

# ALÉM DAS GRADES: O DESENHO DIAGRAMÁTICO E O TRABALHO FEMININO\*

Raquel Alberti

**Resumo:** Esse artigo traz uma reflexão sobre o desenho diagramático suscitada a partir da construção de três trabalhos, *Así se montan los puntos*, *Trama* e *Paper Folds* (after Sol LeWitt), que têm como ponto de partida desenhos instrucionais. Relaciono essa produção com trabalhos específicos de duas outras artistas, Eva Hesse e Mona Hatoum, para entender como o trabalho feminino pode romper a sistematicidade e a objetividade do diagrama conjugando o desejo e a subjetividade.

**Palavras-chave:** Desenho. Diagramas. Trabalho feminino.

## BEYOND THE GRIDS: DIAGRAMMATIC DRAWING AND WOMEN'S WORK

**Abstract:** This paper presents a reflection on diagrammatic drawing, based on the construction of three works, *Así se montan los puntos*, *Trama* and *Paper Folds* (after Sol LeWitt), which have instructional drawings as their starting point. I relate this production to specific works by two other artists, Eva Hesse and Mona Hatoum, to understand how women's work can break the systematicity and objectivity of the diagram by combining desire and subjectivity.

**Keywords:** Drawing. Diagrammatic. Women's work.

\* Aqui entendido como o trabalho que foi categorizado como feminino, que compreende os trabalhos constituídos por pontos, como tricô, crochê, bordado, tapeçaria, e outras técnicas semelhantes, mas também a arte que aborda materiais e/ou assuntos dessa performance de gênero.

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

O caráter diagramático dessa série de desenhos de Eva Hesse (assim como a abordagem em relação à experimentação com os materiais) possivelmente está relacionado a sua formação em artes gráficas. Após sua graduação em Yale, onde foi aluna de Josef Albers, um dos nomes importantes da Bauhaus e um dos responsáveis por levar sua metodologia à América do Norte, Hesse trabalhou brevemente como *designer têxtil* – uma das áreas centrais no currículo da Bauhaus, dominada pelos ensinamentos, escritos e legado de Anni Albers<sup>1</sup>, esposa de Josef.

Compartilho com Hesse a incursão no universo das artes gráficas. Sou formada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, fiz uma especialização em *Design gráfico*, e comecei a trabalhar como *designer* antes mesmo da minha formação

<sup>1</sup> Anni Albers nasceu em 1899 na Alemanha. Em 1931, assumiu como chefe da oficina de tecelagem na Bauhaus. Em 1933, fugindo das pressões da guerra, ela e o marido foram ensinar no Black Mountain College, uma escola de arte experimental na Carolina do Norte – EUA, onde conduziram o programa de arte até 1949. Naquele ano, Anni Albers realizou sua primeira retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York, a primeira individual dedicada a um artista têxtil da instituição. Anni Albers continuou a tecer à mão até o final dos anos 1960, quando começou a se concentrar na gravura. Ao longo de sua carreira, ela explorou a tecelagem como um meio modernista nas disciplinas de arte, design e arquitetura, mas também enraizou sua prática nas tradições têxteis antigas e sofisticadas que ela estudou em todo o mundo. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/anni-albers-3067>. Acesso em: 16 jun. 2024.



em arte. Ao longo dos anos, passei por diversas áreas, como *design* de superfície e *design* editorial, e ainda exerço esse ofício paralelamente à atuação como artista. Embora eu entenda que sejam duas áreas distintas, são inevitáveis as contaminações e os cruzamentos dos saberes, e também dos desejos.

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

Em um trabalho relacionado ao universo das imagens diagramáticas, que começou a ser realizado no início de 2019, construo um conjunto de desenhos recortados em papel japonês para gravuras, e o chamo *Así se montan los puntos* (Figura 1). Os desenhos são reproduções em escala ampliada de desenhos instrucionais de como colocar pontos em uma agulha de tricô e tecer (Figura 2). Nesses, a figura que mais se entende ao primeiro olhar é a das mãos.

As mãos carregam todo o saber fazer desse tipo de trabalho artesanal, e, embora se possa aprender essas técnicas através de livros e desse tipo de desenho instrucional, elas falam sem palavras tudo o que se precisa saber. As mãos nesses desenhos estão repletas do sentido de instrução e também de comunicação, e, à semelhança dos desenhos que demonstram o alfabeto em Libras, por exemplo, ensinam uma linguagem.

*Así se montan los puntos* é um conjunto de desenhos que fala do fazer manual e da transmissão desses saberes, que se deu historicamente através do compartilhamento direto, uma pessoa ensinando a outra, demonstrando com suas próprias mãos para que a outra possa replicar os movimentos, ou através de instruções, imagens gráficas como os diagramas que deram origem a esse trabalho, tão comuns em publicações especializadas. Hoje, também são ensinados através de



Figura 1. Raquel Alberti. *Así se montan los puntos*. Recorte em papel japonês, tamanhos variados, 2019. Fonte: arquivo da artista.

vídeos *on-line*, um novo modo que está fundando um repositório inédito desse conhecimento.

Para esses desenhos, utilizei o papel japonês para gravura, de fibras longas, resistente ao manuseio para o corte e maleável, o que também ajuda em sua construção, mas que se mostra um pouco delicado. O papel é tão leve que sua manipulação é difícil, especialmente se o desejo for mantê-lo planejado sobre uma superfície. Essa qualidade não aparece nas fotografias do trabalho, assim como não é possível perceber sem poder manuseá-lo. Então gravei um vídeo na tentativa de que isso pudesse ser percebido<sup>2</sup>.

Nesse vídeo, manipulo um dos desenhos, tentando mantê-lo esticado sobre uma superfície, tarefa que se mostra complicada. É possível perceber a escala da figura em relação ao tamanho das minhas mãos, e a transparência e a leveza do papel. E traz a camada de leitura de um gesto que se sobrepõe a um outro gesto, que está representado na figura. Nesse sentido, os desenhos de *Así se montan los puntos* são diagramas que já não informam mais sobre aquela sua intenção original,

<sup>2</sup> O vídeo pode ser visto em: <https://www.raquelalberti.com.br/asisemontanlospuntos>.



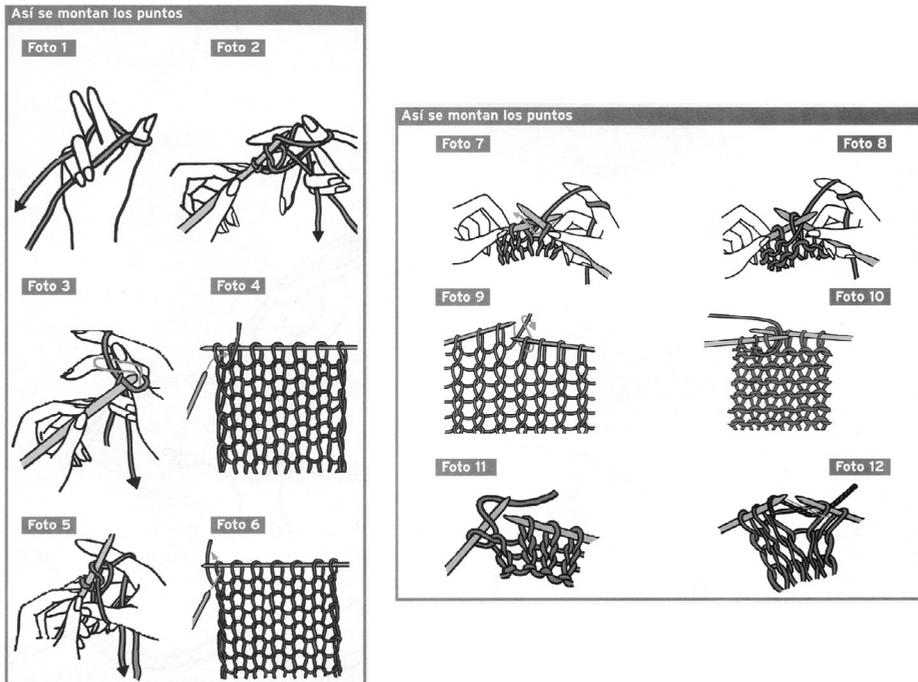


Figura 2. Raquel Alberti. *Documento de trabalho*, 2019. Fonte: arquivo da artista.

que era ensinar como pôr os pontos em uma agulha e tricotar, mas se abrem para comunicar muitas outras coisas mais.

O último desenho dessa série é a representação de uma malha em tricô (feito a partir da “Foto 9” das instruções de referência – Figura 2), recortada no mesmo papel dos demais, mas com dimensões maiores (Figura 3). É uma trama em que as linhas não se enlaçam, porque foi feito a partir do desenho de uma peça em tricô – é um “desenho do desenho”. Assim sendo, ele se comporta mais como uma grade: planejado, sistemático, completamente diagramático. Porém, o papel fino e transparente projeta uma sombra sobre a parede e reintroduz um certo volume no trabalho. E sua leveza faz com que ele se movimente suavemente quando alguém se aproxima, o que torna a relação com o trabalho mais física, sensorial.

Em uma declaração da artista Maria Lucia Cattani, que também fazia uso frequente dos papéis japoneses em seus trabalhos, assim como

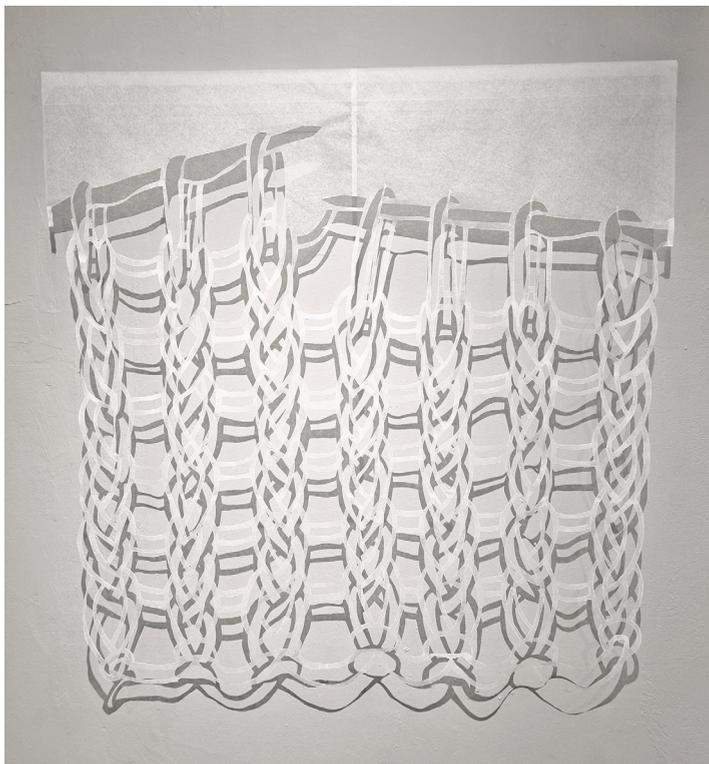


Figura 3. Raquel Alberti. *Trama*. Recorte em papel japonês, 95 x 98 cm, 2022. Fonte: arquivo da artista.

o uso de carimbos, encontro ressonância com minha ideia em relação a esses desenhos:

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

Nesse mesmo sentido, penso que atua o trabalho da artista palestina Mona Hatoum, *Untitled (Grey hair grid with knots)*. Ela faz uso de



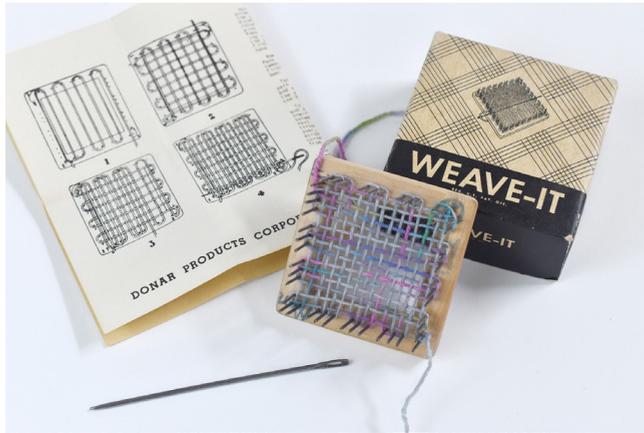


Figura 4. *Weave-it*, kit para tecelagem. Foto: Mollie Johanson. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/molliejohanson/42769365965/in/photostream>. Acesso em: 27 jun. 2024.

um *kit* do tipo “faça você mesmo” para tecelagem manual, uma espécie de minitear (Figura 4), para construir uma trama a partir de fios brancos do seu próprio cabelo. A ideia original desse tipo de tear é que se possa fazer quadradinhos que podem ser unidos posteriormente, a fim de construir uma superfície maior, como uma manta ou um cobertor. Tamar Garb, em seu texto *Hairlines*, descreve que no *kit* há um manual

[...] repleto de diagramas, notas e orientações. As linhas desenhadas para instrução são ousadas e definitivas. Elas não toleram hesitações, incertezas ou tropeços. Elas não têm ambiguidade. Em se tratando de diretrizes, a clareza é de extrema importância (Garb, 2006, p. 268, tradução nossa).<sup>3</sup>

Esses são pontos fundamentais nos diagramas de instruções de uso. Porém, cabelos não são um material que sirva ao propósito da tecelagem. É necessário que a artista passe uma certa quantidade de fixador para que eles se mantenham minimamente estruturados como

**3** No original: “[...] replete with diagrams, notes, and guidelines. The drawn lines of instruction are bold and definitive. They brook no hesitation, uncertainty, or floundering. They hold no ambiguity. With guidelines, clarity is of utmost importance”.

trama e urdidura,<sup>4</sup> mas é um equilíbrio frágil. O cabelo também insere no trabalho um dado da subjetividade da pessoa a quem ele pertenceu, assim como, especialmente para as mulheres, os cabelos brancos são uma representação da passagem do tempo e da decadência do corpo, um sinal do fim da fase reprodutiva e, logo, da sua função primordial – que a sociedade segue impondo que seja a maternidade.

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

Sugerindo ao mesmo tempo que recusando as culturas domésticas e artesanais às quais devem suas origens, as grades feitas com cabelo aludem simultaneamente à alta prática modernista e ao desprendimento do *grid* já representado pelas linhas trêmulas e uniformidade assombrosa das grades de Agnes Martin, ou a repetição evocativa de unidades uniformemente espaçadas em um desenho a nanquim de Eva Hesse em papel milimetrado em que as linhas parecem, elas mesmas, ser tecidas juntas para criar um todo. Como Hesse ou Martin, Hatoum usa o ponto zero da representação, a grade, mas a qualidade enervante de seu material, o cabelo humano, bem como o processo de tecelagem pelo qual ela chega a seus objetos efêmeros e à frágil instabilidade de sua aparência final minam quaisquer reivindicações que possam ter à autorreferencialidade modernista ou aos imperativos de *design* da modernidade (Garb, 2006, p. 268, tradução nossa).<sup>5</sup>

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

**5** No original: “Suggesting at the same time as refusing the domestic and craft cultures to which they owe their origins, the hair grids allude simultaneously to high modernist practice and to the unpicking of the grid already represented by the shaky ruled lines and haunting uniformity of the grids of Agnes Martin or the evocative repetition of evenly spaced units in an Eva Hesse ink drawing on graph paper in which lines seem, themselves, to be woven together to create a whole. Like Hesse or Martin, Hatoum uses the point zero of representation, the grid, but the unnerving quality of her material, human hair, as well as the process of weaving by which she arrives at her ephemeral objects and the fragile instability of their final appearance undermine any claims they might have either to modernist self-referentiality or the design imperatives of modernity”.



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

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

A partir da reflexão sobre esses dois trabalhos, com as unhas pintadas com esmalte vermelho, reproduzo três “*paper folds*” propostos por Sol LeWitt. Esse trabalho parte também da minha observação dos processos de montagem de *mockups*<sup>6</sup> impressos, nos tempos em que eu trabalhava como *designer* gráfico em escritórios de *design*. Percebi que, quando era necessário vincar o papel, o movimento de passar a unha sobre a dobra fazendo pressão para marcá-la deixava vestígios se eu estivesse com as unhas pintadas. O esmalte imprimia uma linha colorida sobre esse vinco, o que “estragava” o *mockup*. Entendendo que, nesse caso,

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



Figura 5. Raquel Alberti. *Paper Folds (after Sol LeWitt)*. Frames do vídeo que registra a ação, 2022. Fonte: arquivo da artista.

o que importa seja esse gesto que se insere através do traço, esse trabalho é um registro da ação em vídeo (Figura 5).<sup>7</sup> Penso que essa ação não configura um trabalho autônomo, mas é um exercício que permite sublinhar a transformação conferida pelo gesto acompanhado do material escolhido.

Assim, se tomarmos as formas como a linha e a grade são exploradas por diversas artistas mulheres, podemos encontrar maneiras de pensar essa relação do diagramático como regra e do desenho como expressão de um gesto livre sem que seja nos termos da oposição. Podemos, voltando a olhar para o trabalho de Hesse que iniciou essa reflexão, pensar que “o padrão regular e pronto de papel quadriculado com linhas azuis é subvertido pela inscrição repetitiva de minúsculos círculos de tinta preta nos quadrados”, conforme propõe Margaret Iversen, em *Desire and the diagrammatic* (2016, p. 5). Segundo a autora,

Se o diagramático for entendido como um modo de desenho particularmente reflexivo sobre as condições de sua própria produção, especialmente o impacto das novas tecnologias, então

<sup>7</sup> O vídeo pode ser visto em: <https://www.raquelalberti.com.br/paperfolds>.



torna-se possível entender o trabalho de Hesse, Orozco e outros como voltados para trazer para algum tipo de relação recíproca o desejo e o diagramático, o orgânico e o mecanicista, a geometria e a abjeção (Iversen, 2016, p. 9, tradução nossa).<sup>8</sup>

O trabalho de Mona Hatoum, em que os fios de cabelo substituem a linha e, cheios de corporalidade, expandem a discussão para a passagem do tempo e suas implicações no feminino é um exemplo de como o diagramático conjugado a novos materiais e contextos pode ampliar o trabalho para além de qualquer ideia de redução ou rigidez excessiva que possa estar atrelada aos diagramas.

De forma semelhante, no meu trabalho, os desenhos instrucionais de como pôr pontos na agulha e tricotar ganham, através do material escolhido e do registro em vídeo, uma nova camada de leitura que insere efetivamente o gestual sobre as figuras que representam gestos. E em *Paper folds (after Sol LeWitt)* é também o gesto que se insere em um modelo restrito de trabalho e o excede, através da marca do esmalte de unhas. Um gesto que fala do que é corpóreo e feminino, criando uma relação direta entre o corpo e o diagrama.

Os materiais e as formas de abordar o diagramático nos trabalhos citados têm o poder de transformá-lo; de conjugar o desejo e a subjetividade com a sistematicidade e a objetividade mesmo das mais rígidas formas do diagrama. Os trabalhos historicamente executados por mulheres, talvez por terem permanecido tanto tempo na esfera do doméstico e por sua estreita relação com as mãos, têm em si essa potencialidade de trazer o que é da ordem do pessoal para o trabalho, e reinserir o corpo nesse jogo com o diagramático.

**8** No original: "If the diagrammatic is understood as a mode of drawing that is particularly reflexive about the conditions of its own production, especially the impact of new technologies, then it becomes possible to understand the work of Hesse, Orozco and others as aimed at bringing into some kind of reciprocal relation desire and the diagrammatic, the organic, and the mechanistic, geometry, and abjection."

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Raquel Sampaio. **Ponto a ponto**: saberes manuais e construção de imagens. 2022. 206p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257251/001166623.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 jun. 2024.

BUCHLOH, Benjamin. **Hesse's endgame**: Facing the Diagram. In: DE ZEGHER, Catherine (ed.). *Eva Hesse Drawing*. New York: The Drawing Center, 2006.

GARB, Tamar. Hairlines. In: ARMSTRONG, Carol; DE ZEGHER, Catherine. **Women Artists at the Millenium**. Massachusetts: MIT Press, 2006.

IVERSEN, Margareth. Desire and the Diagrammatic. **Oxford art journal**, v. 39, issue 1, p. 1-17, março 2016.

LIPPARD, Lucy. **Eva Hesse**. New York: University Press, 1976.

RANDS, Nick; SALVATORI, Maristela (orgs.). **Maria Lucia Cattani**. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Disponível em: <http://online.anyflip.com/sfid/hlxm/mobile/index.html>. Acesso em: 16 jun. 2024.



**Raquel Alberti** é doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS (2022), mestra em Poéticas Visuais (2012) e bacharel em Artes Plásticas (2004) pela mesma instituição. Atua como artista visual e designer gráfico. Em sua prática artística se interessa pela investigação da linguagem do desenho, a construção de imagens ponto a ponto, e a relação entre o trabalho manual dito feminino e as imagens gráficas e digitais. Vive e trabalha em Porto Alegre.

E-mail: [raquelalberti@gmail.com](mailto:raquelalberti@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6791-6052>