

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
Campus Curitiba I - EMBAP
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

o que *insiste*

ritmo e desvio

ANA BEATRIZ ARTIGAS

CURITIBA, 2026

o que *insiste*

ritmo e desvio

ANA BEATRIZ ARTIGAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Carina Weidle

Curitiba, 2026.



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE ESTADUAL
DO PARANÁ
Campus Curitiba I



TERMO DE APROVAÇÃO

Ana Beatriz Artigas

O QUE INSISTE: RITMO E DESVIO

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 22 de junho de 2026.

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Artigas, Ana Beatriz
O que insiste ritmo e desvio / Ana Beatriz
Artigas. -- Curitiba-PR, 2026.
214 f.: il.

Orientador: Carina Maria Weidle.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual
do Paraná, 2026.

1. Arte contemporânea brasileira. 2. Escultura.
3. Materialidade. 4. Processo criativo. 5. Ritmo. I
- Weidle, Carina Maria (orient). II - Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Carina Maria Weidle

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Keila Kern

Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Emanuel dos Santos Monteiro

Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba

2026

Às artistas que insistem.

agradecimentos

À minha orientadora, Profa. Dra. Carina Weidle, pela generosidade, escuta e direcionamento ao longo da construção desta pesquisa

À Profa. Dra. Keila Kern e ao Prof. Dr. Emanuel Monteiro, por aceitarem fazer parte da banca e compartilharem comigo seus olhares atentos e construtivos.

Aos profes do PPGAV, que insistiram na criação do Programa e tornaram possível a realização disso tudo.

À Belas, onde me formei, me entendi artista e encontrei pessoas, afetos e caminhos.

Aos colegas e amigos, novos e reencontrados, por compartilharem dúvidas e alegrias.

Ao João Paulo de Carvalho, minha dupla, por construir comigo coisas que eu nunca teria imaginado sozinha.

Às melhores pessoas: meus cachorros Robson José e Lina Lucia, sempre disponíveis para um abraço, e minhas gatinhas Pagu e Neguinha, sempre juntas — no colo.

À minha mãe e à minha avó, pela herança sensível.

Aos meus irmãos: Isa, que acredita em mim mais do que eu mesma; Xande, que desde criança me incentivou a ler e questionar; e Erika, por tudo o que foi e segue.

Este trabalho existe porque, de diferentes maneiras, vocês estiveram comigo antes e durante.

RESUMO

A construção acontece entre matéria, gesto, repetição e tempo. O lugar de experimentação é a casa-ateliê, espaço de guarda e escuta daquilo que permaneceu à espera, onde tecidos, papéis, fios e miudezas são retomados e rearranjados. Por meio da costura, do acúmulo, da justaposição e do engessamento, a matéria é reorganizada em camadas nas quais o erro, o acaso e o tempo permanecem inscritos. A escrita é uma variação do próprio fazer, acompanhando a produção, a exposição e a reflexão sobre os trabalhos. Entre pausas, retomadas e desvios, não há busca por formas definitivas. A pesquisa segue entre continuidades, retornos e possibilidades de recomeço, em uma prática atravessada pelo que insiste e permanece em aberto.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira; escultura; materialidade; processo criativo; ritmo.

ABSTRACT

The work unfolds through matter, gesture, repetition, and time. The home-studio serves as the site of experimentation, a place of keeping and attending to what has remained in waiting, where fabrics, papers, threads, and small found objects are revisited and rearranged. Through sewing, accumulation, juxtaposition, and plaster casting, matter is reorganized into layers in which error, chance, and time remain inscribed. Writing becomes a variation of making itself, accompanying the production, exhibition, and reflection upon the works. Between pauses, returns, and deviations, there is no search for definitive forms. Instead, the research proceeds through continuities, returns, and possibilities for beginning again, in a practice shaped by what persists and remains open.

Keywords: Brazilian contemporary art; sculpture; materiality; creative process; rhythm.

SUMÁRIO

matéria <i>íntima</i> e onde ela habita	13
<i>entre</i>	32
<i>tecendo</i>	35
pequenas <i>tensões</i>	63
entre o <i>visível</i> e o que se <i>insinua</i>	91
o que <i>guarda</i> o gesso	115
o que <i>atravessa</i>	150
<i>desvios</i>	155
<i>por vir</i>	197
<i>referências</i>	201

A escrita caminha por insistências. Não segue uma linha contínua.

Alguns assuntos vão, voltam e mudam ao longo do percurso. Autores e pensamentos não acompanham como referências estáveis, mas como presenças que atravessam e pensam junto.

As imagens não apenas ilustram o texto, são parte do pensamento da pesquisa. Às vezes aproximam, outras desviam.

O texto se organiza por acúmulo: fragmentos são reunidos e colocados em relação. Não há hierarquia entre os elementos, mas convivência. O que se forma resulta da justaposição e da interação entre materiais heterogêneos. Sobreposições e camadas compõem o trabalho.

Tudo é permeado pelo tempo.

Não há uma flecha (Le Guin, 2019) orientada a um único alvo, apenas um movimento de permanência, retorno e rearranjo do que insiste.

*"Escrever: tentar meticulosamente apreender alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: apanhar alguns fragmentos precisos do vazio que se escava, deixar, em algum lugar, um sulco, um traço, uma marca, alguns sinais."
(Perec, 2025, p. 149).*

matéria *íntima*
e onde ela habita



Sigo juntando fios, tecidos e alfinetes. Faço isso há bastante tempo.

Desfaço tramas, desenrolo carretéis, acumulo retalhos e sobras.

Muitos dos materiais que uso vêm de sobras de costuras que faço, de malharias que fecharam, do antigo ateliê de costura da minha mãe ou de pessoas que gentilmente cederam seus restos guardados.

Tudo se acomoda no espaço de um quarto.

Há tecidos empilhados em prateleiras, estampas que vejo há alguns anos, carreteis de fios de costura, lã, barbante, zíperes, botões, roupas para arrumar, costuras começadas e abandonadas, tecidos comprados com propósito e que aguardam seu desfecho, tem pó e tem cheiro. Três máquinas de costura: uma overloque e uma reta industrial e uma máquina de bordar antiga que há algum tempo espera que eu providencie um novo motor para voltar a funcionar. Há um tear de chão, coisas penduradas nas paredes, trabalhos finalizados e materiais que quero olhar com mais atenção. Miudezas infinitas. Também guardo nesse espaço de ateliê, pinturas e desenhos antigos, papeis usados, rasgados e novos, ferramentas e outras memórias.



"Pequeno pensamento plácido nº2.

*O tempo que passa (minha História)
deposita resíduos que se empilham: fotos,
desenhos, corpos de canetas hidrográficas
há muito ressecadas, camisas, garrafas
descartáveis e garrafas retornáveis,
embalagens de cigarros, caixas, borrachas,
cartões-postais, livros, poeira e bibelôs:
é isso o que chamo de minha fortuna."
(Perec, 2025, p. 44).*





A acumulação se tornou parte do meu processo, atravessando a minha prática da costura para o campo das artes visuais. Esse deslocamento não se dá como um simples reaproveitamento, mas como uma ação carregada de corpo e memória. Há uma prática cotidiana de arquivamento no gesto de guardar, de atribuir valor àquilo que poderia ser descartado. O ateliê se torna espaço de convivência e escuta do que permaneceu guardado - aguardando.

*"Passamos assim o tempo a arquivar
nossas vidas: arrumamos, desarrumamos,
reclassificamos. Por meio dessas práticas
minúsculas, construímos uma imagem, para
nós mesmos e às vezes para os outros."
(Artières, 1998, p.10).*



A prática da costura, exercida por mulheres da minha família e aprendida no cotidiano, estrutura meu fazer. É uma herança sensível, guardada pelo olhar e tempo, que se inscreve como presença nos trabalhos. O que antes era feito por elas, num cômodo da casa, adaptado para a função de ateliê de costura, hoje se refaz na coabitação entre minha casa e meu espaço de criação, mesmo que não restrito às práticas têxteis, reconheço semelhanças.

No quarto-ateliê mora a matéria-prima dos meus trabalhos, espaço mais reservado dentro da casa que também é ateliê. É dali, onde se guardam restos, que emergem tanto o que já fiz quanto o que ainda está por vir.

Construo os trabalhos no sofá da sala ou na churrasqueira no fundo da casa, deslocando o fazer para onde o espaço permite.

"Em suma, um cômodo é um espaço bastante maleável."

(Perec, 2025, p. 52).

Penso na minha casa-ateliê como esse espaço que habito com intenção e onde o que se guarda, se transforma. Onde matéria e memória se entrelaçam e o caminho de cada trabalho acontece a partir da existência persistente dos materiais ao meu redor.

*"Nós estamos mergulhados no espaço
O espaço é o prolongamento do nosso corpo.
Nós deveríamos dispor livremente do espaço."
(Perec, 2025, p. 44).*



No final da minha graduação, em 2018, realizei, junto com o artista João Paulo de Carvalho, uma exposição. Ricardo Ayres escreveu, no texto de *É isso explica o resto*:

Mas então, o que essa frase indicaria? Talvez a dica esteja na última palavra, resto. Para além de uma conotação negativa, referente ao que sobra, podemos inverter essa condição e pensarmos que o que resta é o que resiste, o que permanece apesar das intempéries. A partir daí, poderíamos pensar o processo criativo desses artistas como formas de interação com o mundo que os cerca, mas mais especificamente, como uma forma de lidar com aquilo que se deposita na retina ou na memória, traço e resto da experiência sensível que se mantém aceso e que impulsiona o fazer poético. O que resta é o que dá origem a obra.

A partir daí, o resto deixou de ser resíduo e passou a operar como princípio de trabalho.



O uso dessa matéria-memória passa por sobreposições, acúmulos, colagens e engessamentos. Assim, os materiais mantêm sua origem, mas passam a operar de outras formas, ampliando sentidos, sugerindo outras leituras, como um palimpsesto material. A combinação de procedimentos revela um diálogo entre controle e acaso, entre o que é planejado e o que escapa, como tática da matéria. Não se trata de instabilidade no processo, mas a sua própria estrutura operativa. As negociações do gesto e as surpresas do processo se entrelaçam, maneiras de fazer que se constroem no próprio ato.

*"Mas não arquivamos nossas vidas, não
pomos nossas vidas em conserva de qualquer
maneira; não guardamos todas as maçãs
da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo
com a realidade, manipulamos a existência:
omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos,
damos destaque a certas passagens".
(Artières, 1998, p.11)*



"Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência."
(Artières, 1998, p.11)

Construo trabalhos que trazem a marca do corpo e do tempo, que também revelam uma camada sensível, um plano mais íntimo. Tornam-se portadores de narrativas, despertando memórias e deixando vestígios do processo.



entre

*Saí do ateliê de costura mas continuo nele
nesse meio-tempo, entre-lugar,
o emaranhado de restos ao redor aumentou.*

*O entretecendo está na fresta
do tecer de antes, do entre de agora.*

tecendo



"Sentir-se viver: ser afetado pela própria sensibilidade, ser delicadamente entregue ao próprio gesto sem poder assumi-lo nem evitá-lo. Sentir-me viver torna a vida possível para mim, mesmo preso numa gaiola. E nada é tão real quanto essa possibilidade."

(Agamben, 2024, p. 15)



O que era latência virou prática.
Ter um destino tornou urgente o fazer.

Entre agosto e o início de outubro de 2024 me dediquei a produzir e realizar minha primeira exposição individual. O aceite da Caixa Cultural impulsionou uma produção que estava contida por falta de tempo e condições.

Mesmo desejando ter novos trabalhos para expor, sabia que as demandas do mestrado, das aulas e de outros projetos limitavam o tempo disponível para grandes investidas. Ainda assim me propus a fazer o possível para realizar a exposição.

"Penso com frequência e profundamente sobre mulheres e trabalho, sobre o que significa ter o luxo do tempo - tempo para organizar os pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo é espaço para contemplação e devaneio. Ele aumenta nossa capacidade criativa. Trabalho, para artistas mulheres, nunca é o momento em que escrevemos ou nos dedicamos a outras artes, como pintura, fotografia, colagem ou técnicas mistas. No sentido mais amplo, é o tempo que se passa contemplando e preparando.

O espaço solitário às vezes é um lugar onde sonhos e visões entram, às vezes é um lugar onde nada acontece. No entanto, é tão necessário para o trabalho ativo quanto a água é necessária para que algo cresça. Essa mobilidade, essa quietude necessária para o cultivo contínuo de qualquer devoção a uma prática artística - para o trabalho de alguém -, continua sendo algo que as mulheres (independentemente de raça, classe, nacionalidade etc.) lutam para encontrar na própria vida."

(bell hooks, 2019, p. 237)



O tempo de preparo de que hooks fala não se encerra na intenção. No cotidiano do ateliê, o fazer não é apenas a execução de um plano anterior, mas o modo de investigar o que insiste.

*"dizem que enquanto uns pensam
outros agem
mas a verdadeira condição do homem
é a de pensar com as mãos"
(Godard, 2022, p. 103)*

O primeiro passo foi olhar para trabalhos prontos e entender quais deles pareciam dispostos a habitar o espaço que eu começava a imaginar para a mostra. Não queria que ela se restringisse ao têxtil apenas, me afastar dessa caixa sempre foi uma questão para mim e, desde que iniciei minhas práticas artísticas me dispus a experimentar outras relações com essa materialidade. Muitas vezes operando no entre o têxtil e aquilo que já não é reconhecido como tal.

Mais que uma necessidade de tensionar esse fio, desejo e curiosidade mantêm essa chama acesa.

Precisei organizar o ateliê para a empreitada.



Procurei. Encontrei.

Uma sacola plástica guardava pedaços de sabão cortados e marcados por frisadores. Lembro de não achar o resultado interessante na época (2018) e por isso deixei de lado, para talvez derreter e fazer outra coisa. Esses objetos resistiram às probabilidades, até que estivessem prontos. Ou até que eu estivesse pronta para eles.

Chamei de *Herança 2*.

O trabalho é composto por seis fragmentos de sabão marcados por frisadores de ferro aquecidos (frisadores são ferramentas de confecção de flores, herdadas de minha avó e de minha mãe). Por anos observei atentamente a coreografia de quem manipulava tais ferramentas, o contato com o fogo e o gesto, e sempre desejei estar naquele lugar, um saber aprendido antes mesmo de ser nomeado.

<
Herança 2
Ana Beatriz Artigas
2024
Sabão e tempo
aprox. 11 x 7 x 2 cm (cada)

Hoje os fragmentos de sabão estão ressecados e fissurados pelo tempo.

O trabalho parte do mesmo princípio de *Herança 1*, trabalho anterior da série, no qual utilizei o mesmo procedimento sobre sabão translúcido, tipo glicerina. Nos dois casos marco barras de sabão com frisadores aquecidos. No primeiro a transparência permite ver através, no segundo o tempo inscreve opacidade, fissuras e ruídos, marcas do envelhecimento da matéria.

"(...) resistente ao pressuposto clássico de que os objetos são feitos para serem naturalmente transparentes às operações do intelecto."

(Krauss, 2001, p.101)

A efemeridade do material queimado, que com o tempo e uso tende a desaparecer, contrasta com a noção comum de herança como algo durável.

Herança 2 foi a primeira escolha para a exposição.

>
detalhe *Herança 2*



Continuei. Me dispus a re-olhar.

A escolha seguinte foi construída no ateliê, aproximando o que já estava por ali. Como se o próprio espaço sugerisse modos de uso.

Conto. Trabalho de narrativa não linear, construído a partir de procedimentos com gesso, fios, alfinetes e um prelúdio de abrigo.



<
Conto
Ana Beatriz Artigas
2024
Fio de costura, alfinete, algodão
cru, gesso acrílico e papelão
24 x 65 x 1,5 cm

Os fios, alfinetes e tecido partem de uma origem e utilidade conhecidas, rumo a uma nova configuração. Os materiais mantêm sua forma, mas são transformados através da sobreposição e do acúmulo, com camadas de gesso ou cola aplicadas sobre papelão. O procedimento confere rigidez aos materiais maleáveis e opacidade aos alfinetes metálicos, criando pequenos casos, tensões materiais.

Por algum tempo as partes foram independentes. Alterei a ordem, o lugar, a disposição na parede, troquei os pares. No final *Conto* se configurou como estava ensaiando para ser: fragmentos justapostos, começando com fio branco e gesso, passando por fragmentos coloridos de fios e cola e por alfinetes, gesso e ferrugem, chegando em um pequeno abrigo sobre branco.

"(...)fragmentos de uma história, mas sem uma sequência que forneça ao observador o sentido de um acesso preciso e comprovável ao significado do acontecimento aludido por ele."
(Krauss, 2001, p.45)

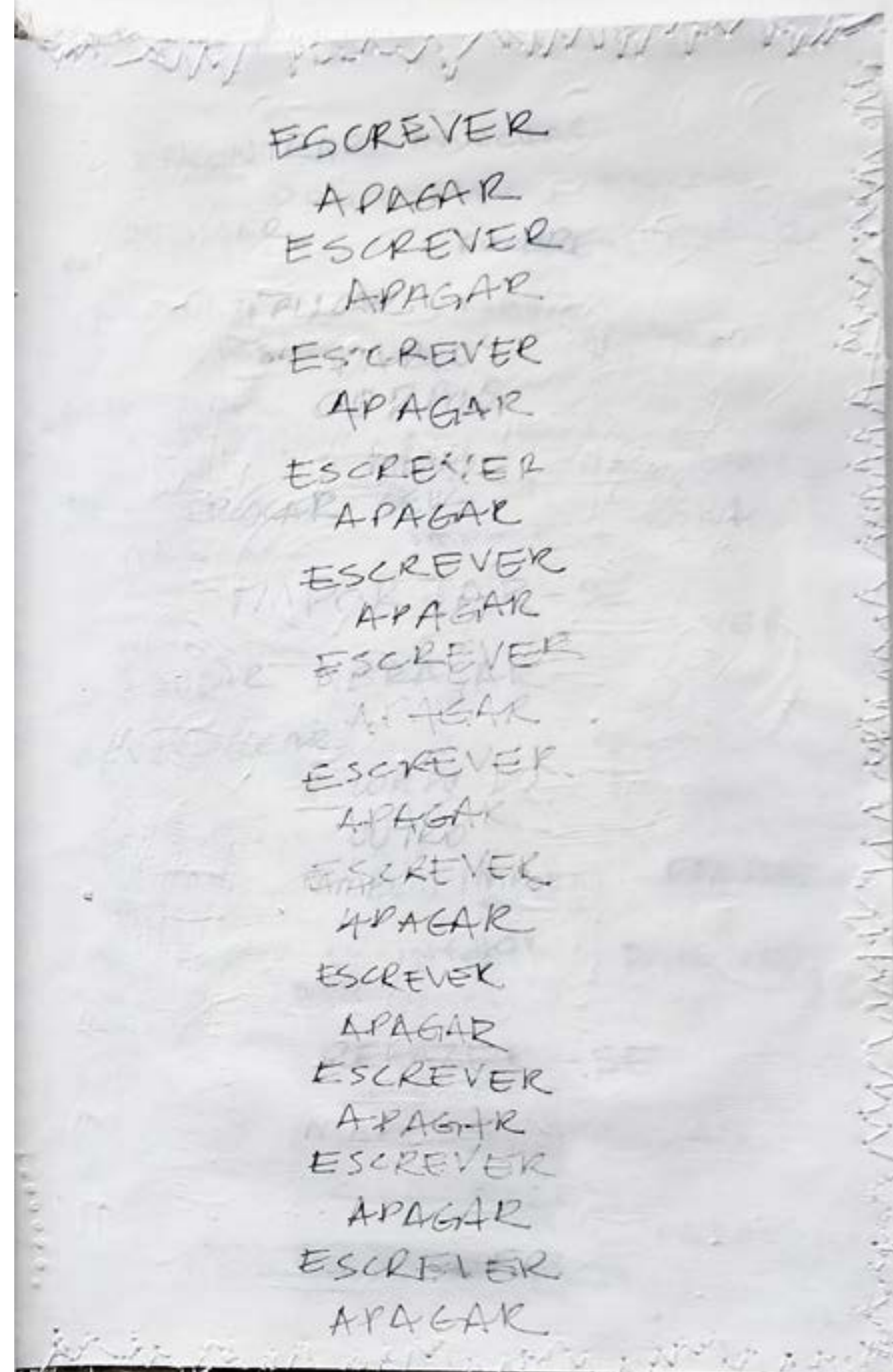
>
detalhe *Conto*

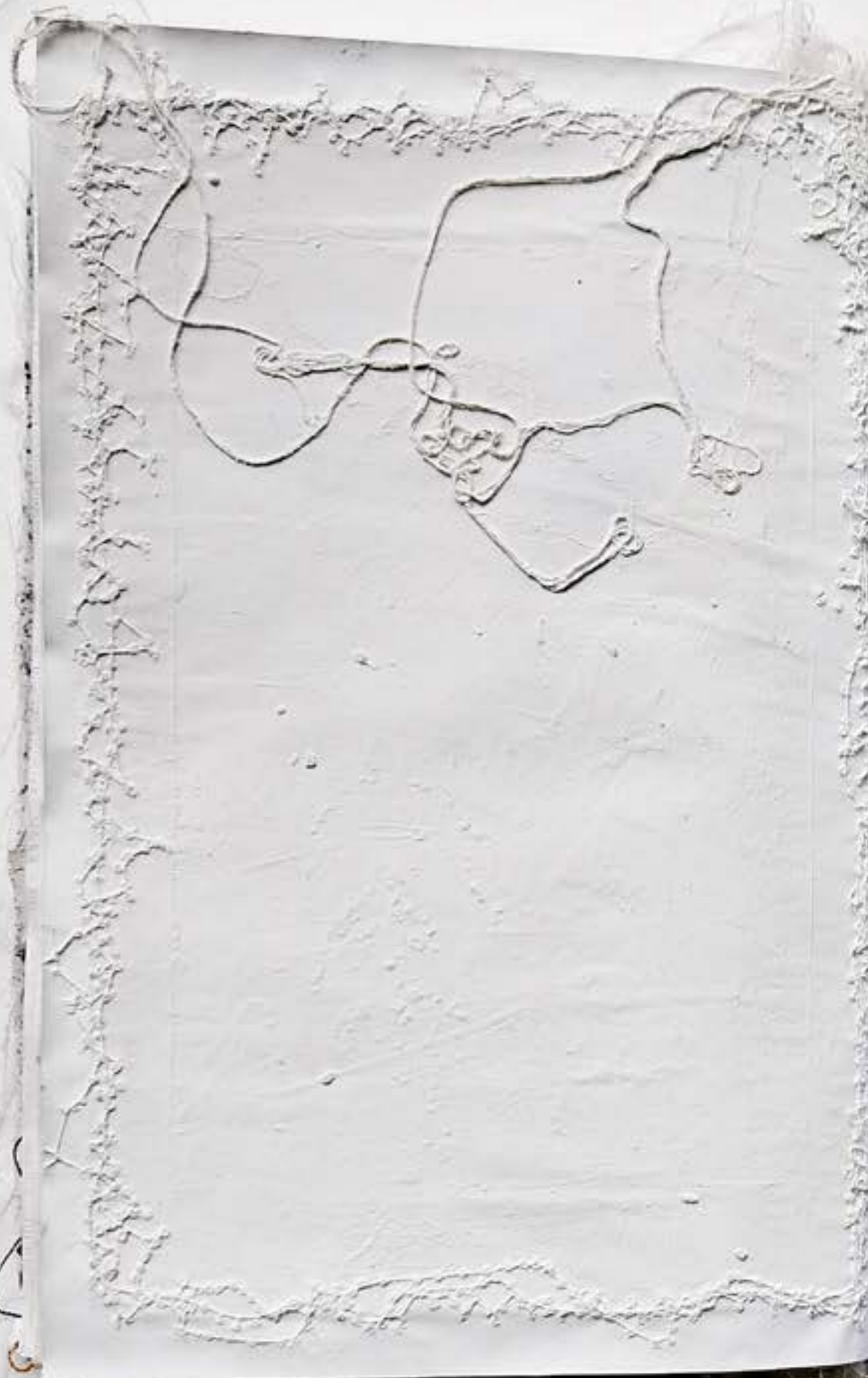




Dois trabalhos é pouco. Recorri a um caderno de anotações para lembrar coisas que eu queria fazer.

>
detalhe de caderno de anotações, 2020
Gesso acrílico, caderno e escritos





marcos do
que já
fui



O caderno guarda indícios do que já fiz antes de fazê-lo. É o campo do que se insinua, lugar de passagem entre pensamento e matéria, onde projetos permanecem em estado de ensaio até encontrarem ocasião para existir. Tática para não cessar o que insiste em vir à mente, mesmo diante das impossibilidades. Lugar de manobra cotidiana.

Esse caderno reúne desenhos, aquarelas, colagens e camadas. Foi bom revê-lo.

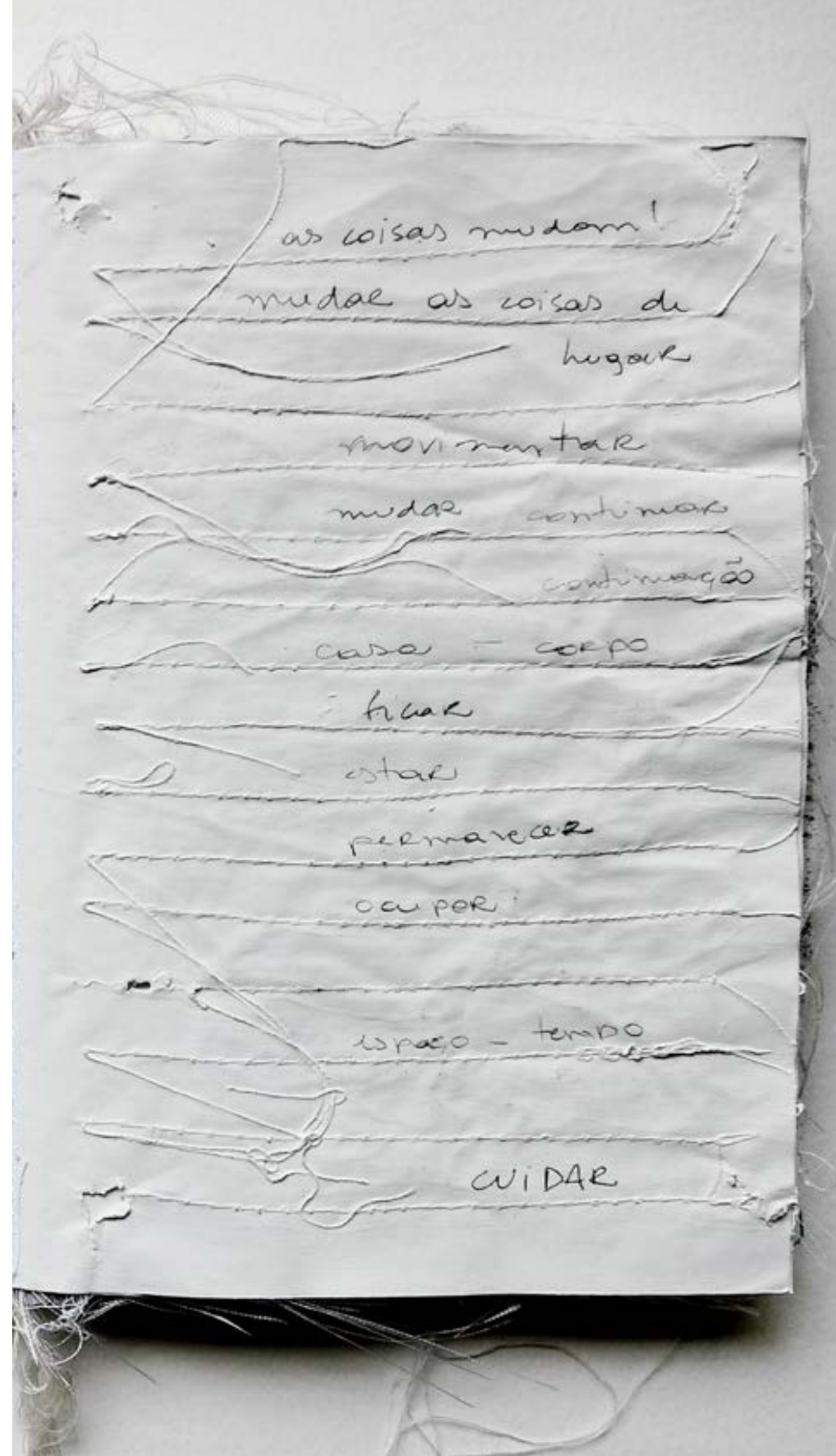
Prazo apertado. Pensa fazendo.

<

detalhe de caderno de anotações, 2020
Fio de costura, gesso acrílico e caderno

Agora esmiuço outros trabalhos que integraram
entretecendo.

>
detalhe de caderno de anotações, 2020
Gesso acrílico, caderno e escritos





vista da exposição
entretecendo

pequenas *tensões*



*"Veremos o avesso de todas as coisas, a
imensidão íntima das pequenas coisas."
(Bachelard, 2019, p.12).*



A almofada evoca o repouso, o acolhimento, mas com alfinetes se torna armadilha. O papel suspenso, perfurado por linhas de alfinetes, torna o escrito terreno perigoso. E o ninho, normalmente associado à proteção e cuidado, tornou-se um aglomerado espinhoso.

Nesse conjunto de trabalhos, o alfinete, objeto cotidiano e funcional, é reconfigurado como matéria de conflito e desvio. Essa reconfiguração não apaga sua função original, mas desloca, ele continua sendo instrumento de fixação e perfuração. Permanecendo como memória ativa do objeto.

O mote de produção desses trabalhos teve início no período da minha graduação, quando pensava sobre as ambivalências geradas do encontro da perfuração feita pela agulha com as delicadas manchas de aquarela que conviviam sobre o papel.

<
detalhe *Colo*

O primeiro destes três trabalhos que fiz foi o que nomeei *Colo*. Inicialmente ele ocupou um lugar apoiado sobre um suporte, tendo participado de uma exposição em 2019 em que foi apresentado assim. No meu imaginário esse objeto está diretamente associado às almofadas que as costureiras utilizam para guardar seus alfinetes.

Costurei a capa da almofada, espetei os alfinetes para fora e coloquei o enchimento. Alterei a ordem das coisas, mas os materiais utilizados permaneceram os mesmos daquelas dos ateliês de costura.

Somente ao reencontrar *Colo*, no ano passado, durante a curadoria da exposição entretecendo, percebi que pendurá-lo na parede era o que faltava para que o trabalho se completasse. Na vertical, o colo inóspito encara o observador de frente, intensificando a tensão entre o convite e a ameaça.

>

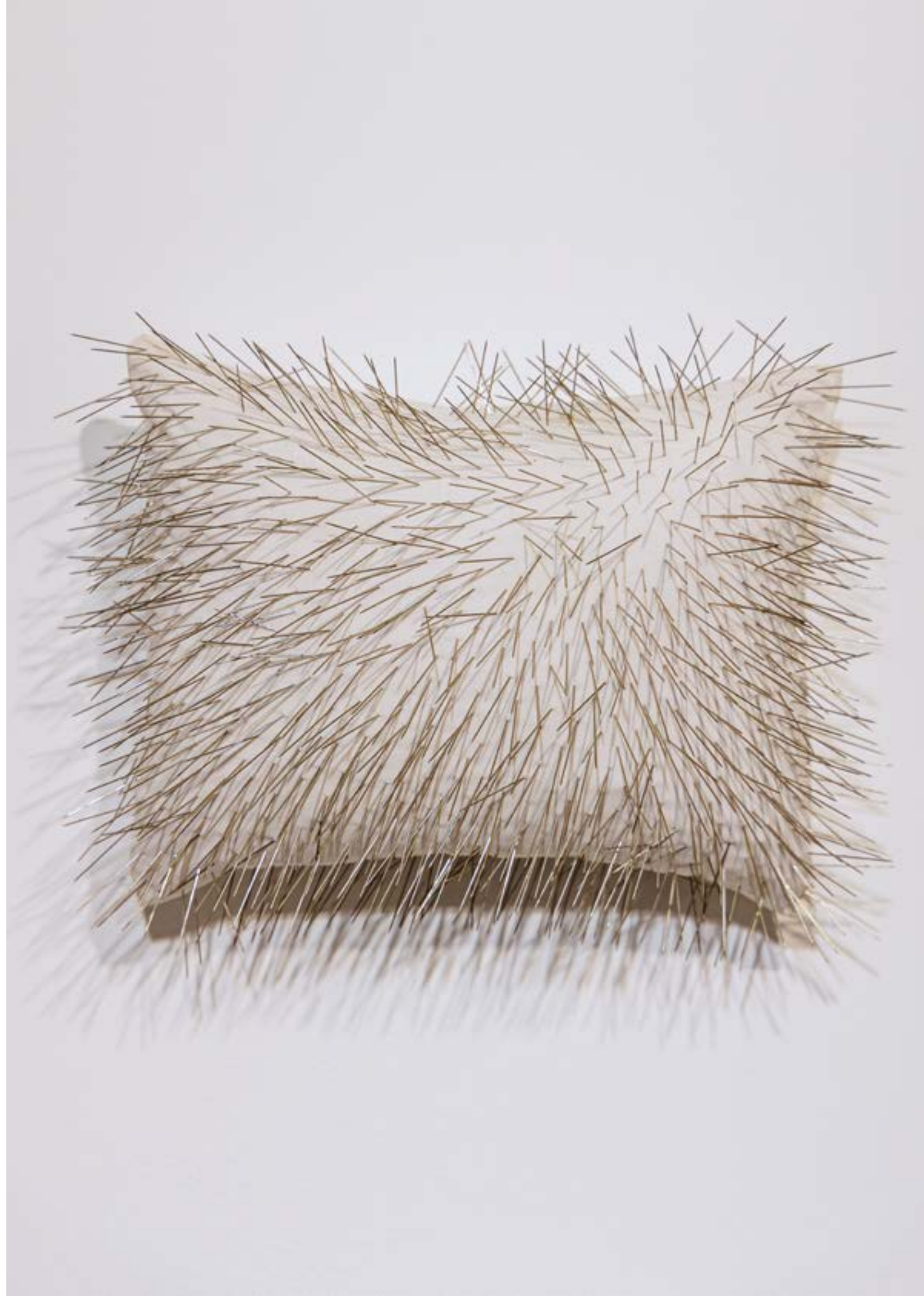
Colo

Ana Beatriz Artigas

2024

Tecido, fio de costura, alfinete e enchimento.

20 x 35 x 10 cm



Há intenção de provocar, ao olhar do outro, o conflito que um colo macio e repelente pode causar. Essa inversão de função apoia uma contradição que não se resolve.

"Mas as imagens da profundidade não tem somente essa marca de hostilidade; tem também aspectos acolhedores, aspectos convidativos; e toda uma dinâmica de atração, de sedução, de apelo ficou um tanto imobilizada pelas grandes forças das imagens terrestres de resistência."
(Bachelard, 2019, p.2).

Lembro de não ficar satisfeita com o resultado do objeto *Colo*, na sua primeira exibição, e querer insistir em algumas questões que permaneceram pulsantes. No mesmo período encontrei em um antiquário muitos alfinetes, caixas deles, investi no material, por entender que ainda tinha coisas para procurar e encontrar a partir dali.

Outra mania de costureira que eu presenciei no ateliê da minha mãe e que também é minha, é a de deixar um ímã fácil, sobre a mesa da máquina de costura, para colocar alfinetes enquanto faz algo, uma função parecida com a almofada citada anteriormente.



Em algum momento, enquanto habitava o meu ateliê, agrupei o conteúdo de algumas daquelas caixinhas de alfinetes ao redor de um ímã de aproximadamente 10 cm. Ele não perdeu a função, continua ali exercendo sua força e o papel de juntar os alfinetes. Ao acumular os objetos de metal ao redor do ímã sugeri a forma de um ninho. Pareceu óbvio demais pra mim em um primeiro momento, mas também não quis distorcer mais ou fazer parecer outra coisa. Ao invés de evitar a associação imediata com o ninho, preferi habitá-la. Deixar que ela se expandisse nas suas contradições. Escolhi mantê-lo sem título, pois não queria chamá-lo pelo óbvio, nem nomeá-lo de forma displicente. Ainda assim, assumi este ninho espinhoso, que combina elementos ordinários em um procedimento simples, como forma de aprofundar a questão que já se anunciava no trabalho anterior.

<

Sem título

Ana Beatriz Artigas

2020

Alfinetes e ímã

11 x 11 x 5 cm



detalhe
Sem título

Das ambivalências que o objeto pode suscitar, a mais imediata, associada ao contraste entre a forma que acolhe e a matéria que afasta, é a que causa o desconforto inicial. Há uma promessa de repouso, mas ela é negada. O ninho não afaga, repele. Os alfinetes mantêm suas pontas expostas, como um campo de pequenas ameaças, e o ímã no centro, ainda que exerça sua força de atração, não suaviza o contorno. O incômodo que o objeto provoca é justamente o que permite repensar o abrigo como algo não dado, mas construído entre forças contraditórias.

Geralmente associado à proteção e cuidado, o ninho é uma imagem que tende a ser valorizada e idealizada. Desejamos que ele seja um espaço pleno, seguro e sem fissuras. No entanto, quando deslocado do plano imaginado para o da experiência concreta, ele revela suas imperfeições, tensões e precariedade. É nesse intervalo entre a segurança sonhada e a instabilidade real que meu objeto opera.



"Como a evidente precariedade não acaba com tal devaneio?

A resposta a esse paradoxo é simples: sonhamos como um fenomenólogo que se ignora. Revivemos, por uma espécie de ingenuidade, o instinto do pássaro. Nós nos comprazemos em acentuar o mimetismo do ninho inteiramente verde no meio da folhagem verde. Decididamente nós o vimos, mas dizemos que ele estava bem escondido."

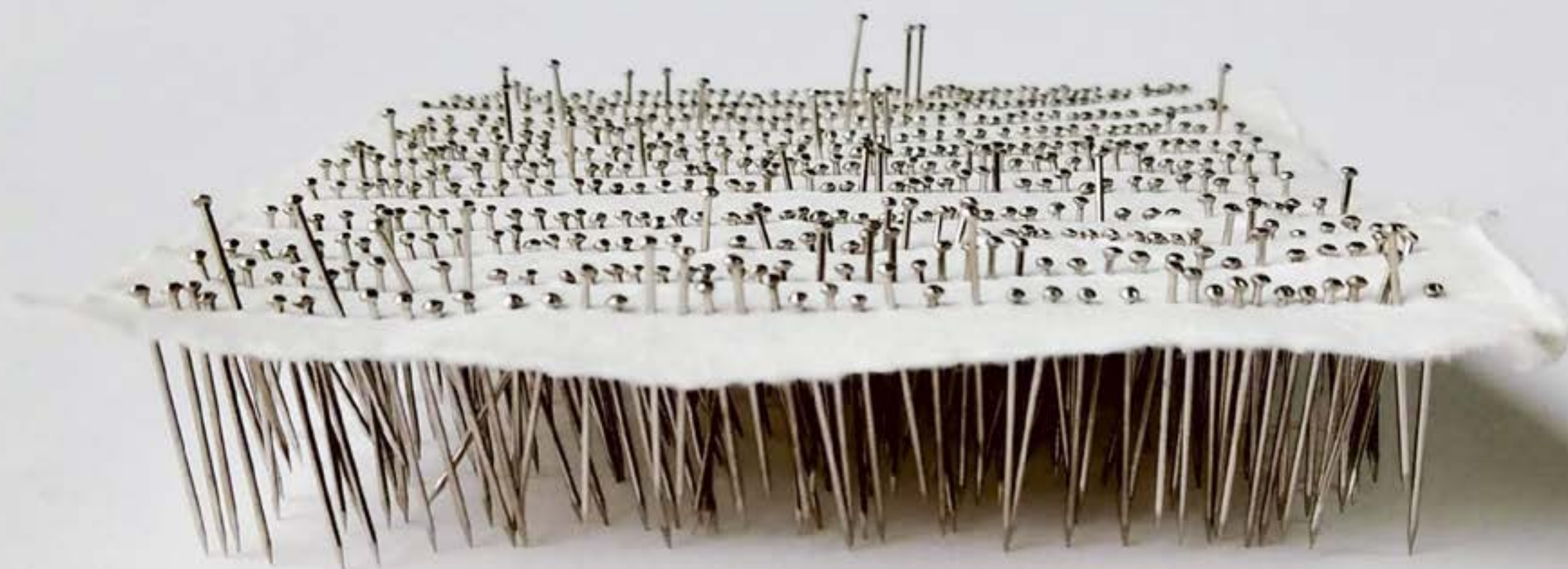
(Bachelard, 1993, p.264).

O terceiro trabalho desse conjunto, também sem título, é composto por um pequeno papel perfurado e suspenso por linhas de alfinetes. Ao mesmo tempo em que sustentam e conferem leveza ao objeto, os alfinetes ferem ao atravessá-lo. Diferente da almofada ou do ninho, aqui eles não atuam como ameaça evidente ao desejo de toque do espectador, mas como força estrutural e ambígua.

Há uma tensão entre presença e ausência, peso e leveza, força e silêncio. O papel, quase flutuante, permanece preso por essas pequenas ameaças, em uma suspensão instável. Essa agitação atravessa o trabalho, que se organiza entre forças contraditórias, visíveis no gesto que fere e suporta ao mesmo tempo.

"O repouso é negado para sempre. A própria matéria não tem direito a isso. Afirma-se a agitação íntima. O ser que segue tais imagens conhece então um estado dinâmico que é inseparável da embriaguez: é agitação pura. É formigueiro puro."

(Bachelard, 2019 , p.57).



Sem título
Ana Beatriz Artigas
2020
Alfinetes e papel
16 x 12 x 2,5 cm

A linearidade na disposição dos alfinetes, ou dos furos deixados por eles, sugere uma escrita ou uma notação. Não há texto legível, mas algo que se inscreve ali. Um registro, uma trajetória. Essa linearidade não se organiza como padrão regular. Os intervalos e o alinhamento variam, e é dessa irregularidade que o ritmo emerge.

O papel é marcado pela repetição manual do gesto que o perfura. O furo permanece e a resistência do papel se revela, como se fosse algo difícil de escrever, ou escrito com tanta força que deixa vestígios, mesmo se apagado.

A matéria é atravessada por uma intensidade que não é apenas visual, mas sensível.

>
detalhe *Sem título*



Nesse tipo de operação, o gesto repetido instaura uma duração própria, um tempo fora da lógica cronológica. Nos trabalhos de Roseli Nery, a repetição de gestos mínimos adensa essa duração, fazendo do tempo algo que se acumula no fazer. A atividade manual prolongada desloca a noção de produtividade para uma experiência de suspensão.



▲
Roseli Nery
Agulhas por um fio
2003

16 mil agulhas de costura em fio de nylon.
9 metros de comprimento total

Assim, o alfinete, presente nos três trabalhos, se desdobra como figura de interrupção, perfuração e retenção. Prende e rasga. Une e ameaça. Torna visível o que suporta, mas também o que machuca. É nessa contradição, íntima e em conflito, que os trabalhos se constroem.

Em todos eles, os alfinetes mantêm-se unidos ou presos a outro material (papel, ímã, almofada), mas essa união não suaviza a tensão, ela a intensifica. Não há estabilização possível. Há uma tensão que não se desfaz e que insiste em permanecer visível.

"Elas se formam também, mais ou menos explícitas, mais ou menos concretas, nos devaneios materiais dos poetas. Indicam uma vontade de contradizer inicialmente as aparências, depois de assegurar para sempre essa contradição mediante uma discórdia íntima, fundamental."
(Bachelard, 2019 , p.57).



vista da exposição
entretecendo

entre o *visível*
e o que se *insinua*



Há algo de silencioso nessas pequenas estruturas penduradas na parede.

Os *Abrigos* se revelam frágeis, translúcidos e pacientes. Cada construção envolve um ritmo próprio, de minúcias, gestos contidos e tempo.

Esse trabalho começa com uma pequena estrutura em formato de casa que habitava meu ateliê há tempos, feito como um pequeno ensaio de possíveis trabalhos. Convivi com a pequena casa diariamente, ela permanecia no canto, em cima da cômoda. Das coisas feitas que ocupam o ateliê, essa era uma das que eu desejava continuar, mas faltava ainda entender qual seria a direção.

>
primeiro do trabalho *Abrigos*
2020
Fio de costura, *voil* e arame
19 x 16 x 13 cm





Ao retomar e expandir essa forma inicial, decidi ampliar as conformações do que se propõe abrigo.

Os *Abrigos* são objetos tridimensionais de pequeno porte, construídos a partir de estruturas de arame modeladas e costuradas à mão com tecidos delicados - muitos desfiam ao serem tensionados. Algumas dessas pequenas construções permanecem abertas, revelando o que carregam, outras são fechadas, guardando flores secas, alfinetes, fios e objetos.

Pensei em tetos, refúgios e coberturas.

<
detalhe *Abrigos*



Reproduzi o processo em cada uma das 28 guaridas. Com as repetições não busquei o mesmo ou a representação, mas aceitei a variação como parte da construção. O arame, maleável o suficiente para ser dobrado com a mão, não era da espessura ideal, e justamente por isso resultava em formas imprecisas, dobras curvas e não quinas. Pequenos desvios na linha reta.

Foram o processo e a curiosidade que determinaram os limites e os fechamentos possíveis.

A respeito do tecido, iniciei com duas cores de voil, mas, em determinado momento passei a utilizar também retalhos com impressões e pinturas que estavam guardados, tecidos que não tive coragem de me desfazer - materiais que resistiram ao descarte. Também criei ruídos nas superfícies de alguns abrigos, costurando botões e fios. Mesmo nesses casos, a transparência persiste atuando não apenas como qualidade física, mas como princípio poético.

<
detalhe *Abrigos*



Com exceção do primeiro, mencionado anteriormente, o restante foi pensado e costurado no sofá de casa, em um tempo distendido que se recusa ao atropelamento dos dias.

"O valor ético e estético da delicadeza reside, por um lado, na intenção de frear a máquina que expande o poder e concentra a riqueza do capitalismo (que não será superado, entretanto, através de recursos delicados) e, por outro lado, em dar lugar ao que tende a desaparecer por ficar excluído dessa lógica."

(Kehl, 2009)

Há um gesto de cuidado nesse abrigar, que não é o mesmo que esconde, mas que contém com delicadeza aquilo que talvez não queira exposição direta. Pequenos dispositivos de retenção, que seguram o tempo do trabalho manual e a fragilidade do fazer.

Nos *Abrigos*, o olhar é convidado a atravessar os tecidos e o que encontra não é um centro revelado, mas finas camadas. Há uma coreografia entre o visível e o invisível, entre o que se deixa ver e o que permanece em suspensão. A transparência é um princípio poético que convida à permanência, aproximando-se da “mimese afetiva aberta a aspirações da alma, de completude entre o que se retrai e o que se expande” (Bamonte, 2013, p. 128) existente na obra de Brígida Baltar. Em *A coleta da neblina*, Baltar utiliza pequenos frascos para o encapsulamento do efêmero, como a névoa e o orvalho. Nos meus abrigos, as estruturas de voil são como dispositivos que transformam o transitório e o intangível em uma permanência sensorial e imaginária.



Brígida Baltar
A coleta da neblina
2002
Fotografia
39,7 x 58,5 cm



O gesto de fechar e guardar as miudezas não significa aprisionar o conteúdo, mas sim garantir que ele seja envolvido e cuidado. Nesse trânsito entre o interior e o exterior, o gesto íntimo torna-se a costura que aproxima o material do afetivo. Cria-se um lugar onde a contemplação reconhece o repouso e a força do que apenas se insinua, seja por sua descrição ou por sua condição quase imperceptível. Há uma aposta na leveza como potência e na delicadeza como forma de resistência.

Se em alguns abrigos o gesto se orienta pela contenção do efêmero, em outros ele se desloca para a própria superfície como lugar de impermanência, onde a fragilidade, a interrupção do gesto, convivem com zonas de espessamento e retenção. Trata-se de tensionar o suporte até que ele revele suas interrupções, suas falhas, seus vazios.

<
detalhe *Abrigos*



^
Hessie
Les Trous n°33
1973

Bordado com fio azul sobre perfurações em
tecido de algodão
66 × 85 cm

Essas escolhas encontram eco na prática de Hessie, que produziu “uma resistência consciente à produtividade, competitividade e hipervisibilidade decretadas pelo sistema.” (Olveira, 2020, p. 8). Trata-se de um fazer que opera por uma economia de meios, em que a força não está na afirmação expansiva, mas na recusa. Uma prática que acontece no gesto pequeno e reiterado, onde a superfície é trabalhada por interrupções e perfurações. Não implica ausência, mas outro modo de presença, mantido pela atenção ao mínimo.

O jogo entre camadas e estruturas também se projeta para o espaço ao redor dos abrigos. Penduradas na parede por pequenos pregos, as peças lançam sombras que se tornam extensões visuais das pequenas cabanas. Esse desdobramento amplia as camadas de subjetividade. A sombra não é cópia, é outra coisa: uma instabilidade que revela algo que o próprio objeto não mostra, um eco visual.



"Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser escapa, atinge a univocidade e se põe a girar em torno do diferente. O que é ou retorna não tem qualquer identidade prévia e constituída: a coisa é reduzida à diferença que a esquarteja e a todas as diferenças implicadas nesta e pelas quais ela passa."
(Deleuze, 2025, p. 96)

Nada ali se fixa.

À medida que a luz ou o observador se move, o objeto também se transforma, não em si, mas no que o cerca. A sombra expõe um ritmo visível, sugere a impermanência da forma, cria ambiguidades. Ela não é a obra, mas depende dela para existir, como uma outra pele, que acontece sob determinadas condições.

Assim, entre tecido, arame, gesto e tempo, o que se constrói é mais do que um conjunto de pequenas estruturas, é um modo de atenção. Um exercício de permanência diante do que é pequeno e frágil.

O gesto de fazer, avesso à urgência, reinscreve o tempo como experiência sensível, preservando a relação com aquilo que escapa e que permanece em estado de quase.



vista da exposição
entretecendo

o que *guarda*
o *gesso*



Gosto de usar o gesso para cobrir superfícies de papel com anotações, pinturas e desenhos deixados de lado. As camadas de gesso se repetem, ou não, conforme minha satisfação com o resultado. Camadas que recobrem, mas não escondem. As sucessivas aplicações passaram a funcionar como intensificadoras para o que aparecia muito sutilmente. As superfícies ficaram mais espessas. Comecei a guardar coisas nesses sedimentos. O gesso começou a ganhar mais importância e agir sobre aquilo que encontrava, reorganizando superfícies e reforçando o que nelas existia.

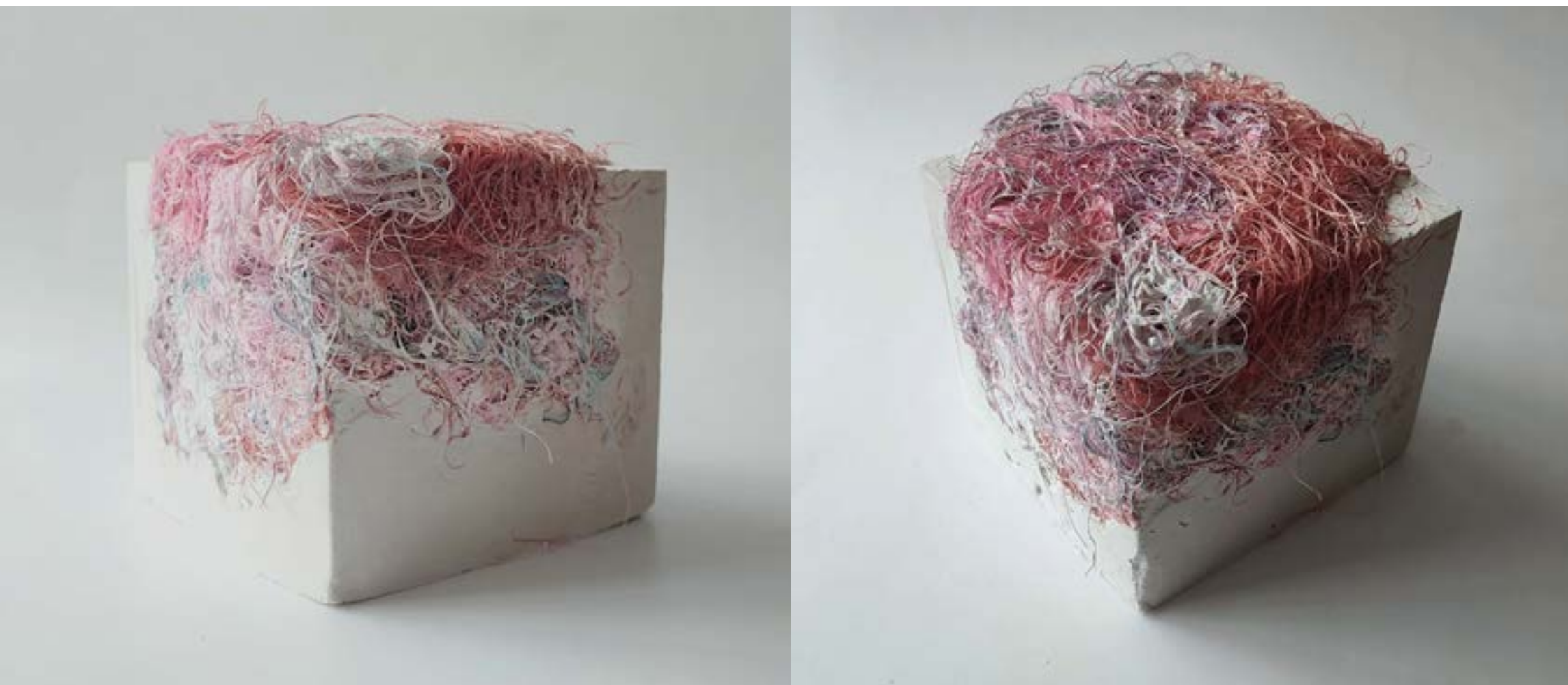
^
detalhe dos fios engessados

Enquanto desfiava carreteis de fios, para o trabalho que estava realizando na época, coloquei uma boa quantidade de fio branco amontado dentro de uma pequena caixa de papelão, fiz uma mistura de gesso, água e cola, despejei e deixei secar. Ainda não sabia muito o que esperar, mas pensava sobre dar forma àquela aglomeração de fios macios dentro da caixa. Queria estruturar o acúmulo de material, tirar seu aspecto fofo e fácil de amassar e também ampliar a ocupação do espaço. As decisões foram tomadas no durante, já sem a garantia de que a intenção inicial se manteria. Esse gesto inicial, com caráter de experimento, já trazia uma tensão entre o que é mole e o que é rígido, entre a leveza dos fios e a densidade do gesso. Queria fixar algo que escapava.

Os fios engessados continuaram habitando o ateliê e eu gostava dos relevos e ruídos que via ali.

Fiz o *Quase cubo*. Gesso e acúmulo de fios coloridos em uma forma de poliuretano que montei. Algumas áreas não foram cobertas pelo gesso, permanecendo à vista apenas os fios, endurecidos e esbranquiçados. Uma das quinas evidencia o emaranhado de fios, enquanto

as outras não mostram muito além da superfície branca com vestígios do molde. Essas sutilezas do processo, minha falta de controle e o atrito entre os materiais me instigaram a continuar. Esse momento marcou uma nova forma de encarar o processo em que o trabalho deixou de responder a uma intenção existente e passou a se organizar a partir do que a matéria impôs.



<

Quase cubo
Ana Beatriz Artigas
2024
Fio e gesso
12 x 12 x 13 cm



A escolha pelo gesso permitiu testes e finalizações rápidas. Além de versátil, o seu custo não é elevado. Eu podia me arriscar. Aumentei a escala e a quantidade. Para os blocos seguintes usei caixas de papelão que eu tinha no ateliê, passei o desmoldante, organizei os fios, preparei o gesso e despejei. Ele invadiu os espaços vazios e comprimiu os materiais. O resultado dessa interação só é visível após a secagem e desmoldagem. Com a adição de uma camada de ansiedade enquanto espera.

Ainda nos primeiros, percebi que a caixa tinha deixado marcas além das previstas. Além de conter, a caixa registra e se impõe como parte ativa do processo. O gesso fixa não só a posição dos materiais, como também a textura do papelão, as reentrâncias, as fitas que eu coloquei de reforço para o líquido não vazar. Grava também os erros e acasos. Outra recorrência: o desmoldante não vence a umidade no papelão e algumas partes ficam com pedaços de caixa grudados.

<
blocos empilhados no ateliê



A caixa ditou outros rumos e visualidades para o trabalho. Ela é suporte para esse gesto depositado na horizontal e é também um tempo de ação, uma forma de pensar pelo corpo. Percebi que a posição do meu corpo diante do trabalho, próximo da matéria, molda a minha relação com o processo. O corpo inteiro participa, há contato direto. Os resultados estão dentro do que meu corpo possibilita fazer.

"Pensa com seu corpo, não no abstrato, mas na temporalidade vivida"

(Lefebvre, 2021, p. 75).

"(...) nele aprende os ritmos para, em seguida, apreciar os ritmos externos.

Seu corpo lhe serve de metrônomo."

(Lefebvre, 2021, p. 73).

<
blocos empilhados no ateliê

Com uma curiosidade insistente, em ver como poderiam sair os próximos, continuei fazendo mais blocos. A receita do gesso, a mesma quantidade de água para a mesma quantidade de gesso em pó, mistura, a consistência correta, a hora de despejar, a quantidade é suficiente para essa caixa? Não. Então recomeço. A menor variação no que se repete e as diferenças que emergem daí sempre me atraíram.

*"Não tenho certeza do que estou buscando, mas sei que, se algo é significativo, talvez se torne mais significativo dito dez vezes. Se algo é absurdo, torna-se muito mais exagerado, mais absurdo, quando é repetido. Não tenho certeza, mas a repetição amplia, intensifica ou exagera uma ideia."
(Hesse, 1970, p.62, tradução nossa)*

O que para Hesse era a busca pelo absurdo eu chamo daquilo que me escapa, o que não posso prever. O trânsito entre controle e acaso que produz o inesperado.

Rosalind Krauss aponta em *O inconsciente óptico*, ao discutir o gesto corporal em Eva Hesse, que há um trânsito entre o controle e o acaso: o que se repete nunca é idêntico, e o gesto acumulado carrega uma dose de instabilidade.

O corpo se relaciona com a matéria de forma direta, mas não totalmente previsível, há sempre algo que foge ou se transforma no percurso. Krauss observa que a repetição corporal e o gesto acumulado se inscrevem sobre uma superfície instável. Essa leitura sugere que a repetição, longe de estabilizar, abre brechas para o imprevisto e para a emergência de novos arranjos.

Trouxe outros materiais para esse diálogo: pedaços de tecidos, retalhos, fibras, toalhas de crochê, golas, alfinetes de aço e carretéis de plástico. O que está dentro é parcialmente ocultado, mas insiste em aparecer.

Para cada um dos módulos, os mesmos movimentos, como uma dança ensaiada.

Meu corpo repetiu gestos e procedimentos até chegar em uma quantidade de blocos que considerei adequada para formar um trabalho disposto a ocupar o espaço: *O que cabe*, é composto por 16 módulos (até o momento).

O que cabe

Ana Beatriz Artigas

2024

Gesso, tecidos, fios, alfinetes, fibra, golas, toalhas de crochê e carretéis

Dimensões variáveis

v







Apesar de partirem do mesmo princípio de execução, cada uma das caixas tem características específicas. A mais sutil diferença no trajeto se intensifica no decorrer. Em *O que cabe*, a repetição acontece em um sistema de acúmulo de variações.

"O que se desloca e se disfarça nas séries não pode e não deve ser identificado, mas existe, age como o diferenciador da diferença."

(Deleuze, 2025, p. 392)

Ao pensá-los no espaço expositivo optei por uma construção dividida em dois nichos. Olhei para as cores, formas e superfícies. Escolhi deixar à mostra aquelas que tinham mais ruídos e deixavam à mostra indícios do processo. A escala dos blocos e a disposição exigem uma aproximação física e reforçam a dimensão tátil da experiência.

<
detalhe de *O que cabe*

As irregularidades das caixas se somam conforme os blocos são empilhados, explicitando o caráter orgânico e processual da construção. Por não se assentarem totalmente umas sobre as outras, as caixas não parecem pesar tudo o que contêm. Vem daí a falsa sensação de leveza.

A impressão de estar diante de um fragmento de algo, cria uma sobreposição de camadas materiais e simbólicas. Assim como nas formações geológicas, os blocos de gesso guardam camadas que são também registros do tempo, sedimentações de gestos e materiais. Cada bloco é uma pequena estratigrafia, um registro do encontro entre corpo, matéria e acaso.

"Os estratos são fenômenos de espessamento no Corpo da terra, ao mesmo tempo moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, dobramentos."
(Deleuze e Guattari, 2012, p. 230).

>
detalhe O que cabe



No trabalho *O que cabe*, as acumulações não se estabilizam por inteiro. Cada módulo é uma fixação provisória, basta uma diferença de gesto, um desvio mínimo na mistura ou no tempo de secagem para que outra configuração surja. O que se estabelece é um campo em constante reorganização.

Por não se encerrarem em uma forma definitiva, cada módulo pode ser entendido como um território momentâneo. Aqui, esse território se mantém aberto a reorganizações e novos acoplamentos.

"A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro da sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território"
(Deleuze e Guattari, 2012, p. 232).

>
detalhe *O que cabe*





Os resultados obtidos até aqui e o desenrolar do processo me indicaram um movimento. Eu gostava de olhar para as superfícies, queria encontrar mais delas. Em vez de volumes densos, comecei a buscar recortes, limites.

Fiz um conjunto de trabalhos em que o molde era uma moldura de madeira que montei a partir de ripas. A *Série Fatias* repete o mesmo gesto dos blocos: despejar, cobrir, esperar secar, mas agora contido por essa caixa que delimita a expansão do gesso ainda líquido. A moldura atua como limite físico, organizando o material e comprimindo sua dispersão.

<
Sem título - série Fatias
 Ana Beatriz Artigas
 2024
 Gesso, tecidos e entretela hidrossolúvel
 28 x 18 x 3,5 cm



Em um dos trabalhos, optei por retirar a madeira após a secagem. Sem essa contenção, a forma resultante pareceu menos domesticada, deixando a matéria operar com maior autonomia. Ainda assim, permanece uma lógica de recorte, mas não mais dada por um contorno fixo

No trabalho *Sem título* o gesso e os têxteis aglomerados são pendurados na parede. A borda é uma delimitação implícita criada pela própria matéria e pela forma como ela se organiza no espaço. Sem a contenção da moldura, a materialidade parece ganhar mais organicidade, mas a lógica do fragmento, do estrato e do registro do gesto repetitivo permanece.

<
detalhe *Sem título*



Colocar esse objeto-fatia na parede muda a relação com o espaço. A relação com o olhar também. Se antes o gesso se expandia e ocupava um espaço no chão, agora ele se concentra em um plano vertical. Nessa configuração, as forças se reorganizam e exigem uma aproximação corporal distinta. A gravidade atua de forma homogênea apenas durante a produção, mas na apresentação o plano se ergue, deslocando o gesto.

"Começamos com a horizontalidade, já que a natureza operacional do informe é, daí em diante, a mais evidente. ('Horizontalidade', que é um estado de ser, captura de modo imperfeito a natureza dinâmica da operação. Seria mais preciso, ainda que mais prolixo, dizer 'rebaixamento do vertical ao horizontal' ou 'horizontalização'.)"
(Bois, 1997, p. 76, tradução nossa)

<
Sem título
Ana Beatriz Artigas
2024
Gesso, tecidos e zíper
48 x 48 x 2 cm

Essa transposição acontece no trabalho de Eva Hesse, que produzia suas peças horizontalmente, em contato próximo à matéria, mas ao exibi-las na vertical instaura uma tensão entre fazer e mostrar. Como observa Krauss, a partir de *Hang Up*, Hesse Hesse não abandona o campo da pintura, mas nega a imobilidade e o controle que a moldura tradicional exigiria.



Dessa maneira, o trabalho *Sem título* retoma e desdobra a discussão inicial em que corpo e gravidade permanecem agentes centrais, mas em outro regime de forças. A combinação de tecidos, fibras e gesso retomam a tensão entre o visível e o oculto. O que muda não é apenas a posição do objeto, mas o que se espera como forma. Há uma torção que altera as condições de permanência sem reorganizar a estrutura.

<
Hang Up
Eva Hesse
1966
Tinta acrílica, tecido, madeira, corda e aço
182.9 × 213.4 × 198.1 cm



Os fragmentos guardam não só material e gesto, mas também pausas, intervalos, o tempo entre uma coisa e outra. O que atravessa esses trabalhos não é apenas a acumulação de matéria, mas os ritmos do processo, sua repetição infiel e seu tempo vivido.

"Nenhuma câmera, nenhuma imagem ou sequência de imagens pode mostrar estes ritmos. É preciso olhos e ouvidos igualmente atentos, uma cabeça, uma memória e um coração. Uma memória? Sim, para apreender este presente de outro jeito que não o instantâneo, o restituir em seus momentos, no movimento composto de diversos ritmos."
(Lefebvre, 2021, p. 94).

<
detalhe Sem título



vista da exposição
entretecendo

o que *atravessa*

*Eu não tô no ateliê.
Períodos sem produzir,
a vida e minhas obrigações.*

*Se esses hiatos são rupturas?
Agora penso que não.*

*Pequenas pausas,
odiosas ou necessárias
às vezes meses, às vezes dias.*

Silêncios

*tumultos, notícias, tarefas
cansaço.
Também me atravessam.*

*Retomar
de onde parei (?)
pôr em prática uma velha nova ideia.*

*Reconhecer marcas que o tempo deixou
no material, no corpo, no pensamento, no gesto
na memória, no impulso.*

*Continuar o que está feito
- pronto ou inacabado.
Escavar até encontrar o outro.*

*Movimento espiralar
ora estica as distâncias
ora contrai e aproxima.*

*Matéria viva.
Lembra a forma que já teve,
mas não retorna àquele lugar.*

*Há sempre um pequeno desvio,
que não é rompimento.
No intervalo, algo muda.*

Ruídos que organizam.

*Lembrar o caminho de volta,
não ao lugar de antes,
ao desejo de continuar.*

desvios



*"[...] existem apenas desvios."
(Bois, 1997, p. 71, tradução nossa)*



Depois de *entretecendo* busquei dar continuidade à produção, ainda que os meses seguintes à exposição e o ano de 2025 tenham sido marcados por interrupções. Nesse período, executei trabalhos que prolongam e reconfiguram o gesto anterior, tensionando a relação entre execução e apresentação. A experimentação carrega a memória daquilo que já foi mostrado.

Aqui, o desvio é o modo de operação: um deslocamento que não altera completamente a forma, mas a coloca em instabilidade.

<
detalhe *Mole*



"(...) a matéria informe reivindicada pelo materialismo de base não se assemelha a nada, sobretudo não àquilo que ela deveria ser, recusando-se a ser assimilada a qualquer conceito, a qualquer abstração que seja. Para o materialismo de base, a natureza produz apenas monstros singulares: não há desvios na natureza, porque não há nada além de desvio."
(Bois, 1997, p. 53, tradução nossa)

<
detalhe *Frestas*



ENTRE BORDAS

Voltei a utilizar a caixa de papelão como molde. Diferente das estruturas de madeira utilizadas anteriormente, em que as quinas e arestas se tornam mais definidas, aqui a condição do molde introduz variações na forma, produzindo bordas arredondadas e mais suscetíveis à deformação durante o fazer.

Nesse contexto, o tecido não introduz uma nova lógica, mas intensifica variações do contorno já existentes.

Em *Quase trouxa*, o gesso é despejado diretamente sobre o tecido disposto no interior do molde e, em seguida, o pano é pressionado sobre a superfície ainda fresca, impregnando nela dobras e texturas. Na frente as marcas impressas pelo tecido permanecem e geram variações de sombra na própria superfície do gesso. Nas laterais o contorno se torna mais arredondado e irregular, permitindo a aparição de pequenos vestígios do interior do objeto.

<
detalhe *Quase trouxa*

>
Quase trouxa
Ana Beatriz Artigas
2025
Gesso e zíper
22,5 x 22,5 x 12,5 cm





No trabalho *Embrulho*, o procedimento se mantém. A forma simultaneamente lembra o fundo de uma caixa e um objeto embrulhado, com proporções mais estreitas e alongadas. A dureza da matéria cede às dobras, embora o trabalho seja composto apenas por gesso.

O contorno deixa de ser determinado pelo molde e passa a depender da ação do tecido e da resposta do gesso durante o processo.

<
Embrulho
Ana Beatriz Artigas
2025
Gesso
36 x 14 x 3 cm



QUANDO A BASE SE PERDE

Erosão contém uma ação que não fica evidente no resultado final, mas que introduz uma dúvida de procedimento. A caixa de molde era bem menor do que as que vinha usando, o que permitiu um manuseio mais leve. Deixei o gesso e o tule repousarem por um tempo dentro da caixa-molde, não o suficiente para que o gesso endurecesse por completo, e então a virei ao contrário. O material ainda fluído escorreu e moldou o outro lado.

Em alguns pontos, a superfície mantém marcas diretas do molde, em outros evidencia desvios no percurso do gesso durante a inversão. O tule aparece de forma sutil, interferindo na circulação do material no interior da caixa e marcando zonas de maior ou menor continuidade na formação da superfície.

<
detalhe *Erosão*



Erosão
Ana Beatriz Artigas
2025
Gesso e tule
18 x 12 x 4 cm



Nas séries anteriores, uma das superfícies, geralmente a voltada para cima, se revelava menos interessante. O fundo, onde os materiais ficavam mais pressionados, parecia sempre mais instigante. Aqui, a dúvida se instaura: qual lado, afinal, seria a base do objeto?

Tal indeterminação transfere a decisão sobre frente-verso para um momento posterior. A escolha recai sobre aquele lado que mais evidencia as marcas da operação, especialmente na maneira como o material preenche, ou falha em preencher, o molde.

<
detalhe *Erosão*

ENTRE LACUNAS E VESTÍGIOS

Nos trabalhos que operam entre cobertura e abertura, a forma não se consolida como bloco fechado. A matéria tende ao desgaste e ao desmoronamento. Cada operação carrega em si um índice de dissipação. Essa instabilidade se dá por reorganizações contínuas, em que a forma não se estabiliza completamente.

>
detalhe *Cratera*





Em *Cratera*, utilizei uma caixa pequena como molde, retomando o procedimento em que a base se torna incerta. Neste caso, a superfície do molde foi inteiramente coberta e moldada pela caixa. Em algumas áreas, a camada era tão fina que se tornava levemente translúcida. À medida que a superfície cedeu, surgiram aberturas e zonas de vazio que expuseram cavidades internas. A espessura não garante fechamento, evidenciando a fragilidade do material.

<
Cratera
Ana Beatriz Artigas
2026
Gesso e elástico
22 x 30 x 2 cm



Frestas
Ana Beatriz Artigas
2026
Gesso e corda
15 x 23 x 3,5 cm

No trabalho *Frestas*, não há inversão da base durante o processo. Acomodei uma corda dentro da caixa-molde, enrolada como estava guardada no ateliê, e despejei o gesso. Nem todas as frestas foram preenchidas, pois o gesso não conseguiu se infiltrar completamente, em função da espessura da corda e da forma como foi disposta. A superfície carrega uma tonalidade amarronzada, herdada do papelão do molde, enquanto a corda aparece inscrita nos intervalos. O trabalho resulta de uma negociação entre a fluidez do gesso e a resistência do material que o organiza, onde presença e ausência se intercalam.

>
detalhe *Frestas*





Desnível
Ana Beatriz Artigas
2026
Gesso, papelão e miçangas
12 x 15 x 3 cm



Em *Desnível* deixei o material secar por mais tempo antes de virar a caixa. Com esse intervalo maior, a parte que esteve em contato com o fundo da caixa manteve as características do molde, aproximando-se de uma configuração mais estabilizada. No entanto, a superfície escolhida como frente foi a parte de cima, marcada pela presença residual do molde. Fragmentos do papelão permaneceram incrustados, enquanto outros se soltaram, quebrando o gesso, durante a retirada. Nela, o papelão atua como o resquício que impede o gesso de se tornar uma forma idealizada, mantendo o processo visível por meio dessas permanências e rupturas.

<
detalhe *Desnível*

QUANDO O PROCESSO AINDA ESTÁ EM CURSO

No trabalho *Restos*, a intervenção ocorre ainda durante o processo de secagem. O elemento têxtil não aparece como matéria incorporada, mas como ação: um tecido foi utilizado para pressionar o conteúdo da caixa-molde quando ainda estava úmido. Além das ondulações, o trabalho apresenta pequenas tiras e fragmentos de papel aparentes, que preservam marcas de usos anteriores. A forma se define pela maneira como a matéria responde à compressão e ao contato. A área pressionada concentra tensões, produzindo ondulações e variações de espessura que escapam à previsibilidade do molde.

>
Restos
Ana Beatriz Artigas
2026
Gesso e papel
25,5 x 18 x 4 cm





No período que antecedeu a exposição *Entretecendo*, fiz um objeto de gesso e couro que acabei não expondo, ele permaneceu guardado até o início deste ano, quando foi retomado. Diferente do trabalho anterior, em que a intervenção ocorre durante a secagem, aqui ela se dá posteriormente. O tempo de permanência no ateliê integra a constituição do trabalho. Com um procedimento novo, reabri a superfície lixando o objeto. Esse gesto não se configura como acabamento, mas como subtração. O trabalho perde as marcas da caixa-molde e muda a relação com o processo inicial. Passa a se constituir por retirada, e não apenas por acúmulo. A superfície é trabalhada em um tempo expandido, em que a interrupção não encerra o processo, mas o mantém em aberto. O trabalho se reorganiza por intervenções sucessivas que alteram suas próprias condições anteriores.

<
detalhe *Restos*



Como escreve Robert Smithson, a abstração frequentemente se constrói “fingindo ser livre do tempo” (Sky, 2023, p. 66), separada das transformações da matéria e da temporalidade do mundo ordinário. Aqui, o tempo integra a constituição da forma e interfere diretamente nas operações do trabalho.

Chamei o trabalho de *Mole*, pelo aspecto instável da superfície branca com tiras de couro penduradas, ainda marcada pela sensação de um material em transformação

<
detalhe *Mole*



Mole
Ana Beatriz Artigas
2026
Gesso e couro
20 x 25 x 7 cm

O que se altera nesses trabalhos são as operações que os constituem, fazendo da instabilidade uma condição do fazer.

Não há forma a ser alcançada, mas configurações e combinações que variam ao longo do processo. A base se torna instável, a superfície se rompe, o contorno se desfaz. Não se trata de resolver essas tensões, mas de acompanhar suas mudanças, mantendo abertas as relações entre gesto, matéria e tempo.



por vir

Aqui estou tentando entender os rumos que meu trabalho tomou, os caminhos que percorri e especular sobre o que ainda pode vir a ser estrada. Uma busca pelo que me mantém artista e desejante de produzir dentro de um sistema que insiste em medir o tempo em produtividade e resultado, e não em pausas, respiros e camadas.

Percebo que muito do que faço nasce do que permanece: os fios guardados, os materiais herdados, as tentativas que não se completaram. O que fica volta como matéria, como memória e como motor. É nesse gesto de retomada que encontro o que pode vir a ser.

Entre retornos e horizontes, o trabalho segue em camadas, preservando vestígios, apagamentos e sobreposições - uma estratigrafia do fazer. O tempo aparece como uma dimensão que mantém abertas as possibilidades de transformação. Ele se inscreve nos intervalos, nas esperas, nas retomadas e nos acúmulos

Nada se mostra por completo: um pouco se revela, outro tanto se esconde. O entre se tornou um lugar de permanência, um espaço que não precisa resolver, mas que sustenta a continuidade.

O por vir talvez seja isso: reconhecer que a obra não se fecha, que ela continua nos acúmulos, nas esperas, nas camadas que ainda se sobrepõem, nos entres e ritmos que costuram. Continuar a caminhar com o que sobra, com o que insiste, com o que ainda pede corpo.

*"Ainda há sementes a serem coletadas,
e espaço na sacola das estrelas."
(Le Guin, 2019, p. 37, tradução nossa)*

referências

AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima*. 2ª ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2024.

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 21, p. 9–34, 1998.

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

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BAMONTE, Joedy L.; BARROS MARINS, Brígida. *Paisagens íntimas na obra de Brígida Baltar: "Projeto Umidades"*. Revista Estúdio: Artistas sobre Outras Obras, v. 4, n. 8, p. 125–131, 2013.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Tradução de Zéfere. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

HESSE, Eva. *An interview with Eva Hesse*. Artforum, 1970. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/an-interview-with-eva-hesse-210575/>. Acesso em: 04 de maio de 2026.

HOOKS, bell. *Artistas mulheres: o processo criativo*. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André. (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 236.

KEHL, Maria Rita. *Delicadeza*. In: Instituto Moreira Salles. *Arte Pensamento*. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/delicadeza/>. Acesso em: 4 maio 2026.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993.

LE GUIN, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: Ignota Books, 2019.

LEFEBVRE, Henri. *Elementos de ritmanálise: e outros ensaios sobre temporalidades*. Tradução de Flávia Martins e Michel Moreaux. Rio de Janeiro: Consequência, 2021.

NERY, Roseli Aparecida da Silva. *Gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular*. 2003. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

OLVEIRA, Manuel. *Hessie*. León: MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2020.

PEREC, Georges. *Espécies de espaços*. Tradução de Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2025.

SKY, Alison. *Entropia tornada visível, entrevista com Robert Smithson*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 29, n. 45, p. 64-77, jan. 2023. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em: 4 maio 2026.

