação do íntimo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de Bauru – Faculdade de Arquitetura, Artes Gráfica e Comunicação, como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel em Artes Visuais.
Orientadora: Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

BAURU

2022

Lanza, Júlia Lasry Benchimol.

Esculturas Têxteis: a corporificação do íntimo /
Júlia Lasry Benchimol Lanza, 2023
63 f. : il.

Orientadora: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Monografia (Graduação)-Universidade Estadual
Paulista (Unesp). Faculdade de Artes, Arquitetura,
Comunicação e Design, Bauru, 2023

1. Tridimensional. 2. Arte têxtil. 3. Intimidade.
4. Corpo. 5. Materialidade. I. Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Artes, Arquitetura, Comunicação
e Design. II. Título.

Júlia Lasry Benchimol Lanza

ESCULTURAS TÊXTEIS: a corporificação do íntimo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de Bauru – Faculdade de Arquitetura, Artes Gráfica e Comunicação, como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel em Artes Visuais.
Orientadora: Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

COMISSÃO JULGADORA

Prof^a. Dr^a. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - UNESP Professora
Orientadora — Presidente da Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Tarcila Lima da Costa
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - UNESP

Prof^a Dr^a Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - UNESP

Bauru, 2023

AGRADECIMENTOS

Toda e qualquer realização que se concretiza com esse trabalho não seria possível sem o apoio recebido ao longo de seu percurso. Com isso, faço questão de mencionar, com toda gratidão, a presença de certas figuras.

Primeiramente agradeço à minha família, pelo suporte e carinho durante os anos, principalmente na graduação. Reconheço, que cada um a sua maneira, me norteou até aqui.

Às minhas avós, além de todo aconchego, serei sempre grata por me conduzirem nos primeiros passos da criação têxtil, na qual me encontrei. Ao meu irmão, verdadeiramente presente, não há palavras que expressem o quanto seu apoio significa para mim.

Agradeço à minha orientadora, Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte que com sua paciência e incentivo constante, me deu a coragem de encontrar sentido em minha produção. Ressalto ainda, que nenhum aspecto desta pesquisa seria possível sem sua presença.

Às docentes Prof^a Dr^a Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro e Prof^a Dr^a Tarcila Lima da Costa, que compõem a banca, expresso profunda gratidão por disponibilizarem tempo e conhecimento nessa instância final.

RESUMO

A pesquisa desenvolvida, traz como objeto de estudo a produção poética autoral de obras tridimensionais têxteis, como veículo das expressões íntimas. Percorrendo, primeiramente, os cenários das *soft sculptures* e das linguagens têxteis no âmbito da tapeçaria, a contextualização das esculturas têxteis como linguagem escultórica caminha também para uma interpretação poética, na qual artistas contemporâneos são referência. Dito isso, diante de uma abordagem que predomina a subjetividade, Bachelard (1993) e Stallybrass (2016) dão tom ao texto, e a materialidade, que ganha sentido simbólico, passa ser entendida como vínculo entre intimidade e corpo nas obras apresentadas.

Palavras-chave: Tridimensional. Arte têxtil. Intimidade. Corpo. Materialidade.

ABSTRACT

The research developed here aims to study the poetic authorial production of three-dimensional textile works, as vehicles of intimate expressions. First, covering the scenarios of soft sculptures and textile languages in the context of tapestry, the contextualization of textile sculptures as a sculptural language also moves towards a poetic interpretation, in which contemporary artists are a reference. That said, faced with an approach that predominates subjectivity, Bachelard (1993) and Stallybrass (2016) give tone to the text and to the materiality, which gain symbolic sense, being understood as a link between intimacy and body in the works presented.

Keywords: Three-dimensional. Textile Art. Intimacy. Body. Materiality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Marcel Duchamp. Dobrável de Viagem, 1916.	13
Figura 2. Claes Oldenburg. Floor Burger, 1962. Canvas filled with foam rubber and cardboard boxes and acrylic paint. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto	14
Figura 3. Magdalena Abakanowicz. Abakan Brunne. 1970.	19
Figura 4. Ewa Pachuka. Landscape and bodies. 1972. Jute, hemp and wire.	20
Figura 5. Eva Hesse. Contingent. 1969. Cheesecloth, latex, fibreglass.	21
Figura 6. Robert Morris. Untitled, 1969. Felt.	22
Figura 7. Renato Dib, Corpo-Peneira na Parede, 2015, objeto em tecidos e cordas, aprox. 200x70x35cm.	26
Figura 8. Renato Dib, Lágrima-prego, 2010, 52x34x17cm, objeto em tecidos, vidro e madeira.	27
Figura 9. Vanessa Freitag. Creatures from Topiarius, Exposição individual, 2022. ..	28
Figura 10. Vanessa Freitag. Flor de Dora. 1,25x50x25cm.	29
Figura 11. Miriam Medrez. “Boca de Miriam”, 2009-2010. Tecido e fios; 9,2 cm x 7,2 cm x 7,8 cm.	30
Figura 12. Miriam Medrez. “O que los ojos no alcanzan a ver”, 2010-2011. Tecido e fios; 8,7 cm x 5,8 cm x 5,8 cm.	31
Figura 13. “Para dias de Solidão”, 2020. Tecido, linha de costura e algodão	33
Figura 14. Júlia Lasry. Detalhe de “Para dias de Solidão”, 2020. Tecido, linha de costura e algodão.	34
Figura 15. Detalhe de processo. Crochê com fio e linha.	36
Figura 16. Júlia Lasry. Registro de processo. 2022.	36
Figura 17. Júlia Lasry. O corpo que me (co) move, 2020-2021.	38
Figura 18. Júlia Lasry. O corpo que me (co) move, 2020-2021.	39
Figura 19. Júlia Lasry. O corpo que me (co) move, 2020-2021.	40
Figura 20. Júlia Lasry. “Corpo-espinho”, 2021-2022.	41
Figura 21. Júlia Lasry. “Corpo-espinho”, 2021-2022.	42
Figura 22. Júlia Lasry. “Corpo-semente”. 2021 - 2022.	43
Figura 23. Detalhe de “Corpo-semente”. Júlia Lasry. 2021 - 2022.	43
Figura 24. Júlia Lasry. “Corpo-semente”. 2021 - 2022.	44
Figura 25. Júlia Lasry. “Sem título”, 2022.	45

Figura 26. Júlia Lasry. “Sem título, 2022.....	46
Figura 27. Júlia Lasry. Sem título, 2022.	46
Figura 28. Júlia Lasry.” Sem título”, 2021. Luva de forno, linha de costura e alfinete.	54
Figura 29. Júlia Lasry.” Sem título”, 2021. Luva de forno, linha de costura e alfinete.	54
Figura 30. Júlia Lasry.” Sem título”, 2021. Suéter, fio e alfinete.....	55
Figura 31. Júlia Lasry. Detalhe de “Sem título”, 2021. Suéter, fio e alfinete.	56
Figura 32. Júlia Lasry.” Dor de âmago”, 2021. Camisola, linha de costura e algodão.	58
Figura 33. Júlia Lasry. Detalhe de "Dor de âmago", 2021. Camisola, linha de costura e algodão	59

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ESCULTURAS TÊXTEIS.....	11
2.1 A BUSCA PELA MACIEZ: <i>SOFT SCULPTURES</i>	12
2.2 OS CAMINHOS DE UM TRIDIMENSIONAL TÊXTIL	15
3. CORPORIFICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	23
4. O CORPO QUE ME (CO) MOVE	33
4.1 SÍNTESES E PROCESSOS	34
4. 2 O TODO DAS PARTES	47
5 O UNIVERSO ÍNTIMO DA MATÉRIA	49
5.1 O QUE HÁ NOS ARMÁRIOS	49
5.2 AS TRAMAS DE UM CORPO AUSENTE	51
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
7 REFERÊNCIAS.....	62

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa percorrida neste documento, a qual recebe o nome de “Esculturas Têxteis: a corporificação do íntimo”, traz como objeto de estudo a produção poética autoral de obras tridimensionais têxteis, como processo de compreender e externalizar aquilo que é íntimo e, muitas vezes, silenciado.

O tema, que inicialmente nasce junto às expressões artísticas resultantes do período de isolamento social da COVID-19, concretiza-se nas linhas da personalidade poética. Afinal, é com o distanciamento mandatório que a força crescente de emoções não verbalizadas transborda, e faz do corpo veículo físico das angústias cotidianas.

As esculturas têxteis, surgem nesse mesmo entendimento. De maneira que, nos confins da familiaridade, corpo e têxtil são tidos como um, e, sob um olhar sensível, materializam no território tridimensional as formas íntimas do ser. Logo, na abordagem contemplada a subjetividade dá tom ao texto, e direciona as ligações poéticas apresentadas.

Sobre o percurso tomado, já no primeiro capítulo, compreende-se a contextualização dos cenários que circundam a conceituação dessa linguagem escultórica. Frente à quebra com as verdades da escultura tradicional, permeia-se tanto o panorama das *soft sculptures* e da valorização da maciez no campo tridimensional, quanto da revolução nas linguagens têxteis e seus saberes.

No capítulo seguinte, artistas tidos como importantes referências criativas ganharam espaço no texto, à medida que buscou-se situar a produção das esculturas têxteis na contemporaneidade. Surge com eles, nas produções apresentadas, a identificação do vínculo entre o corpo e o objeto tridimensional têxtil, que corresponde à leitura proposta pela pesquisa.

Em continuidade, no terceiro capítulo, o processo de criação ganha protagonismo, sob o aporte de teóricos que desenvolvem a lógica do “criar”. Assim, marcando a origem das ordenações criativas da autora, a série intitulada de “O corpo que me (co) move” (2020 – 2022) centraliza as esculturas têxteis como desdobramento poético.

Por fim, no último capítulo, adentra-se os universos íntimos que constituem a matéria, na intenção de compor a narrativa inscrita nas obras. Aqui, sob o olhar de Bachelard (1993), a casa e o contexto doméstico abrem portas para uma discussão

simbólica, nos domínios da intimidade. Enfim, na intangibilidade da matéria encontra-se as linhas do corpo, que junto ao processo criativo, ganha nova forma.

2 ESCULTURAS TÊXTEIS

Historicamente, a concepção que se tem de escultura em sua tradição está cada vez mais distante da produção tridimensional vista na atualidade, a qual foge conscientemente (ou não) dos requisitos formativos que por muito tempo estiveram integrados ao termo. Com efeito, não mais se vê uma preocupação obsessiva em reter-se a uma materialidade “nobre”, muito pelo contrário, artistas contemporâneos frequentemente optam por materiais que condizem ao tema que pretendem abordar. Assim, seja pelo conceito ou por uma identificação pessoal, a materialidade se tornou um potente artifício na criação artística, capaz de aprofundar e retomar simbologias diversas.

De acordo com Rosalind Krauss (1984, p.131), a escultura como tradição mostra-se diretamente associada “à lógica do monumento”, e graças a ela “(...) uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local.” Dito isso, a lógica que antes era inquestionável e que ditava as regras da criação tridimensional, foi pouco a pouco sendo fragmentada ao longo da história. Isto é, no ritmo dos movimentos artísticos sucedidos, a desconstrução desse conceito se deu lentamente.

Nas linhas do interesse poético, a ressignificação da materialidade investigada segue um caminho semelhante. Segundo Gradim (2018), para que o têxtil fosse considerado como matéria artística, sobretudo na criação tridimensional, foi preciso que paradigmas hierárquicos fossem desafiados:

Tais práticas artísticas contemporâneas tensionam de modo evidente as ênfases na materialidade da pintura e da escultura, que por muito tempo foram dominantes. Com isso, tem-se um momento em que novos materiais, outrora desvalorizados, são pensados como artísticos, é o que ocorre com os materiais têxteis. Mas esse uso não se deu de forma homogênea, havendo obras que refletem sobre o limite de arte e não arte, obras que questionam as hierarquias entre arte e artesanato e obras que propõem os materiais como meio de experimentação. (GRADIM, 2018, p. 39)

Sendo assim, na tentativa de conceituar as esculturas têxteis, as quais são objeto de estudo dessa pesquisa, o percurso seguido ganha duas abordagens distintas, que se esbarram na contextualização dessa linguagem escultórica.

Dito isso, o primeiro tópico do texto, que centraliza a mudança nas conceituações da própria escultura como objeto artístico, categoriza a priorização de

materiais cotidianos e não “nobres” para a criação tridimensional. Assim, a maciez vista nas esculturas têxteis, é antes de tudo, fruto da desconstrução histórica que se concretiza - para interesse desse texto - com as *soft sculptures*.

Paralelamente, na secção seguinte, o cenário dos ofícios artesanais que historicamente foi contido às margens do circuito artístico, exhibe sua importância. Nessa trajetória, para que a utilização das fibras e do tecido atravessasse a criação bidimensional, é preciso quebrar com algumas das diretrizes que ditam a criação de artistas e artesãos vinculados a esse âmbito.

Enfim, a soma desses cenários desemboca em um fazer tridimensional que deixa de ser inalcançável, e ganha um aspecto mais convidativo. Afinal, o uso do tecido e das fibras têxteis na criação de esculturas, atribui características como maciez e cotidianidade, aproximando a obra do sujeito espectador, à medida que desbota ainda mais a linha tênue entre arte e vida.

2.1 A busca pela maciez: *soft sculptures*

Na linha que se pretende, a busca pela maciez na criação tridimensional está intrinsecamente ligada às transformações da concepção do objeto artístico, expondo assim, um vínculo conceitual que predomina nessa etapa do texto.

Para tanto, os anos 1960 destacaram-se como um período de grandes mudanças e ampla experimentação artística, também no que se diz respeito a escultura. (WARD, 2009). Archer (2001) coloca essa década como ponto de virada nas concepções firmemente instituídas sobre o fazer artístico, a partir das quais se atribuía às obras de arte, uma das duas categorias vigentes: pintura ou escultura.

Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo que a que a tradição se referia como escultura, mas essas práticas agora ocorrem num espectro mais amplo de atividades. (ARCHER, 2001, p.8)

Ainda assim, as transformações que ocorreram deste ponto em diante tiveram o palco preparado já na década de 1920. Como precursor da arte conceitual (WOOD,

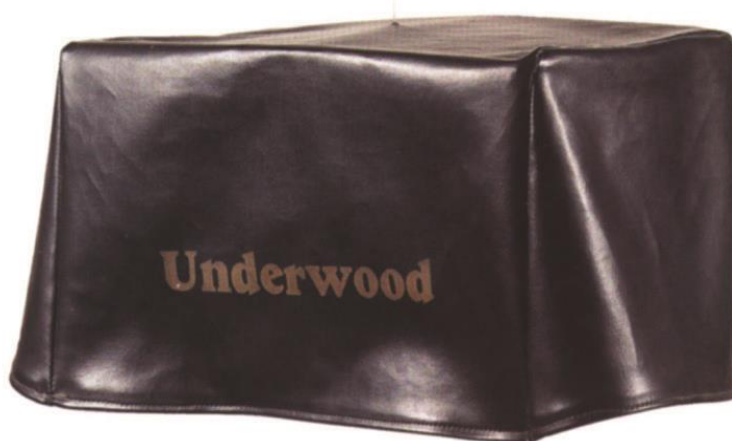
2002), o discurso levantado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) com seus *ready-mades* no começo do século, ecoa e influencia artistas até os dias de hoje.

Com obras como “Roda de Bicicleta” (1913) e “Fonte” (1917), Duchamp questiona a ideia da obra de arte e desmistifica o papel do artista como criador ao deslocar objetos cotidianos, industriais, sem valor estético, para o espaço da galeria, abrindo caminho para que artistas procurassem novas alternativas de criação que contemplasse esse caráter crítico.

Entende-se que essa abertura constituiu um fator preponderante para o surgimento de novas formas de interpretação nas artes visuais, mas, igualmente, pontua-se a complexidade presente no período, sendo difícil demarcar com tamanha certeza e detalhe qual foi o estopim que desencadeou a busca pela maciez na produção tridimensional.

Dentre as possíveis leituras, Lanussi Pasquali (2005), em sua tese de mestrado, atribui à obra “Dobrável de Viagem” (1916) de Duchamp essa responsabilidade, podendo ser vista como “(...) uma referência para a ruptura com a rigidez dos materiais tradicionais da escultura, mesmo que a intensão do artista seja mais ampla.” (PASQUALI, 2005, p.53)

Figura 1. Marcel Duchamp. “Dobrável de Viagem”, 1916.



Fonte: PASQUALI, 2005, p.53.

Diante do todo, é na soma de múltiplas referências onde se conceituam as chamadas *soft sculptures*, termo esse referido à produção tridimensional que se

manifesta como uma quebra das noções consagradas pela escultura em sua tradição histórica, ao priorizar e ressignificar materialidades cotidianas ou industriais. (WARD, 2009).

Nestas esculturas, não mais se optava por materiais rígidos e portadores de certo *status*, como mármore, madeira e bronze, mas sim materiais que traduzissem maleabilidade à forma. (WARD, 2009).

Assim, diante da “anti-forma” como tendência, artistas passaram a incorporar a gravidade e o acaso como fator de influência sobre a obra em sua completude (WARD, 2009), desfragmentando o papel do escultor como autoridade absoluta sobre a obra (ARCHER, 2001), e repensando também, o modo que essa se relaciona com o sujeito observador.

O precursor dessas obras é Claes Oldenburg (1929 -2022) (WARD, 2009), com a autoria de réplicas tamanho humano de um hambúrguer, uma fatia de bolo e um cone de sorvete feitos de vinil estofado e tecido, produzidas a partir de 1962. Essas esculturas eram costuradas de dentro para fora por sua esposa, Coosje Van Bruggen (1942 – 2009) (que também era escultora), estofadas com paina e pintadas pelo artista. (ARCHER, 2001).

Figura 2. Claes Oldenburg. “Floor Burger”, 1962. Canvas filled with foam rubber and cardboard boxes and acrylic paint. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto



Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/270/3504> Acesso em: 17 set. 2021

Fazendo parte do movimento da *Pop Art* norte-americana, Oldenburg traz nessas obras um diálogo sobre a banalidade do cotidiano estadunidense da época. Não só pela imagem-semelhança de objetos ordinários, mas também quando opta por expor suas obras em edições padronizadas, o artista retoma a cultura *fast* e a produção em massa com o teor satírico e humorizado tão característico do movimento artístico.

Além disso, quando apresentadas ao espectador, essas obras invadem seu espaço, questionando sobre sua própria existência e corpo. A escultura que certamente sempre ocupou o mesmo território que o indivíduo, ganha outro impulso graças à maciez e flexibilidade do *soft*, tão semelhante a aquele que à observa.

Os dois principais recursos formais empregados por Oldenburg para transformar o objeto comum são as estratégias do gigantismo e/ou maciez. Eles constituem obstruções do espaço do observador por terem-se tornado variações colossais de sua escala natural e por promoverem um sentido de interação em que o observador é um participante, sendo a massa dos objetos construída em termo que sugerem o corpo dele próprio – flexível e macio, como a carne. O observador é forçado a reconhecer, então, dois fatos: “Estas são as *minhas* coisas – os objetos que uso diariamente” e “Eu me pareço com eles”. (KRAUSS, 2007, p. 273, 274)

Assim, de modo geral, o antropomorfismo aparece como tema recorrente nessa abordagem escultórica, o que se segundo Ward (2009), brinca com a ideia de uma obra viva, que interage com o sujeito observador. De certo, esse aspecto, que é tão fortemente identificado na maciez adotada nessas esculturas, muito condiz ao tema do presente texto.

2.2 Os caminhos de um tridimensional têxtil

Em continuidade, dada a tentativa de situar as bases de uma escultura especificamente têxtil, torna-se necessário ir além de apenas retomar a abordagem *soft* na produção tridimensional. Considerando a abrangência construtiva inserida nesse termo, é preciso adentrar também o cenário das artesanias têxteis, que por muito tempo foram mantidas às margens do campo das artes visuais, em indiferença às capacidades criativas que esse fazer oferece.

De modo geral, a divisão que se persiste entre arte e artesanato é predominantemente histórica. Dentre seus marcos, sublinha-se a separação explícita entre Belas Artes e Artes Aplicadas que ocorre no período do Renascimento, fundamentada na distinção entre uma prática intelectual e um fazer estritamente manual para declarar valor. Segundo Gradim (2018), nesta instância a relação com o desenho era tida como parâmetro de reconhecimento:

Acreditava-se que o desenho era uma atividade que ligava diretamente o cérebro às mãos, o que tornava a atividade artística mais intelectual que manual. Ao passo que os artesãos, ao estarem destituídos da capacidade de desenhar, realizavam apenas atividades manuais. (GRADIM, 2018, p. 25)

Essa mesma concepção é institucionalizada com a fundação das Academias de Artes na Itália do século XVI, que buscava isolar as artes da pintura, escultura e arquitetura do domínio das guildas e do modelo de aprendizagem medieval do artesão, por meio da instauração de um ensino baseado na técnica do desenho. (GRADIM, 2018).

Ora, já a essa altura é visível a distância que se consolidava entre a escultura e o fazer artesanal. Como já abordado anteriormente, a escultura como tradição compõe uma narrativa histórica restrita às “verdades” de sua categoria. (KRAUSS, 1984). Da mesma forma, como todo e qualquer universo do saber, as artesanias têxteis também foram guiadas por suas próprias regras, principalmente no que dizem respeito ao cenário da tapeçaria e a seus profissionais.

Frente a isso, as bases do que é referido como “Revolução Têxtil” por Cirillo e Mello (2019) se manifestam já no Ateliê de Tecelagem que chegou a integrar a famosa escola da Bauhaus. Sendo majoritariamente feminino, e, mais adiante, consolidando-se como o único curso oferecido a mulheres, o ateliê e sua grade não apenas denunciavam os semblantes do isolamento comum entre feminino e têxtil dos circuitos consagrados, como também preparavam a cena de uma evolução por vir:

O currículo do curso de tecelagem incluía o estudo das técnicas têxteis, a decoração e o desenho decorativo. O programa contava com aulas de bordado, o debrum decorativo, o crochê, a costura e o macramê. Embora não houvesse, nesse período, um investimento na produção artística dessas modalidades têxteis, a sua inclusão no currículo e os experimentos foram determinantes das obras e investigações, a partir dos anos de 1960. (...) (CIRILLO, MELLO, 2019, p.46, 47)

Sabe-se ainda, que na ausência de um direcionamento técnico da tapeçaria e de suas tradições, nomes como Gunta Stölzl (1897 -1983) e Benita Otte (1892 – 1976) que integravam esse espaço, foram induzidos a buscar orientações externas para complementar a formação artística e acadêmica. Cabe dizer que essa mesma carência foi responsável pela liberdade criativa vista no abandono de regras e impedimentos estruturais. É o caso da noção técnica de esconder os espaçamentos entre trama e urdidura, que deixa de ser uma necessidade, e torna-se uma escolha poética utilizada de acordo com as intenções do artista. (CIRILLO, MELLO, 2019).

Mais adiante, as mudanças desencadeadas pelo artista francês Jean Lurçat (1892 – 1966) como tentativas de tornar a arte da tapeçaria autônoma da pintura, mostram-se como outro ponto a ser abordado. Dentre suas várias colaborações para esse campo, cita-se o abandono da perspectiva, a redução do número de tons de pigmentação (de catorze mil para quarenta), e a criação do "cartão decodificado" (1938) que passou a ditar o processo de tingimento e o número de tons a compor uma peça. Enfim, todas essas, alterações essenciais escolhidas pelo artista para a solidificação de uma nova tapeçaria, a qual não mais se limitava à imitação da pintura. (CIRILLO; MELLO, 2019)

Em 1961, é criado o “Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna”, destacado por reunir artistas de diversas nacionalidades que se identificavam com essa mesma linguagem. Logo em seguida, ao fundar a 1ª Bienal de Lausanne, realizada na Suíça em 1962, Lurçat abre alas para um diálogo entre os mais diversos autores, “o que não deixava dúvidas sobre o papel decisivo do seu legado para a futura evolução e produção da tapeçaria artística contemporânea.” (RITA, 2016, p. 117)

A recorrência desse evento internacional, que perdurou por mais de trinta anos (GRADIM, 2018) deu face ao desenvolvimento crescente da expressão artística que culminou na redundância do termo “tapeçaria” diante da amplitude criativa. (CIRILLO, MELLO, 2019). Assim, a busca por uma nomenclatura capaz de agregar o constante fluxo de mudanças da produção têxtil percorre um caminho tão extenso quanto os desdobramentos poéticos em si, o que também faz do período entre 1960 e 1980, um marco de inovações. Para Cirillo e Mello (2019, p.50), essas décadas “revelaram formas dessa Revolução Têxtil, não só em seus materiais e formas, mas em procedimentos, técnicas, porém principalmente no escopo conceitual dessa arte.”

Assim, os trabalhos que emergiram junto à nova compreensão de uma “arte tecida” pensavam fora dos confins da tradição, explorando as fronteiras que conceituaram as técnicas e os materiais ao longo dos anos. Procedimentos até então julgados como “meramente artesanais” e desvalorizados no cenário artístico - como o macramê, crochê, tricô e as técnicas de cestarias - são resgatados de modo experimental como forma de expressão poética.

Tal visão estende-se à escolha por materialidades mais acessíveis, na qual prioriza-se materiais como o sisal, algodão, papéis e palha ao invés da lã, seda e fios de prata e ouro tradicionalmente utilizados por seu *status* de nobreza. Ainda mais, a constante busca por artifícios que contemplassem o espírito inovativo emergente, concede à “arte tecida” características de uma “arte em processo” na qual “em boa parte dos trabalhos, as decisões estavam sendo tomadas à medida que as peças eram tecidas ou produzidas.” (CIRILLO, MELLO, 2019, p.50).

Dos trabalhos que afloram, sobressai-se a autoria de Magdalena Abakanowicz (1930 – 2017). Com obras de grandes dimensões, as quais intitulou de *Abakans*, a artista polonesa desenvolve estruturas de sisal, que extrapolam o bidimensional com expressividade assustadora. (RITA, 2016).

Inicialmente, ainda que tenha disparado para o cenário internacional com sua participação na Bienal de Lausanne de 1962, que se repete em 1976 e 1985, é interessante ressaltar, que o devido reconhecimento de seus trabalhos ocorre apenas após ser premiada na Bienal de São Paulo, em 1965. (RITA, 2016). Destaca-se assim, como “primeiro grande prêmio internacional dado a uma tapeçaria na contemporaneidade, reconhecendo seu lugar como linguagem plástica” (CIRILLO, MELLO, 2019, p.50).

Figura 3. Magdalena Abakanowicz. “Abakan Brunne”, 1970.



Fonte: <https://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/default.cfm?IRN=43061&BioArtistIRN=20018&MnuID=3&GalID=4&ViewID=2>) Acesso em: 17 set. 2021

A liberdade expressiva que foi ganhando voz tornou cada vez mais difícil definir sobre qual título categorizar essas obras. A década de 1970, especificamente, sobressai como ápice do direcionamento tridimensional das linguagens têxteis, resultante tanto da revalorização do artesanato e suas técnicas por artistas ligados à tapeçaria (como já apresentado), quanto de um contexto maior, que segue às teorias feministas na arte (WARD, 2009).

Com esta atividade criativa sem precedentes em torno da linguagem têxtil, o termo “tapeçaria” começa a ser redutor e, como reação, desenvolve-se uma tendência de afastamento daquilo que se entende como um estigma, começando a generalizar-se a opção pela denominação de “arte têxtil” ou Fiber Art aplicada à produção têxtil contemporânea. Esta designação possibilita perspectivas conceptuais e formais mais diversificadas, numa aproximação por vezes sobreposta ou dissolvida noutros domínios das artes visuais, como a pintura, a escultura ou a instalação, embora a arte têxtil emerja de um anonimato quase doméstico e se autonomize como tal. (RITA, 2016, p. 117)

Figura 4. Ewa Pachuka. "Landscape and bodies", 1972. Jute, hemp and wire.



Fonte:

<https://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/default.cfm?IRN=14870&BioArtistIRN=15254&MnuID=3&allID=4&ViewID=2> Acesso em: 17 set. 2021

Dito isso, encontra-se intersecção com o contexto das *soft sculptures* já apresentado. Artistas de diferentes meios percebem a capacidade das fibras e tecidos no campo escultórico, fenômeno que segundo Twist (2012), muito se deu pela natureza “anti-arte” atribuída a essa linguagem. A exemplo disso, menciona-se a obra “*Contingent*” (1969) de Eva Hesse (1936 – 1970), na qual a artista une o tecido às suas experimentações com látex, resultando em um de seus trabalhos mais importantes, finalizado pouco antes de sua morte. (WARD, 2009).

Figura 5. Eva Hesse. Contingent. 1969. Cheesecloth, latex, fibreglass.



Fonte: <https://www.tomdefreston.co.uk/artist/5135/eva-hesse-contingent>

O mesmo pode ser dito das esculturas de feltro realizadas por Robert Morris (1931 – 2018), que surgem como outro exemplo dessa apropriação. (TWIST, 2012). Com efeito, ainda que inicialmente nessas obras, a escolha do têxtil seja atribuída à uma questão de oportunidade, como ilustra Ward (2009), sua presença retoma a grande potência tridimensional que essa materialidade integra:

Initially, Morris's use of felt was opportunistic (he had access to large quantities of it), but it became his preferred medium: its capacity to adapt to humidity, weight or random mishap, provided him with an ideal substance in which to explore three dimensions. The 'passing form' of Morris's untitled work of 1969 is typical of his working methods, which use gravity instead of the sculptor's conventional tools. (WARD, 2009, p. 12, 13)¹

¹ Tradução livre do texto: "Inicialmente, a escolha de Morris pelo feltro foi algo oportunista (ele tinha acesso a grandes quantidades desse material), porém, esse tornou-se seu meio preferido: a capacidade de adaptação à fatores como umidade, peso e acaso, forneceu-lhe uma substância ideal para explorar o tridimensional. A "forma passageira" da obra "Sem título" de 1969 de Morris, é típica de seus métodos de construção, que usa da gravidade ao invés das ferramentas convencionais de um escultor."

Figura 6. Robert Morris. Untitled, 1969. Felt.



Fonte WARD, 2009. p.12

3 CORPORIFICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Diante da liberdade que vem se construindo no cenário da arte contemporânea como um todo, os territórios da criação artística cada vez mais demandam alternativas para suprir a individualidade poética. Por esse motivo, o espaço do presente texto é insuficiente para que se faça uma abordagem completa da produção escultórica têxtil atual, somando-se ao fato de que ela ainda está em desenvolvimento.

Sendo assim, os nomes selecionados para compor esse capítulo, aparecem como fortes referências, que estimulam a produção poética autoral apresentada como foco dessa pesquisa. Existe em cada um desses artistas a possibilidade de um entendimento comum, o qual conversa com a intenção de repensar a materialização tridimensional têxtil como corporificação das expressões íntimas.

De modo geral, como já visto anteriormente, a própria escultura, ao dividir o mesmo plano de existência que o espectador, questiona-o sobre os dilemas intrínsecos à sua fisicalidade:

There is an immediacy and implied equivalency between the mass and volume of the sculptural object and the mass and volume of the viewer's encounter of it in shared space. Standing before a sculpture, the viewer is prompted to negotiate a series of bodily engagements, judgments of scale, incitements to tactility, and perceptions of shared environmental conditions between the sculptural body and their own². (GETSY, 2015, p. 5)

O aspecto mencionado, que é ainda mais estimulado com a maciez adotada nas *soft sculptures*, parece encontrar novo estímulo nas formas têxteis. Seja de modo figurativo ou abstrato, o têxtil em toda sua sensorialidade confronta o observador em níveis existenciais. Assim, tecido e pele tornam-se um, e em seu caráter orgânico, sintetizam a própria efemeridade.

Nesse sentido, destaca-se como a apropriação de técnicas e materiais compreendidos ao âmbito das artesanias têxteis, quando utilizados na construção de obras que habitam o território tridimensional, conversam diretamente com a natureza humana, facilitando, assim, a expressão sensível. Logo, nas produções seguintes,

² Tradução livre do texto. “Há uma equivalência imediata e implícita entre a massa e o volume do objeto escultórico, e a massa e o volume do encontro do espectador no espaço compartilhado. Diante de uma escultura, o espectador é levado a negociar uma série de compromissos corporais, julgamentos de escala, incitações à taticidade e percepções de condições espaciais, que são compartilhadas entre o corpo escultórico e o seu.”

observa-se como a escolha do têxtil resgata (intencionalmente ou não) relações intrínsecas à corporeidade, e expõe o vínculo que existe entre ambos.

Dito isso, no debate predominante, cita-se o nome Louise Bourgeois (1911-2010) como referência primordial para as produções contemporâneas. Com suas obras que retomam o corpo de forma fragmentada, em questionamento das expressões íntimas para a artista, femininos e feminismos surgem como uma pauta comum. Desse modo, em um viés crítico, tanto semblante quanto materialidade exibem propósito.

Falecida em 2010, Bourgeois foi consagrada como forte presença no repertório da escultura. E ainda que tenha se mantido independente dos rótulos de um movimento artístico específico, sua trajetória é marcada por uma gama de diferentes abordagens escultóricas, dentre as quais o têxtil. Para tanto, é no fim da década de 1990, que os trabalhos tomam impulso a partir de suas origens, apossando-se das relações de vulnerabilidade e intimidade que nascem do caráter frágil de materiais domésticos. (STOOPS, 2006).

Dentre sua extensa produção, surge repetidamente o torço amputado de uma mulher, como resquício da Série “*Femme Maison*” que teve início no final dos anos 1940. O que começa no pictórico e se estende ao tridimensional, é recriado também com as tramas do tecido, atribuindo novas característica à obra da artista. (MENDES; SOUZA, 2018).

Over the years, Bourgeois has created a number of versions of a limbless (and faceless) woman, which anticipate the adult body in *The Woven Child* — a figure reduced to “belly, breasts and neck,” symbolic of “female fecundity” but also helplessness³. (STOOPS, 2006, p. 4)

Assim, destaca-se como o desmembramento do corpo é tomado como artifício da comunicação metafórica, e expondo o feminino sujeito às agressões patriarcais, alia-se à marginalização dos saberes artesanais como expressão do sentimento de impotência. (STOOPS, 2006)

Sobretudo nessas obras, encontra-se pele no tecido quando a manipulação da costura deixa um rastro cirúrgico que expõem a junção de partes. Com efeito, a

³ Tradução livre do texto: “Ao longo dos anos, Bourgeois criou uma série de versões da mesma mulher amputada (e sem face)”, em antecipação da figura adulta que surge em “*The Woven Child*” — uma figura reduzida à “barriga, seios e pescoço”, símbolo da “fertilidade feminina”, mas também de própria impotência.

exposição desse torço transcorre ao espectador a agressividade e o desconforto de um procedimento não propriamente vivenciado, mas sim, reconhecido aos níveis de sua existência.

Figura 9. Louise Bourgeois, "The Woven Child", 2002, fabric, wood, glass, and steel, 70 x 35 x 21 inches.



Fonte: https://www.worcesterart.org/exhibitions/past/louise_bourgeois.html

Figura 8. Louise Bourgeois. Femme Maison. 2001. Tecido, s.d dimensões.



Fonte: The Easton Foundation, NY

Dando continuidade, o artista brasileiro Renato Dib é outro nome que se destaca como influência criativa para a poética discutida nesse texto. Nascido em 1973, na cidade de São Paulo, suas criações centralizam o corpo como um estímulo constante, no qual o fazer têxtil novamente exemplifica-se como forte aliado.

Tendo iniciado sua trajetória no âmbito da pintura, o caráter pictórico estende-se, também, como fator expresso no campo tridimensional, à medida que o artista utiliza da sobreposição de camadas de tecido para a execução de suas obras. Suas formas sempre orgânicas, beiram um misto de figurativo e abstrato, no qual o corpo é sempre protagonista, responsável por incomodar e inquietar aquele que o observa.

Figura 7. Renato Dib, Corpo-Peneira na Parede, 2015, objeto em tecidos e cordas, aprox. 200x70x35cm.



Fonte: <https://www.renatodib.com/tridimensionais>. Acesso em 16 jun. 2021

Dessa forma, com a predominância de cores e tons neutros, que se intercalam em entranhas avermelhadas, Dib desmembra e diseca o interior humano à medida que evoca seu caráter visceral. Enfim, o espectador é colocado então em um papel de *voyeur*, no qual, conforme espia o território interno, reconhece a si mesmo.

(...)Textiles may represent or be like skins, spots, hair, wrinkles, grooves, eyelids, internal tissues and organs. A folded fabric could be like the folds of the brain. What's inside those clothes??

And since it was established that artworks cannot be touched, using attractive materials or situations that prompt the touch it'd be an attitude of "transgression", if that's possible. I can carry that situation for the field of human relations: touch or not touch wounds or openings?⁴ (DIB, 2017)

⁴ Tradução livre do texto: "Têxteis podem representar ou ser como peles, manchas, cabelo, rugas, estrias, pálpebras, tecidos internos e órgãos. A dobra de um tecido poderá ser como as dobras do cérebro?? O que há dentro dessas roupas?? E como já foi estabelecido que obras artísticas não podem ser tocadas, usar de materiais atraentes ou situações que incitam ao toque seria uma atitude

Figura 8. Renato Dib. “Lágrima-prego”, 2010. 52 x 34 x 17cm, objeto em tecidos, vidro e madeira.



Fonte: <https://www.renatodib.com/tridimensionais>. Acesso em 16 jun. 2021

Como outra artista importante para esse recorte, Vanessa Freitag (1982 -) tem cada vez mais ganhado presença e reconhecimento no espaço de galerias, com as esculturas têxteis que caracterizam seus jardins imaginados. Suas obras, marcadas por formas fluidas e orgânicas expõem cores vivas e texturas diversas, que convidam o observador a adentrar o espaço e relacionar-se como as mais exóticas criaturas. Com efeito, sob o olhar minucioso de Santini, afirma-se:

O processo artístico de Vanessa Freitag parte de um desejo pela construção manual, num prolongado empenho do corpo em cooperação com o pensamento. A artista se vale da observação de elementos botânicos e de outros seres para criar seu jardim artificial, representado aqui pela palavra *Topiarius*. Como quem percorre jardins exóticos a céu aberto ou até mesmo os submersos, descobrimos uma diversidade formal e delineada em tratamento de cores, texturas, costuras e bordados. Estes parecem brotar das paredes e do teto, se estendendo ao piso e ocupando o espaço expositivo, como as plantas que se apoiam em outras para se desenvolver, transmitindo dúbia tranquilidade. (...) (SANTINI apud FREITAG, 2022)

Assim, para fins de maior compreensão das profundidades de sua poética, as ponderações que estruturaram o Projeto *Topiarius* como um todo são ponto

de “transgressão”, se é que isso é possível. Eu posso transportar essa situação para o campo das relações humanas: tocar ou não tocar feridas e aberturas?”

referencial. Sendo composto por três dimensões distintas que se cruzam num mesmo enredo, esse jardim artificial une-se sob os títulos de *El Jardin*, *Las Serpientes* e *Mudas - Cuerpos Simbióticos*. (FREITAG, 2020)

Figura 9. Vanessa Freitag. Creatures from Topiarius, Exposição individual, 2022.



Fonte: <https://www.freitagvanessa.com/creatures-from-topiarius#1> Acesso em 30 nov. 2022.

Na íntegra, independentemente do título que leva, a escolha do têxtil aparece de forma significativa em cada aspecto pensado. Seja na seleção dos materiais ou na repetição do gesto, a construção tridimensional pensada pela artista retoma saberes e vivências passadas em consolo dos dias difíceis. Assim, as memórias de sua infância e dos jardins de suas avós fundem-se à experiência de espaços reais em uma interpretação única da geografia íntima. (FREITAG, 2020).

Frente a isso, a ideia o corpo não é explícita nem intencionada, mas sim uma presença constante e intangível, que se solidifica nas relações sensoriais da matéria utilizada. Afinal, adentrar o espaço do jardim é ter consciência de si e de seu redor, e perceber nos pequenos detalhes a conexão recíproca entre indivíduo e coletivo.

Figura 10. Vanessa Freitag. “Flor de Dora”. 1,25 x 50 x 25cm.



Fonte: <https://www.freitagvanessa.com/memorias-do-jardim>. Acesso em: 24 maio 2021

Por fim, como último nome abordado nessa seção do texto, a artista mexicana Miriam Medrez (1958 -) destaca-se por uma interpretação anatômica da figura humana, que demonstra seu extenso domínio da costura. Ainda que o início da sua carreira tenha sido exclusivamente marcado pela cerâmica, as artesanias têxteis surgem junto a um enfoque feminista, em apropriação da carga histórica desse fazer. (REIMAN, 2012).

Sobretudo, dentro de sua produção, sublinha-se duas séries distintas que conversam com a leitura proposta. A primeira, a qual recebe título de “*Zurciendo*” (2009 -2010), protagoniza a trajetória das mulheres presentes em seu meio, sintetizando e referenciando cada uma delas como uma abordagem específica do tridimensional. (REIMAN, 2012). Ainda mais, o bordado alinha-se à escrita, e encontra nas palavras fator determinante para a expressão sensível.

The handling of the feminine body in the two series creates a distancing from the idealizing, erotic, and scopophilic tendencies that characterized the treatment of the nude in art in much of the Western tradition, to involve the spectator in the process of a subjective, narrative, empathetic, and suggestive

shared feeling, on an intimate poetic, and at the same time symbolic plane.

⁵(REIMAN, 2012, p.19)

Mais uma vez, o corpo aparece como veículo das subjetividades e intimidades pessoais, sendo por meio deste, que a artista explora a complexidade inscrita na existência feminina. Além disso, a fragmentação novamente torna-se artifício: junto à cada mulher representada, acompanha a mesma, algum órgão ou parte física que corresponde à sua individualidade.

Figura 11. Miriam Medrez. “Boca de Miriam”, 2009-2010. Tecido e fios; 9,2 cm x 7,2 cm x 7,8 cm.



Fonte: <https://www.miriammedrez.com/zurciendo.html>. Acesso em 30 nov. 2022.

Em continuidade, como a outra série de interesse, cita-se “*O que los ojos no alcanzan a ver*” (2010 -2011). Essa, que já em seu título declara o caráter simbólico da produção, também traz o corpo como ponto central para seu discurso.

Porém, diferentemente das obras que compõem “*Zurciendo*” (2009 -2010), as esculturas que surgem aqui, pautam-se no coletivo, sem a distinção de uma identidade específica. Com isso, as figuras que se apresentam sem rosto nem expressão, surgem como imagem de um feminino comum.

Como um todo, é fascinante ver como suas estruturas erguem-se no espaço. E em cada pose que o corpo habita, o observador é tomado pela certeza de um

⁵ Tradução livre do texto: “O manuseio do corpo feminino nas duas séries cria um distanciamento das tendências idealizadoras, eróticas e esteticamente focadas que caracterizaram o tratamento do nu na arte em grande parte da tradição ocidental, para envolver o espectador no processo de um subjetivo, narrativo, empático, e subjetivo sentimento compartilhado, em um plano poético íntimo e ao mesmo tempo simbólico.”

sentimento, o qual em algum momento já o pertenceu. Assim, as intangibilidades tornam-se ponto focal, e o corpo surge como imagem simbólica dos sentimentos ocultos em sua forma.

Figura 12. Miriam Medrez. “O que los ojos no alcanzan a ver”, 2010-2011. Tecido e fios; 8,7 cm x 5,8 cm x 5,8 cm



Fonte: <https://www.miriammedrez.com/loquelosojos.html> Acesso em 10 dez. 2022

Enfim, com o pouco da produção que é citada aqui, conceitua-se o repertório referencial que embasa e direciona as ordenações criativas centralizadas nessa pesquisa. Afinal, na abrangência da materialização tridimensional, onde as possibilidades construtivas são muitas, a identificação pessoal ganha força nas investigações alheias que incitam o processo criativo.

Dito isso, do ponto de vista prático, não é à toa que a costura, o bordado e o crochê são as técnicas que predominam nesse capítulo. Isto é, das estratégias de estruturação tridimensional, são esses os saberes que se sobressaem na poética desenvolvida, como vínculo das heranças familiares.

Contudo, apesar das diferentes resoluções, as propriedades físicas da materialidade conectam os artistas entre si, à medida que o corpo e suas relações intangíveis aparecem como artifício mútuo da individualidade poética. As obras, que

para seu entendimento exigem um olhar para além da superfície, compartilham as proporções de um universo íntimo.

4 O CORPO QUE ME (CO) MOVE

A produção poética autoral, objeto de estudo do presente trabalho, está diretamente vinculada ao período de isolamento social decorrente da COVID-19, que foi vivenciado nos anos de 2020 e 2021. A quebra da normalidade que surge como um choque coletivo, somou-se ao medo da perda sempre presente, resultando nas mais singulares tentativas de abstração.

As esculturas têxteis como interesse poético afloram neste contexto. Com os momentos de silêncio gritante que passam a configurar o espaço doméstico, na rotina individual e solitária, a experimentação descompromissada com o fazer artesanal tornou-se uma fonte de entretenimento. A repetição do gesto, quase como um vício, ganhou presença constante na monotonia.

Diante disso, o tridimensional surge como uma curiosidade, alimentado pelo contato com uma pesquisa teórica paralela. Menciona-se assim, como o primeiro passo desse desdobramento, o trabalho intitulado de “Para dias de solidão” (2020).

Figura 13. “Para dias de solidão”, 2020. Tecido, linha de costura e algodão. 7,5 x 5 x 14 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

De certo, ainda que costurada a partir do tecido de uma camiseta, adquirida antes da pandemia em um bazar, a simples figura do pássaro é deverás simbólica. Na condição estabelecida até o final de 2020, a janela se tornou a única fonte de

liberdade segura, na qual a movimentação dos carros na rua, e dos pássaros no muro, traziam um mesmo conforto.

Da mesma forma, o pássaro construído é visto como amparo dessa solidão. Por meio do fazer têxtil, o constante contato das mãos no tecido se torna quase que uma carícia, à medida que o gesto molda os detalhes da criatura. Ainda mais, devido a falta de acesso a certos tipos de materiais no período, o algodão doméstico é usado como alternativa de enchimento, o que reforça o aspecto orgânico da peça.

Figura 14. Júlia Lasry. Detalhe de “Para dias de solidão”, 2020. Tecido, linha de costura e algodão.



Fonte: Acervo pessoal.

Assim, frente ao tecido, que é matéria ricamente absorvente de significados (STALLYBRASS, 2016), a manipulação deste tornou possível expressar a força crescente das emoções silenciadas. Portanto, é nesse entendimento que as esculturas têxteis ganham intensidade, existindo como corporificação das profundezas veladas, e por vezes desconhecidas.

4.1 Sínteses e processos

Não houve ao certo uma rota pré-estabelecida para a construção das obras que seguem. Muito pelo contrário, a lógica que se manifesta, aproxima-se das teorias de Pareyson (1993) sobre a criação da obra como “formatividade”, na qual “formar,

portanto, significa “fazer”, mas um fazer tal que, ao fazer, inventa o *modo de fazer*.” (PAREYSON, 1993, p.59).

Em vista disso, quase que ciente de sua própria existência, o processo se constrói conforme acontece, definindo assim as regras de seu desenvolvimento. E ainda que a princípio tenha-se uma imagem já idealizada, os obstáculos que surgem tornam necessário a adoção de alternativas que levem esse “fazer” adiante, independente das certezas iniciais. Enfim, a tentativa é a chave principal para a realização da obra. (PAREYSON, 1993)

A busca por um tridimensional têxtil parece se reafirmar nesse entendimento. Dado a consciência de que o tecido, como matéria plana, assume diferentes características físicas de acordo com as propriedades de sua composição, moldá-lo, muitas vezes é desafiante.

O mesmo ocorre no caso das fibras, em que dependendo da técnica utilizada, a espessura ou o grau de rigidez do fio alia-se aos possíveis tamanhos e tipos de agulha, e de acordo com a união das partes, os resultados são diversos. Assim, como explica Ostrower (1998), a complexidade do processo existe também nas singularidades da matéria, que atua como bússola nos caminhos tomados pelo artista:

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas. (OSTROWER, 1998, p.32)

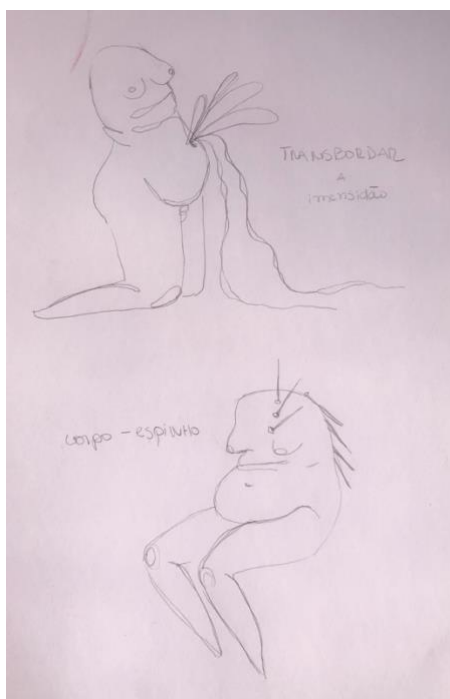
Figura 15. Detalhe de processo. Crochê com fio e linha.



Fonte: Acervo pessoal

Em concordância, talvez seja por isso que quase não foram feitos arquivos de planejamento desse processo, e os poucos que se tem, aparecem como forma de digerir e organizar o que, por vezes, estava sendo produzido, e por outras, já havia se concluído.

Figura 16. Júlia Lasry. Registro de processo. 2022.



Fonte: Acervo pessoal

Dado o primeiro impulso, as experimentações por vir ganharam um direcionamento à figura humana. E assumindo um caráter quase que recreativo, o pequeno corpo que surge lembra um boneco de tecido, do tipo que faria parte das brincadeiras de uma criança.

O molde que foi traçado, nasce de forma despreocupada e sem um referencial fixo, estruturando-se no inesperado. Além disso, na figura que emerge, há a ausência dos braços e da cabeça, e apesar da característica originalmente derivar da dificuldade do processo, com o percorrer do desenvolvimento poético, torna-se uma escolha consciente.

Para dar volume e densidade a esse corpo, além da costura inicial, utilizou-se da técnica denominada de *needle sculpting*. Essa, sendo parte do repertório da manufatura de bonecos, consiste em prender com a agulha e linha de escolha, a fibra que preenche o interior da forma, delimitando e diferenciando assim, os segmentos que se elevam dos que se afundam. Ainda mais, no trajeto da linha pelo tecido, as marcas que ficam, por vezes atuam como os traços de um bordado, esboçando os detalhes de cada curva.

É assim que nasce, como duas peças individuais, os corpos têxteis que mais adiante, entendidos em união viriam a ser nomeados de “O corpo que me (co)move”, dando precedência a uma série de mesmo nome. Sendo inicialmente feitos como uma experimentação sem rumo, na qual não se tinha consciência de finalidade, o sentimento de incompletude que obscureceu essas formas em sua gênese, pode ser, novamente, explicado por Pareyson (1993).

A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um jogador tentando a sorte: sua execução é ao mesmo *tempo* procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar. Ele deve fazer a obra, e somente depois da obra acabada é que se poderá dizer se ele encontrou a forma. Antes, nada se pode dizer, pois no curso do processo domina a incerteza e o perigo do fracasso. (PAREYSON, 1993, p. 69)

De certo, a resolução desse dilema só se deu no percurso da disciplina de Arte Ambiente, realizada remotamente em 2021. Assim, considera-se o cenário doméstico predominante nas deliberações - apesar dos pesares - como impulso simbólico, no qual obrigou os alunos participantes da matéria a repensarem o contexto íntimo e privado que os cercava.

A discussão levantada foi ampla, e cada qual em sua individualidade pode se aprofundar nas particularidades do espaço. Como parte disso, a obra “O corpo que me (co) move” (2020 – 2021) se propõe ao devaneio, repensando o local de produtividade diária e suas dualidades, no qual arranca do indivíduo residente, sentimentos contrapostos de ansiedade e conforto.

Com isso, os dois pequenos corpos de antes, foram repensados em toda sua estrutura compositiva, sob as possibilidades de um outro olhar. Sendo pela textura, cor ou grau de elasticidade do tecido, as características de oposição são encontradas também nos aspectos físicos da matéria. Além disso, a disparidade concebida a partir de um mesmo molde de costura acentua ainda mais a proposta.

Colocando-os lado a lado, o primeiro destes expõe um tecido rígido e sem elastano, de tonalidades neutras que puxam para o bege e somem no ambiente. Sua figura alongada aparece sentada com os joelhos dobrados, em um posicionamento que ameaça fechar-se sobre si.

Figura 17. Júlia Lasry. Detalhe de “O corpo que me (co) move”, 2020-2021.



Fonte: Acervo pessoal

Já o segundo, de um violeta vivo, destaca a textura de um tecido aveludado, escolhido pela maciez que convida os sentidos à carícia. O uso de linhas amarelas, detalham os seios, a genital e a barriga, sobressaindo assim uma forma mais larga do

que a peça anteriormente citada. Assim, sentada de pernas cruzadas, pende levemente para trás, como quem relaxa o corpo no espaço.

Figura 18. Júlia Lasry. Detalhe de “O corpo que me (co) move”, 2020-2021.



Fonte: Acervo pessoal

Uma única trama de crochê solidifica a união das duas figuras, e ainda que não estejam permanentemente presas uma à outra, o fio existente entre elas, atua de forma simbólica como uma relação simbiótica de revezamento. Os momentos de conturbação, que são tão frequentes quanto os de conforto, preenchem o espaço com sua presença mútua.

Figura 19. Júlia Lasry. O corpo que me (co) move, 2020-2021. 29 x 24 x 14 cm.



Fonte: Acervo pessoal

Desencadeia assim, todo um processo de criação artística, que olha para as interioridades veladas e diariamente ignoradas como possibilidade expressiva. O processo de externalização dos segredos da intimidade é catártico, aliviando a pressão que em momentos parece transbordar. E o corpo, auxiliado pelo caráter imersivo e introspectivo das artesanias têxteis, torna-se veículo dessas ponderações, seja em figuratividade, gesto ou matéria.

Nessa linha, “Corpo-espinho” (2021-2022) aparece como um estado de conflito. Apropriando-se de uma calça de malha que um dia pertenceu à figura da avó materna, a presença sentida no cheiro característico de naftalina foi cada vez mais enfraquecendo, até não existir mais. A cor cinza, a qual predomina no novo corpo, aparenta repelir as demais cores do mundo, rejeitando de forma simbólica tudo que ameaça essa zona de conforto.

Figura 20. Júlia Lasry. “Corpo-espinho”, 2021-2022. 17,5 x 10 x15 cm.



Fonte: Acervo pessoal

Existe nele, o semblante de um sentimento de refúgio (Bachelard, 1993), agarrado a toda força em sua própria existência. Sua pose tranquila não engana o observador que nota os alfinetes presos em suas costas, fixados como barreira defensiva contra o mundo externo. Assim, como descrito por Bachelard (1993, p.257), “fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta.”

Figura 21. Júlia Lasry. “Corpo-espinho”, 2021-2022. 17,5 x 10 x15 cm.



Fonte: Acervo pessoal

Em continuidade, como quarta obra que integra a série, “Corpo-semente” (2021 - 2022) compreende o primeiro contato com a técnica do macramê. O nó utilizado, popularmente conhecido como “DNA” por sua configuração em espiral, possibilita brincar com as simbologias que nascem no próprio “fazer”.

Brincando com o título, a trama que se manifesta do processo idealiza a imagem das raízes, e assim como na natureza, essas encarregam-se de nutrir o organismo. Porém, diferentemente do que se espera, o ponto de união entre as partes não se localiza nas extremidades do corpo, e sim próximo à sua centralidade.

Figura 22. Júlia Lasry. “Corpo-semente”. 2021 - 2022. 11 x 11 x 108 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 23. Detalhe de “Corpo-semente”. Júlia Lasry. 2021 - 2022.



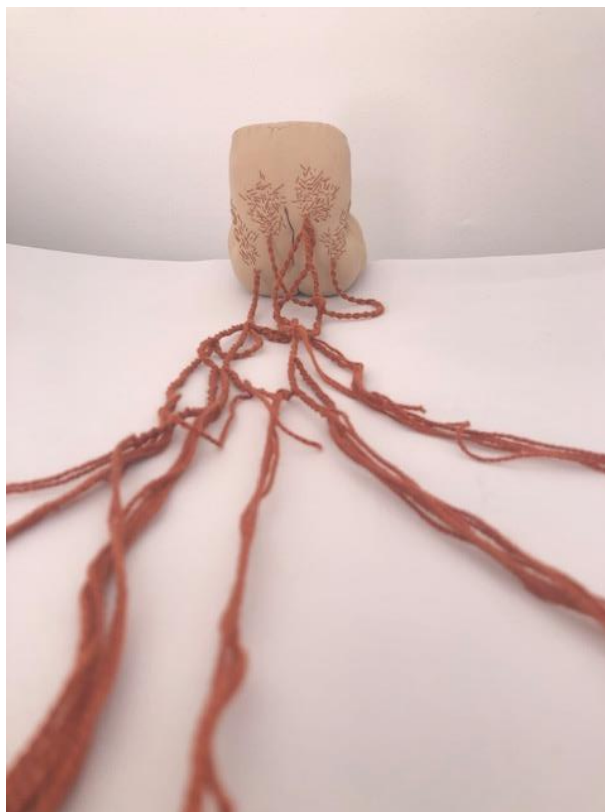
Fonte: Acervo pessoal.

É nas costas que a carga geracional ganha peso, e as verdades que se consolidaram na interioridade do ser revelam-se como extensas ramificações. Em um caminho inverso, não se sabe ao certo até onde percorrem, mas é visível a amplitude de conexões que alimenta esse ser, e o faz brotar.

Ao certo, na metáfora que emerge da trama, é possível identificar em seu alicerce o estímulo de uma imagem geradora (SALLES, 2004), que ecoa como direcionamento na construção da obra. Se nada mais, o sonho descrito por Éstes (2014), desenrola-se como uma referência inicial:

Uma vez sonhei que estava contando histórias e sentia alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para baixo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. "Não, não" disse-lhe eu. "Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova." "Nada disso" insistiu ela. "É assim que deve ser." Percebi que ela também estava em pé nos ombros de uma mulher ainda mais velha do que ela, que estava nos ombros de uma mulher usando manto, que estava nos ombros de outra criatura, que estava nos ombros... (ÉSTES, 2014, p.18, 19)

Figura 24. Júlia Lasry. Detalhe de "Corpo-semente". 2021 - 2022.

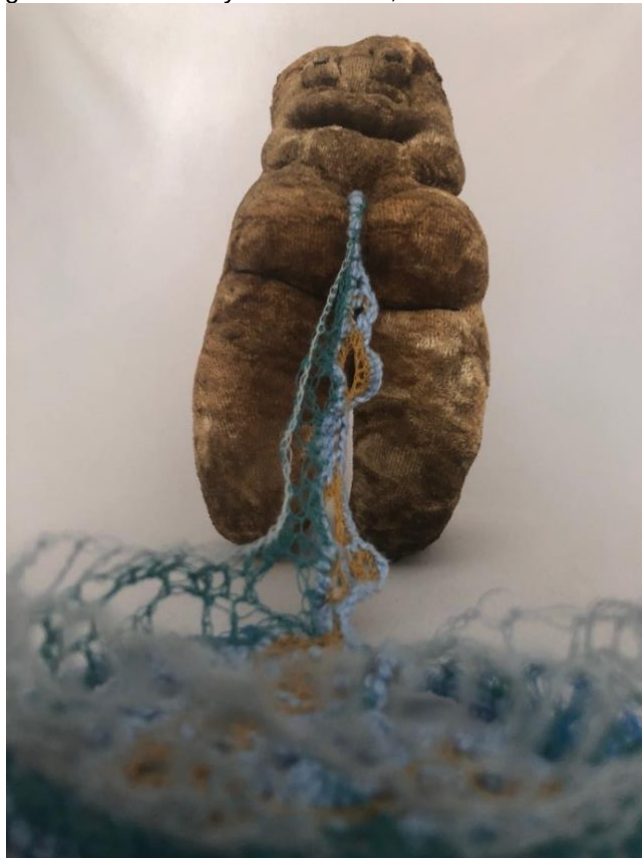


Fonte: Acervo pessoal

Por fim, o último corpo realizado até então, ainda sem título, configura-se na ideia de transbordar. Seguindo a mesma lógica anterior, a costura constrói e molda a forma, que se mantém pela estrutura de arame em seu interior, a qual garante a expressividade da pose.

O tecido, aveludado e brilhante, é extremamente macio e atraente, porém, é a trama de crochê que, em seu desabar, traduz movimento e direciona o olhar ao mundo externo. Essa, que se encontra estagnada na superfície rígida do chão é extremamente delicada, devido a escolha que se deu por manipular uma linha de costura. Assim, parece borbulhar à medida que escorre, transpassando a fluidez líquida da água.

Figura 25. Júlia Lasry. “Sem título”, 2022. 17 x 11 x 26 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 26. Júlia Lasry. Detalhe de “Sem título”, 2022.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 27. Júlia Lasry. Detalhe de “Sem título”, 2022.



Fonte: Acervo pessoal.

4.2 O todo das partes

Diante das relações tecidas, vê-se necessário pontuar algumas compreensões. É no desenrolar do processo que surgem as possibilidades de interpretação das escolhas tomadas, as quais apenas depois, à certa distância, tornam-se visíveis. Logo, é necessário digerir o que emergiu do gesto, indagando o discurso que a arte compartilha com o mundo.

Caracteristicamente, a repetição que conceitua o chamado “fazer têxtil” puxa o artista artesão em um fluxo imersivo, no qual o alheio é mutado. Nem sempre se tem a consciência do que acontece nesse momento, e as formas que vão aparecendo, surgem devagar e silenciosamente.

O trabalho têxtil tradicional é um trabalho de recolhimento e introspeção, por norma entregue às mulheres. O gesto, de tão repetitivo, aproxima-se do automatismo que possibilita a entrega total do corpo e a libertação do espírito, com atravessamentos de raciocínios estruturais que encaminham a peça para bom fim. (RITA, 2016, 36)

Esse mesmo processo de libertação, descrito por Rita (2016), resultou aqui na reconstrução não intencional do imaginário da boneca de pano, intrinsecamente assimilada ao cenário da infância e suas ingenuidades. Concordantemente, essa compreende também, a possibilidade de uma autenticidade expressiva ainda não socialmente domada, que costuma perde-se ao longo da maturidade.

Com isso, do mesmo modo que a manipulação desse objeto com toda a sua familiaridade, pode desencadear em profunda liberdade criativa, as esculturas têxteis também, aparentam exercer função parecida. Logo, o que nasce do gesto, é muitas vezes, fruto de uma sinceridade desaprendida.

Na série, as obras que surgem, como partes de um todo, são semelhantes mesmo em sua individualidade. A simplicidade da forma, adotada ao acaso passou a ter sentido poético, e a ausência das partes tornou-se o todo.

Não há uma identidade especificada na face, pois não há face. Nem se usa dessa para compreender, pela verbalização ou fisionomia, as expressões sensíveis. E muito pelo contrário, sua ausência é condizente com a condição normalizada da não expressão íntima no cotidiano.

Frente a isso, o corpo escultórico torna-se aqui a única forma de comunicação. Em cada mudança de pose, textura, cor e maleabilidade, adota-se um discurso diferente, o qual tão silenciosamente quanto o próprio processo de criação, compartilha de uma infinitude não verbalizada. É, portanto, no contato do corpo-obra com o corpo-observador, que as relações acontecem e propõem a possível identificação de uma condição mútua.

Para tanto, percebe sentido nas palavras de Pasquali (2005):

Acredito que a escultura se apresenta. Ou seja, ela não representa. Ela coloca-se no mundo como um objeto em si, como um corpo-escultórico. Nesse sentido, considero que, na dimensão do acontecimento, as relações são estabelecidas no contato com as obras quando o encontro se efetiva. (PASQUALI, 2005, p. 45)

Como é o caso, a significância do encontro descrito por Pasquali (2005), que emerge junto a obra, abre caminho para refletir sobre as narrativas inscritas na existência dessa criação tridimensional. Afinal, mesmo a artista, frente à escultura finalizada, depara-se aqui com a complexidade inesperada de uma existência quase independente, que aparenta indagar o que existe por de trás do ato de sua realização.

5 O UNIVERSO ÍNTIMO DA MATÉRIA

Por se tratar de uma pesquisa qualitativa em Arte, pautada na experimentação e no processo de criação nas artes visuais contemporâneas, a matéria e seus universos destacaram-se como substância vital. Diante das produções desenvolvidas, as quais centralizam o tridimensional têxtil, a materialidade ganha foco para as significações apresentadas, atuando como elo comum na união entre o que é íntimo e o que é corpóreo.

Para tanto, ao refletir sobre a materialidade, não basta apenas analisar o caráter tangível expresso nas propriedades concretas da matéria escolhida. É preciso percebê-la também como ponte comunicativa, capaz de dialogar simultaneamente com artista e espectador em diversos níveis simbólicos, fazendo das palavras de Ostrower (2014) pilar evidente:

“Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. Nessas ordenações a existência da matéria é percebida num sentido novo, como realização de potencialidades latentes. Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os nossos meios e conosco mesmo.” (OSTROWER, 2014, p.33)

Em concordância com o que expressa a autora, o têxtil também transpassa uma narrativa própria, a qual este capítulo pretende adentrar. Tanto em um coletivo comum, quanto na instância pessoal e biográfica da artista - que predomina aqui -, o tecido é capaz de retomar o que é cotidiano e doméstico, invocando e tramando relações íntimas e intangíveis, que ganham corpo junto à matéria.

5.1 O que há nos armários

Como primeira dimensão a ser tratada, propõe-se navegar os domínios daquilo que se nomeia de íntimo, na intenção de demonstrar o vínculo que possuí com as ordenações criativas, as quais traduzem e dão forma a este cosmo. Em vista do extenso repertório que possuí no imaginário coletivo, resgata-se como ponto de partida, a definição formal do termo, que explica o “íntimo” (dentro de suas

possibilidades) como “interior e profundo: a natureza íntima de um ser.” (ÍNTIMO, 2022).

É visível o caráter subjetivo e imaterial associado a tal percepção. De fato, divagar sobre a intimidade é adentrar o âmago, tocar a essência de algo ou alguém. Indagar a natureza íntima de um indivíduo, com todas as suas certezas, ou incertezas, lança um mundo de imensas possibilidades.

Por outro lado, essa concepção dá abertura para contextualizar também o território palpável no qual habita o “íntimo”. Neste caso, tendo em mente o caráter doméstico atribuído ao têxtil em seu repertório histórico, o contexto “interior” e privado da casa ganha pauta e torna-se cenário físico para as relações almejadas.

Além disso, pensando nas linhas da personalidade poética, a interioridade do lar é ainda mais significativa, em decorrer das circunstâncias de isolamento social que marcaram a gênese da produção abarcada. Afinal, a arquitetura da casa, já tão familiar, foi o que preencheu o fatídico período dos últimos anos.

Assim, em alinhamento com as teorias de Gaston Bachelard (1993), é possível considerar a imagem da casa como uma geografia simbólica, na qual as partes que a compõe, unem-se em alusão à intimidade humana (BACHELARD, 1993). Habitar esse espaço, positivamente, ou não, possibilita encontrar na banalidade cotidiana, a sensibilidade escondida no plano material e em seus objetos, como sinaliza o autor.

“O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade.” (BACHELARD, 1993, p. 79)

Nessa linha, ao propósito que interessa, a representação do armário não poderia ser mais oportuna. Isto é, na busca de contextualizar as verdades que abraçam o têxtil como materialidade, adentrar os armários é uma expressão que transita entre o mundo simbólico e o mundo concreto.

De fato, pensando no cotidiano da casa, o tecido é substância onipresente, encontrado nas mais básicas funções. Seja na roupa que cobre os corpos, na textura da toalha de banho, ou na maciez das cobertas e travesseiros, é impossível desconsiderar suas funcionalidades. É justamente por sua presença constante que a potência poética dessa matéria, muitas vezes, passa despercebida.

Contudo, reconhecer-se nas singularidades físicas e sensoriais do tecido traz esses objetos ao plano do devaneio, o qual possibilita infiltrar a profundidade do sujeito, e desvelar questões que nem sempre são conscientes.

Dito isso, como expressa o autor, "o espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre à toa." (BACHELARD, 1993, p. 79). E ainda que nem sempre de fácil acesso, as formas reconhecidas nesse espaço são ao mesmo tempo familiares e desconhecidas.

No momento da recompensa material, o artista estabelece um relacionamento íntimo e tenso com a matéria, por meio do qual seu projeto tornar-se-á palpável. No processo de manipulação e transformação da matéria há, como vimos, mútua incitação. Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados. (SALLES, 2004, p.128)

Assim, como ilustra Salles (2004), cabe ao exercício do processo criativo aventurar-se nos armários, reinventando artista e matéria em uma mesma forma, e tornando a intimidade palpável nas tramas do tecido.

5.2 As tramas de um corpo ausente

No desdobramento poético compartilhado, cada vez mais se reforça a consciência das intimidades ocultas nas fisicalidades do tecido. O que nasce do recolhimento, ganha força ao tom das reflexões compartilhadas por Peter Stallybrass (2016), e junto dessas, a apropriação da matéria transcende mera oportunidade, assegurando riqueza simbólica à criação artística.

Já de início, quando o autor compartilha o luto vivido após a perda de um amigo próximo, os objetos que sobreviveram sua ausência mostram-se como um dilema, um constante lembrete deste sentimento de falta.

Particularmente, a cobiçada jaqueta, que um dia habitou os armários de Allon White, passou a existir para si como ponte intangível entre o que vive no presente e o que já viveu no passado. Sendo mais que apenas uma peça de seu vestuário, a jaqueta se estendia como continuidade da própria essência humana. (STALLYBRASS, 2016).

Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. (STALLYBRASS, 2016, p.10)

Da mesma forma, na narrativa pessoal, em meio ao confinamento da casa os objetos passam a ser percebidos como vestígios da presença familiar. Com a impossibilidade de conviver pessoalmente com os indivíduos queridos, encontra-se nos armários a afetividade que havia se tornado memória distante. E o tecido, tão convidativo e macio, aparenta retribuir o carinho recebido.

É sob olhar semelhante, que Stallybrass (2016) desenvolve uma pesquisa que circunda as propriedades simbólicas das roupas e do tecido em si, guiando o leitor a perceber esses objetos de sob um olhar sensível, que extrapola as fronteiras materiais. Com isso, a fisicalidade da matéria deixa de ser o único foco, passando assim, a ser reconhecida como vestígio da existência de um corpo e suas vivências:

Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo. (STALLYBRASS, 2016, p. 10, 11)

No panorama da criação especificado aqui, a artista, ao apropriar-se dessa matéria, torna-se responsável por dar continuidade a trajetória interrompida, e no processo, também passa fazer parte desta. Sejam nas marcas, cheiros e manchas que caracterizam o tecido, esse, em toda sua sensorialidade, atua como materialização de um corpo ausente (STALLYBRASS, 2016), unindo-se e consolidando-se ao próprio corpo da artista que o molda nas mãos.

Em reflexo disso, as obras que surgem com a disciplina de Assemblagem cursada em 2021 apresentam outra proporção. Das pequenas peças que marcaram a origem poética, a experimentação caminha em direção a um tamanho humanizado, que incorpora a vestimenta como discurso central.

Sobretudo, em aprofundamento das esculturas têxteis como escolha criativa, o tecido cotidiano passa a ser pensado como objeto simbólico, inseparável de uma narrativa própria. Logo, apropriando-se tanto de suas funções rotineiras, quanto de

sua riqueza imaterial, o fazer artístico segue ao encontro das linhas desse corpo intangível.

Para isso, a intervenção feita sobre esses objetos é predominantemente tridimensional, sendo com essa dimensão que, sob um olhar que mira o que se esconde no íntimo, o corpo emerge da trama dessas vestimentas, e denuncia as possíveis formas sensíveis que a alma oculta.

Enfim, sobre a primeira dessas, “Sem título” (2021) emerge de uma luva de forno, que feita com retalhos encontrados no lar, molda-se às medidas exatas da mão da artista. No repertório coletivo, o objeto é pensado para suportar as altas temperaturas do fogão, e ainda que seja de tecido, eficientemente protege a mão que se esconde em seu interior. Na obra, porém, há uma inversão dessa ideia. E apesar da aparência colorida e fofa percebida inicialmente, o que chama atenção é o forro que escorrega de dentro da peça e denuncia o caos interno.

Dessa forma, para a consolidação do discurso simbólico, a desconstrução desse objeto leva à perda de sua funcionalidade inicial. Concordantemente, a mão que deveria estar protegida nesse âmbito ameaça desaparecer no tecido branco, o qual, preenchido por alfinetes, é certamente agressivo.

Figura 28. Júlia Lasry." Sem título", 2021. Luva de forno, linha de costura e alfinete. 52 x18 x 3cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 29. Júlia Lasry." Sem título", 2021. Luva de forno, linha de costura e alfinete. 52 x18 x 3cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Em continuidade, a segunda obra, segue a mesma lógica, e apossa-se da estrutura de um suéter de tricô para referenciar o corpo. O objeto em si, que compreende em seu uso o contato direto com a pele, atua como barreira nos dias mais frios e protege o sujeito em seu abraço. Ao mesmo tempo, nas vivências da casa apropriadas aqui, foi peça querida, portadora de lembranças afetivas.

Justamente por isso, o seio manifesta-se como corporificação da intimidade, a qual o tecido carrega. Afinal, no referencial imagético, é “sobretudo símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos. Ligado à fecundidade e ao leite – o primeiro alimento-, é associado às imagens de intimidade, de oferta, de dádiva e refúgio.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2020, p. 887)

De todo modo, existe nessa roupa um sentimento que remete à figura da avó materna. Isto é, tendo pertencido aos seus armários, o suéter foi passado adiante, transcendendo corpos e gerações com seu conforto tanto físico quanto simbólico. Com isso, encontra-se nele o aconchego que “nos devolve à primitividade do refúgio” (BACHELARD, 1993, p.256, 257).

Figura 30. Júlia Lasry.” Sem título”, 2021. Suéter, fio e alfinete. 76 x 43 x 5 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 31. Júlia Lasry. Detalhe de “Sem título”, 2021. Suéter, fio e alfinete.



Fonte: Acervo pessoal.

É nas mãos da artista, porém, que a peça encolhe sobre si, expondo os conflitos íntimos. O seio, tão significativo, aparece envolto no abraço fantasma desse corpo, que o tenta agarrar, e proteger em seu centro. Ainda assim, a efemeridade se faz presente, e com o crochê que abre feridas, e os alfinetes que as estancam, o sentimento de aperto no peito torna-se concreto, materializado nas formas dessa escultura.

Por fim, a última obra desenvolvida, que recebe o nome “Dor de âmago” (2021) centraliza a imagem da barriga nos contornos de uma camisola. A peça, que foi adquirida em um bazar, em seu uso cotidiano, já mesclou suas marcas desconhecidas ao próprio corpo da artista. No entanto, quando escolhida para o ato da criação, já não servia nem corpo, nem função.

De todo modo, o início de sua construção teve como impulso as percepções tidas por Leda Catunda sobre sua obra “Barriga” (1993), as quais contextualizam a imagem da barriga no repertório comum:

A obra “Barriga”, que representa justamente o objeto designado no título, que poderia ser indiferentemente de homem ou de mulher, apresentada a

exemplo da obra anterior, igualmente como um recorte e com proporções agigantadas, pode ser lida como uma metáfora para a ideia de preguiça, do que está relaxado, solto, em repouso. Esta metáfora ocorre por associação aos significados contidos na ideia de barriga, que compreendem noções culturalmente desenvolvidas como, por exemplo, a ideia de desejos realizados daquele que está com a “barriga cheia”, da frase “chorar de barriga cheia”, numa alusão ao sujeito que reclama, muito embora esteja plenamente satisfeito. E também noções culturais que ligam a ideia de barriga com a de satisfação ou à despreocupação preguiçosa frente a um desafio ou problema, como sugerida por outra expressão idiomática: “empurrar com a barriga”. (CATUNDA, 2003, p.45, 46)

É justamente a forma imparcial com que Catunda (2003) representa a barriga, que chama atenção para as conexões seguintes. Contrariamente, no repertório da personalidade, esse mesmo “objeto” carrega uma presença pejorativa, resultante dos julgamentos de valor sofridos sobretudo no núcleo familiar.

Assim, ainda que compartilhe do mesmo objeto que a obra “Barriga” (1993), seu entendimento em “Dor de âmago” é diferente. Primeiramente, por se emergir de uma camisola de malha fria, em cor rosada e detalhes de renda, é impossível ignorar – à primeira vista - uma distinção de gênero amparada em estereótipos sociais que se repercutem ainda hoje. Ademais, a demarcação dos seios no próprio corte da roupa, reforça a idealização de sensualidade que é comumente associada a este tipo de vestimenta.

Figura 32. Júlia Lasry. "Dor de âmago", 2021. Camisola, linha de costura e algodão. 72 x 34 x 8 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Contudo, a barriga que emerge, aparece como uma quebra dessa expectativa, oferecendo em si a possibilidade de mergulhar em questões da intimidade. Debruçando-se nas vivências pessoais, a barriga surge como forma concreta dos sentimentos negativos que ganham vida no dia a dia. Afinal, a insegurança que nasce do incômodo de se olhar no espelho, mostra-se como fruto de uma expectativa alheia repetidamente imposta ao feminino dentro da sociedade.

Ao mesmo tempo, sua presença diz respeito à própria funcionalidade do corpo, que é comprometida pela imersão em sentimentos que se apossam do âmago, subindo e queimando com a força de uma ansiedade crescente. Nesse caso, mais uma vez o alfinete, em contraposição com o tecido, soma a agressividade passiva de um objeto metálico e pontiagudo, porém inofensivo por sua impermanência.

Figura 33. Júlia Lasry. Detalhe de "Dor de âmago", 2021. Camisola, linha de costura e algodão.



Fonte: Acervo pessoal.

Como um todo, o modo como essas obras se concretizam deixa ainda mais claro o aspecto catártico das esculturas têxteis. Afinal, nos confins da familiaridade, o tecido como materialidade é rastro das vivências cotidianas, que se escondem nos armários. Com isso, ao abrir essas portas, o processo de externalização das intimidades trás à tona o corpo, que interpreta dilemas da existência nas tramas do tecido.

Logo, a intangibilidade que caracteriza essa relação, encontra sentido nas palavras de Cauquelin (2008):

Ao corpo próprio do artista, juntam-se também os elementos de seu meio. Em suma, chama-se corpo tudo o que se relaciona ao criador, trate-se de espírito ou matéria. Digamos, então, que esse corpo tão altamente reivindicado é pura e simplesmente o indivíduo, cuja presença "por trás" da obra se quer sentir. Mas essa presença é, ela mesma, corporal? Não se trata, ao contrário, de um incorporeal. Inapreensível, impalpável? E esse "por trás da obra" não é, ele também, intangível? (CAUQUELIN, 2008, p.57)

Enfim, não é à toa que a narrativa que surge silenciosamente no isolamento da casa, encontra refúgio nos armários, onde o corpo ausente e o corpo tangível manifestam-se como um.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os desdobramentos poéticos que integraram o percurso desse texto, a sensibilidade concretizou-se como aspecto condutor, essencial para toda e qualquer conexão. É apenas sob o olhar sensível, que se deu, no desenrolar de cada um dos tópicos dessa pesquisa, o entendimento de uma escultura têxtil como poética.

Para além do panorama geral, que surge para contextualizar o fruto desse interesse, é a produção poética da autora que aflora como vínculo que une as partes à totalidade. Dito isso, o desenvolvimento do texto traz junto a consciência de uma criação poética não linear, mas sim cíclica, que nasce inicialmente do gesto. Assim, as reflexões que surgem do processo, são o que ecoam e o alimentam cada vez mais, em uma relação simbiótica de mútua dependência.

É também na extensão desse “criar” que se reconhece a importância do caráter biográfico para as ordenações criativas, nas quais as vivências são estímulo constante. Afinal, as obras protagonizadas como um todo surgem como expressão de conflitos, dualidades e devaneios que compõem as profundezas da intimidade, propondo o corpo como receptáculo que compartilha e externaliza as angústias diárias da artista.

Com efeito, a compreensão que segue a construção dessas obras faz-se tão necessária quanto o próprio “fazer”. É nesta etapa que a criação artística mostra sua complexidade, e as esculturas têxteis conceituam-se no papel de materializar o que habita nos territórios íntimos. Enfim, o que emerge dos armários (BACHELARD, 1993), antes intangível, passa a configurar as formas de um corpo escultórico. E o tecido, reconhecido como matéria simbólica, externaliza em suas tramas a carga afetiva coletada das experiências.

7 REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea. Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CATUNDA, Leda; PLAZA GONZALEZ, Julio. **Poética da maciez: pinturas e objetos**. 2003. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CAUQUELIN, A. **Frequentar os Incorporais**. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 34a ed RJ: José Olympio, 2020.

CIRILO, J.; MELLO, J. **Artes da fibra**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019.

DIB, Renato. **Renato Dib** (site oficial). Disponível em: <https://www.renatodib.com/>. Acesso em 10 de dez de 2022.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FREITAG, V. **Proyecto “Topiarius” y el tejido como reinención de sí**. Revista Apotheke, [S. l.], v. 6, n. 2, 2020. DOI: 10.5965/24471267622020271. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18068>. Acesso em: 22 jun. 2021.

FREITAG, Vanessa. **Vanessa Freitag** (site oficial). Disponível em: <<https://www.freitagvanessa.com/6763408-about>> Acesso em: 10 dez. 2022

GETSY, David. J. **Abstract bodies: sixties sculpture in the expanded field of gender**. New Heaven: Yale University Press, 2015.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. **A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980**. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ÍNTIMO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/intimo/>>. Acesso em: 15/11/2022.

KRAUSS, Rosalind, E. **A escultura em campo ampliado**. 1984. trad. Elizabeth Carbone Baez, Revista Gávea do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, número 1, PUC-Rio, 1984; reedição: Revista Arte & Ensaios, n. 17, Pós-Graduação da Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.

KRAUSS, Rosalind, E. **Caminhos Da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MENDES, M. C; SOUZA, J. P. **A Série Femme Maison de Louise Bourgeois: Possíveis diálogos entre Artes Visuais e Psicanálise**. Encontro Conversando sobre Extensão na UEPG, v. 16, p.1-6, 2018.

OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PASCUALI, Lasnussi. **Cortes, costuras e esculturas**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia. 2005.

REIMAN, Karen C. **Miriam Medrez, Zurcido. Lo que los ojos no alcanza a ver**. (Catálogo) Nuevo Leon: Consejo para la Cultura y las Artes. 2012.

RITA, Dora I. O. F. **Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade**. Tese (Doutorado em Belas-Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/25106>> Acesso em: 22 de mar. de 2021.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 2 ed. São Paulo: FAPESP – Annablume, 2004.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupa, memória, dor**. 5ed. São Paulo: Autêntica, 2016.

STOOPS, Susan L., **Louise Bourgeois: The Woven Child (in context)**. Worcester, Mass.: Worcester Art Museum. 2006. Disponível em: <<https://www.worcesterart.org/exhibitions/past/bourgeois.pdf>> Acesso em: 13 dez. 2022.

TWIST, Rebecca. **Fiber Arts Now**. Forest Grove: Pacific University Library. 2012.

WARD, Lucina, **“Essay” Soft sculpture (exhibition catalogue)**. National Gallery of Australia, 2009. Disponível em: <https://nga.gov.au/exhibitions/soft-sculpture/#archive-SSessay> Acesso em: 15 set. 2022

WARD, Lucina. **Soft Sculpture**. 2009. Disponível em: nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf. Acesso em: 30. jun. 2021.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. S. Paulo: Cosac&Naify, 2002.