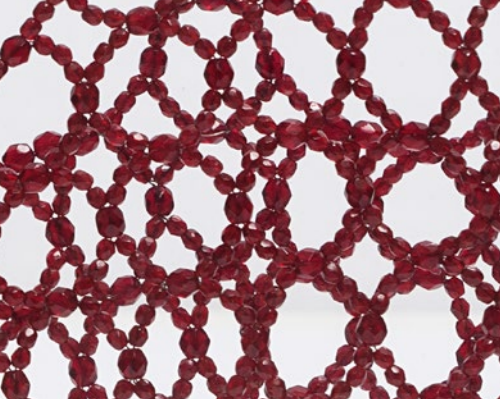


ANDAR PELAS BORDAS: BORDADO E GÊNERO COMO PRÁTICAS DE CUIDADO





ARTE 132
A

**DE 26 DE AGOSTO A
21 DE OUTUBRO DE 2023**

Copyright @ 2023 Arte132 Galeria

1ª edição 2023

Schwarcz, Lilia Moritz

Andar pelas bordas : bordado e gênero como
práticas de cuidado / Lilia Moritz Schwarcz. --
1. ed. -- São Paulo : Arte132, 2023.

ISBN 978-65-00-76667-7

1. Artesanato 2. Bordado 3. Bordado - Técnicas
4. Trabalhos manuais I. Título.

23-166998

CDD-745.5

Direitos reservados à Arte132 Galeria

Av. Juriti 132

CEP 04520-000 Moema São Paulo SP Brasil

Printed in Brazil 2023

A Galeria Arte132 e a curadoria estão à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

contato@arte132.com.br

©Arte132Galeria e os autores, São Paulo 2023.

Lilia Moritz Schwarcz

Professora da Universidade de São Paulo (USP)
e da Universidade de Princeton

*Para o Telmo, uma pessoa generosa, sincera, democrática e erudita.
Que sua memória seja infinda.*

“Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. Mais tarde foi nessa área que os livros se abriram, e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação harmoniosa que até hoje não compreendo, como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos da vida, unidos como os fios de um pano”.

Cecília Meireles

INTRODUÇÃO: UM VERBO E SEUS MUITOS SENTIDOS

O verbo bordar é cheio de significados, concorrentes e paralelos.

Em seu sentido mais tradicional, e não por acaso aquele que se encontra dicionarizado, bordar representa o ato de interceder de maneira decorativa por sobre um tecido. “Ornamentar pano ou estofa com fios (de algodão, seda, prata etc.), e/ou com elementos decorativos (lantejoulas, pérolas, fitas etc.), passados, à mão ou à máquina, com uma agulha, formando motivos e desenhos”, conforme definição do dicionário.

Tendo em mente essa versão mais recorrente, seria possível afirmar que o verbo se referiria a uma prática regular (e patriarcalmente) identificada às mulheres: o ato de ornamentar. A interpretação reafirma, assim, uma visão subordinada dessa prática, que se associa, dessa maneira, a uma pretensa função social das mulheres, identificando-as com uma atividade, teoricamente, de menor importância pois de função “meramente” complementar.

Não é coincidência, aliás, artistas mulheres terem sido durante longo tempo associadas a representações decorativas, no sentido de suas obras serem “doces”, restritas à domesticidade e ao espaço privado – o que não era em absoluto verdade. Donas de ateliês, autoras de obras que perpassam gêneros múltiplos, nada nas atividades delas, no decorrer da história, permite uma caracterização única e, assim, naturalizada. O que explica é o silenciamento e não o silêncio.

Porém, existem vários outros sentidos, mais amplos e figurados, ainda mais quando comparados a essa primeira definição, considerada canônica e estabelecida. Há quem diga que é preciso levar a vida “como um bordado”. Essa seria uma metáfora imediatamente referente ao desenho encontrado nos bordados, nas rendas, nas tecelagens: suas formas, seus ornamentos, seus entrelaçados.

Sendo assim, nessa segunda versão, a atividade guardaria o sentido metafórico de “desenhar a vida”. Tecê-la calmamente, deixar o destino mais suave, são perspectivas que descrevem o que a alusão designa e sublinha – mais uma vez, o aspecto decorativo dessas tramas, as quais, muitas vezes, dão forma, estruturam e sustentam o tecido sob o qual são aplicadas. O contraste é forte: o motivo é decorativo, mas o resultado pressupõe persistência e até longevidade.

No entanto, a mesma frase pode servir para iluminar uma mão inversa. Tanto na vida como nos bordados, não faltam inesperados e contradições, “costurados” por linhas tensas presentes na atividade e no desenrolar da vida. “Unidos como os fios de um pano”, diz Cecília Meireles na poesia acima citada.

Há quem também reaproprie o ato de bordar como uma maneira de “espalhar cores, colorir, ornar, enfeitar”, de uma forma mais geral. Bordar a vida seria, nessa terceira acepção, habitá-la com cores. Significaria ainda dar nova alegria a um lugar, retirando-o de sua monotonia.

Não faltam, também, usos motivacionais que vinculam a prática ao gesto de “inventar (histórias, críticas, argumentos), fantasiando, tecendo, engendrando” novas situações, perspectivas e projetos. Nessa última dobra, bordar vira uma função primeira de imaginar; ato de criar por excelência.

Por fim, bordar ganha com frequência o sentido de “borda”: como beira ou limite. Nos Açores, por exemplo, bordar remete a “receber hóspedes” – e, assim, sair da rotina.

Entretanto, se todos esses significados diversos podem ser encontrados no nosso cotidiano – por vezes de forma coincidente, por vezes de maneira alterativa –, persiste uma associação forte e comum a todos eles: o costume, de certa maneira “naturalizado” por um certo cânone social e das artes, de associar o bordado a uma atividade feminina.

A prática se autolegitimaria também, e de maneira igualmente essencializada, no sentido de cristalizada e sem movimento, a partir do estabelecimento de uma suposta “atitude feminina”: de cuidar e curar. Não há, todavia, nada de biológico nessa aparente vocação das mulheres. Por isso, se durante muito tempo a ideia de cuidar foi de certa maneira caricaturada e usada como um “lugar social menor” – ocupado por enfermeiras e assistentes dos médicos, e a eles subordinados –, cada vez mais, em nossa contemporaneidade, o ato de cuidar ganha uma dimensão mais abrangente, sendo associado à própria concepção de cura. Quem cuida é que cura.

Curar aparece, então, tanto no sentido de “tomar cuidado” como também no de zelar, lidar com o afeto, com a subjetividade e com a conformação de redes

fundamentais de manutenção de comunidades. Por isso, não poucas vezes se definiu a atividade como uma experiência de “estar consigo”, uma forma de se reaproximar do campo das emoções e das sensibilidades.

Não obstante, há ainda outro aspecto a destacar. Vale lembrar que, tradicionalmente, o trabalho de bordar tem sido realizado coletivamente. Tomado a partir desse ângulo, aí sim, a prática foi e pode ser considerada eminentemente desenvolvida dentro do universo da feminilidade, de maneira a “construir a borda”: enfrentar traumas, resistir ao desamparo social, manter grupos de afeto e de solidariedade unidos.

De toda maneira, seja lá qual for a concepção que se queira utilizar, é preciso frisar que não existe apenas um feminismo, como uma primeira geração do movimento parecia indicar. Naquele caso, foi ficando claro que se tratava, sobretudo, de um grupo de mulheres de classe média, brancas e europeias, com questões próprias aos seus condicionantes históricos específicos.

Na verdade, hoje em dia, só é possível falar de feminismos no plural, salientando-se experiências, origens históricas, sociais e culturais diversas, que resultam, por sua vez, em realidades em tudo distintas. Também é necessário salientar as possíveis interseccionalidades – de raça, classe, região e gênero – existentes nesses grupos de mulheres. Ser mulher não é, dessa maneira, uma condição ontológica ou essencial, sendo que vale mais enfatizar diversidades do que buscar aplainá-las, privilegiando-se uma homogeneidade ilusória.

Mesmo no contexto mais estritamente artístico, também se destacam muitas especificidades que podem ser retomadas por meio da comparação entre uma atividade mais utilitária, digamos assim, outra mais individualizada e autoral. Ou ainda se opormos processos de trabalho mais individualizados e autorais, de outros eminentemente coletivos, quando bordadeiras privilegiam o grupo e deixam de usar da nomeação pessoal. Nesse caso, todavia, o ato é político. Não se trata de omissão.

Uma exposição como esta só pode ser, portanto, diversa e distante dos modelos de naturalização do feminino, pensado no singular e como uma marca ou um destino biológico. Neste caso, ele, o universo do feminino, só pode ser infindo; plural por definição e desejo.

A EXPOSIÇÃO E OS CUIDADOS: DIALOGANDO COM AS MOSTRAS DE BORDADOS

A intenção da exposição ***Andar pelas bordas: sobre práticas de bordado e cuidado*** é se opor a e questionar estereótipos tradicionalmente relacionados à atividade de bordar – e que, em geral, desfazem da atividade –, e dar um sentido coletivo, imaginativo e curativo ao ato. Político também. Estamos nos referindo ao cuidado coletivo em uma sociedade muito individualizante; a uma prática que prima pela subjetividade num mundo que se pretende por demais racional; a uma experiência solidária, num planeta que não consegue pensar globalmente.

Essa não é, com certeza, a primeira exposição que articula as obras a partir da prática de bordar em seu sentido amplo, incluindo a tecelagem. Não há como retomar a infinidade de mostras internacionais e nacionais sobre o tema. Gostaria, porém, de indicar algumas exposições realizadas no Brasil e, assim, homenagear a todas. Algumas delas, inclusive, vinculam (como no nosso caso) a prática a uma certa coletividade feminina e do feminino, sem, contudo, essencializar e tornar unívoca a essa relação. Como vimos mostrando, não há nada de ontológico entre o ato de bordar e uma suposta atitude das mulheres.

Nesse sentido, vale a pena citar, em primeiro lugar, a obra da pesquisadora Julia Bryan-Wilson, que, de maneira muito original e pioneira, estuda práticas de tecelagem e as associa, no tempo e no espaço, a atividades femininas. Ela se refere tanto a práticas ancestrais, em que a comunidade defende, acolhe, se protege e se identifica a partir do bordado; quanto à maneira como os tecidos assumem papel central no âmbito das práticas contemporâneas feministas artísticas e ativistas.¹

A autora destaca certas propriedades especiais, como a durabilidade e a flexibilidade desses materiais, e estabelece um importante vínculo com a ideia de “resiliência” — as formas de resistência feministas surgidas no século XX. Ela questiona, também, como grande parte da prática criativa das mulheres e dos criadores nativos no mundo todo não foi tomada, durante largo tempo, como inventiva ou ao menos válida de uma forma equivalente a gêneros consagrados dos cânones das artes. Sendo assim, dar equiparação, pendurar trabalhos junto com obras do passado e do presente, feitas por mulheres muitas vezes do mesmo período, significa, nos termos da curadora, “uma reelaboração da narrativa padrão”.²

Tomemos, assim, os bordados como uma linguagem – linguagem já desenvolvida por uma série de exposições em diferentes momentos, com formatos variados e em locais distintos do Brasil.

Ganhou renome a exposição chamada “Entrelinhas”, lançada em setembro de 2014 na Casa do Baile, em Minas Gerais, reunindo trabalhos que tinham no bordado seu elemento principal. Lá estavam obras de arquitetura, design e arte, com a curadoria do professor Tiago Carvalho, que pretendia, já naquele contexto, “ampliar a discussão contemporânea sobre as chamadas práticas artesanais”.³ Em questão estava, pois, quase 10 anos atrás, alterar o estatuto do artesanato em geral, e dos bordados em particular.

A Universidade Federal de Minas Gerais inaugurou, em abril de 2016, mostra sobre bordados, ecologia e religiões. Muitas das peças aludiam a bacias hidrográficas de Minas, e ocuparam todo o saguão da Reitoria. Agrupadas em núcleos, e coordenadas pelo Grupo Matizes Dumont - representado nessa nossa exposição –, a mostra explorava a questão da água e da cultura. O bordado, por sua vez, era tratado como forma de expressão poético-visual, com o objetivo de contribuir para uma reflexão consciente sobre o meio ambiente. O suporte ganhava, assim, uma feição estética, poética e política. Chamada

¹Bryan-Wilson tomou parte da curadoria (junto com Camila Leme, Isadbella Rjeille e Lilia Moritz Schwarcz) da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* realizada no MASP, em 2019.

²Para um maior desenvolvimento do tema vide Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.

³Casa do Baile, Pampulha, Belo Horizonte.

“Povo d’água; memória do vivido”, a exposição fazia mais: oferecia oficinas de bordado que resultaram em um imenso painel. Mais uma vez, aqui se explorava a relevância do bordado coletivo em seu diálogo com temas prementes da nossa contemporaneidade; a saber, a questão do meio ambiente. Além do mais, abolia-se o termo artesanato, com o objetivo de evitar a reiteração de hierarquias de privilégio e poder presente no mundo das artes.⁴

Já “EntreMeadas”, de outubro de 2019, foi realizada no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Tratava-se de um grande mergulho artístico e político sobre a arte do bordado. A mostra propunha uma imersão na artesanaria brasileira, contando com um conjunto de técnicas mais tradicionais em diálogo com iniciativas contemporâneas. A curadoria era da jornalista e historiadora do design Adélia Borges, que valorizava a pluralidade da cultura material e imaterial do país, repensando e incluindo a arte do bordado. Para ela, longe de ser uma atividade fútil, essa é uma prática que atua como agente da transformação econômica e a favor da emancipação social. Para tanto, “EntreMeadas” se concentra na produção do estado de São Paulo, incluindo, entretanto, um amplo universo: cestarias, adereços corporais, objetos decorativos, tecidos. Foi realizado também um mapeamento de mestras, artesãs e coletivos, com o intuito de recuperar saberes das rendas, das tramas, dos bordados e das tecelagens nessa que é a região mais industrializada do Brasil.

Sendo assim, a mostra destaca a tensão e o antagonismo entre temporalidades diversas, e sistemas de fabrico distintos. No entanto, a intenção não era afastar e distinguir, mas sim fazer convergir esses diferentes fazeres, com demandas da atualidade. As obras são também entendidas como “patrimônios vivos da identidade cultural brasileira”, promotoras de autonomia financeira de vários grupos comunitários. É no transbordamento dessa prática que a curadora questiona e desloca as dinâmicas que confinaram a arte do bordado apenas ao espaço familiar. Aqui, ela se vincula à autonomia do universo feminino, contribuindo para sua profissionalização. Assim, a proposta de Adélia Borges atua como tributo a essas tradições identitárias e de comunidades, atualizando e revisando esses espaços diante das lógicas contemporâneas. Conquistar políticas de reconhecimento e a valorização dos bordados é objetivo da curadora nessa mostra de claro ineditismo se pensarmos no contexto em que é realizada.

Por sua vez, a mostra “Mulheres: costurando e bordando histórias”, realizada em Diamantina (MG), em 2019/2020, opunha-se igualmente a reificar o lugar da mulher e sua associação com os trabalhos domésticos. Como mostra a exposição, os assim chamados trabalhos domésticos, principalmente os de costura, bordado e artesanato, durante muito tempo fizeram parte do currículo escolar feminino. Além do mais, a maioria das órfãs pobres se dedicava a realizar bordados, enxovais e flores artificiais para conseguirem se sustentar. Aliás, da receita auferida por esses produtos, muitas vezes dependia a manutenção das próprias instituições em que viviam. Ou seja, escolas recebiam moças provenientes de famílias ricas que contribuía mensalmente, mas igualmente meninas sem família, que não tinham condições de financiar seus estudos e pagavam sua estada com esse tipo de trabalho.⁵

⁴ Exposição realizada na UFMB em 2016.

⁵ Museu de Diamantina Ibram.

Sendo assim, a atividade e a história do ofício das costureiras e bordadeiras, de registro secular em Diamantina e em outras cidades do país, foi repassada de geração em geração, chegando até os dias atuais. Ademais, explica o texto curatorial, a popularização da máquina de costura, de uso doméstico, fez com que mulheres provenientes de famílias abastadas, modistas e costureiras mais remediadas, unissem o ganha-pão com a arte, vivenciando novas formas de emendar um tecido a outro e assim construir novos padrões.⁶ A própria máquina entrava na decoração das casas, tratando de traçar novas alianças entre o bordado e a domesticidade. Como mostra o ensaio que acompanha a exposição, o Brasil possui 1,3 milhão de profissionais da costura, sendo que 87% são mulheres. Com o nome de “Transbordar: Transgressões do Bordado”, o Sesc Pinheiros abriu uma importante exposição bem mais abrangente e representativa, curada pela socióloga e historiadora da arte Ana Paula Simioni. A mostra se propunha a refletir sobre “o lugar do bordado na arte dos séculos XX e XXI”. Contando com cerca de 30 artistas, entre mulheres e homens, e tendo como fio condutor a prática do bordado, a exposição investia igualmente na maneira como esse meio expressivo tem papel de contestação nas hierarquias artísticas e sociais. Dessa feita, a mostra se concentrava, sobretudo, em artistas já reconhecidos no meio artístico brasileiro, mas que usam do bordado de forma crítica, contestando atribuições tradicionais que vinculam a arte ao feminino, ao doméstico, ao dócil. Por isso, justifica a curadoria, a presença de trabalhos feitos também por homens.

“Transbordar” rebatia, ainda, a ideia do bordado como ornamento fútil e pouco funcional, mostrando como a arte tem cada vez mais sido utilizada na denúncia de violências raciais, de gênero, manicomiais, contra a população LGBTQIA+. Dividida em dois módulos – Artificando o Bordado e Transbordamentos –, a exposição apresentava mais de 100 obras com clara intenção de destacar peças de contestação social.⁷

Em setembro de 2021, uma mostra composta por 60 telas bordadas à mão pelo coletivo das Bordadeiras de São Pedro da Aldeia revelava a importância e pungência desse tipo de associação na vida nacional. Com a exposição “Narrativas bordadas”, empoderava a própria arte do bordado e das bordadeiras e o trabalho social por elas realizado. Os desenhos, feitos com linhas, tecido e agulha, foram confeccionados pelo grupo de artesãs durante o período de isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19 e, junto com outros coletivos, convidavam a refletir sobre essa arte, muitas vezes feita sem individualização ou modelos de autoria.

Nesse caso, o ato de bordar, e em grupo, foi arma importante contra o isolamento e ato de homenagem aos espaços coletivos que “curam” em muitos sentidos. Curam com a curadoria, curam da doença, curam por transformarem a arte em política, curam quando questionam classificações enraizadas da história da arte.⁸ Pequena, a mostra é aqui exemplar de uma atividade – dos coletivos de bordadeiras – durante muito tempo excluída até mesmo em exposições que se dedicavam ao bordado.

Importante destacar, também, a exposição “Um olhar sobre o acervo – rendas e bordados”, realizada de janeiro a março de 2022, no Museu A CASA, que acabou

⁶ Vide Ana Valéria Figueiredo da Costa. *Imagens fotográficas de professoras: uma trajetória visual do magistério em escolas municipais do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX*. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12305/12305_6.PDF.

⁷ “Transbordar: transgressões do bordado na arte”. Sesc Pinheiros. São Paulo, Novembro de 2020 a maio de 2021.

⁸ A exposição foi realizada em São Pedro da Aldeia em setembro de 2021.

por empreender uma verdade viagem pelo Brasil por meio desses materiais. Curada por Julio Rosa e Zizi Carderari, a mostra misturava técnicas tradicionais com trabalhos mais contemporâneos assinados por estilistas em parceria com associações de artesãs. Uma imponente escultura de bambu e uma trilha sonora do percussionista e compositor Caíto Marcondes completavam a exposição. Colorida, muito forte, ela interseccionava o país, dando atenção ao marcador de região – num país em que existe ainda um claro predomínio sudestino sobre as artes nacionais, de uma maneira geral.⁹

Ainda em 2022, foi inaugurada a mostra “Vidas bordadas”, com o objetivo de celebrar a riqueza dessa arte. Com a curadoria de Cris e Marcelo Rosenbaum, a mostra convidou a Cooperativa de Bordadeiras Bordana, que criou, junto com o designer Renato Imbroisi, o Projeto Doninhas de Lavras Novas – ganhador do título “Patrimônio Imaterial de Ouro Preto” e do prêmio “Culturas Populares –, e o Projeto Fio que capacita bordadeiras nas comunidades do Rio de Janeiro. A artista bordadeira Gaby de Aragão e a designer têxtil argentina Valentina Bocchetto também fizeram parte da mostra. Voltada para as manualidades e artesanias, a exposição destacava a importância da retomada das práticas coletivas após os anos de isolamento da pandemia. Usando o bordado como metáfora, várias superfícies – entre telas, roupas, cestarias, bastidores – mostravam de que forma a prática amarra “tramas de linhas” conectando pessoas e grupos.¹⁰

A Biblioteca Pública de Santa Catarina usou o bordado como forma de homenagear a cidade de Florianópolis. “Floripa: côza mash linda” trazia 23 diferentes bordadeiras, algumas manezinhas e outras vindas de diferentes partes do Brasil, para celebrar os 350 anos da capital. Os “sentimentos da cidade” se materializavam, assim, a partir de artistas com diferentes inserções no mercado das artes. Não há oposição entre a atividade e o espaço urbano. Na verdade, ela se faz junto e inspirada pela cidade.

É dentro desse “caldo” de exposições, sendo que muitas outras poderiam ser aqui incluídas, que ***Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*** se insere. Seu objetivo é também deslocar sentidos dessa arte, valorizando esse tipo de produção e as formas de emancipação que ela ilumina, representa e propicia. No caso desta exposição, ainda, privilegiamos interseccionalidades não só de gênero/sexo, como também de região, classe social e geração – tanto que contamos com artistas mais reconhecidas no mercado e outras em início de carreira. Obras de artistas individuais convivem com peças de produzidas por coletivos; trabalhos mais tradicionais ombreiam com outros de perspectivas reconhecidamente afinadas com as artes contemporâneas. A ideia é atravessar definições por demais assentadas na história das artes, bem como retomar o tema do gênero, em geral associado à prática de maneira conservadora – vinculando-o ao espaço exclusivo da domesticidade –, mas de forma nada convencional. O bordado serve ao afeto, à estética, como se presta ao campo das reivindicações políticas e sociais por direitos¹¹.

Convidamos 47 artistas mulheres (contando com os coletivos), pertencentes a diferentes gerações, regiões, raças, identidades de gênero, e em momentos

⁹ A exposição ficou aberta de janeiro a março de 2022 na A CASA: Museu do Objeto Brasileiro.

¹⁰ Exposição Vidas Bordadas, maio/junho de 2022. São Paulo.

¹¹ Para uma visão mais ampla e abrangente sobre o papel da mulher nas artes, sobretudo no Brasil, sugiro a leitura, entre outras obras, de: Ana Paula Cavalcanti Simioni. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas*. Edusp; Whitney Chadwick. *Women, art and Society*; Camila Leme, Julia Bryan-Wilson, Lilia Moritz Schwarcz (orgs). *História das mulheres Histórias feministas*. São Paulo. Masp.

diversos da carreira, para integrar uma exposição na **Arte132 Galeria** e, assim, colocar em diálogo esses diferentes fazeres do bordado. Também integram a mostra coletivos de bordadeiras que têm apostado numa interpretação que parte do ato tradicional de bordar para dar luz à uma versão renovada e que discute e tensiona a própria história contemporânea do bordado. Se antes a prática era reconhecidamente decorativa, agora seu sentido político, que sempre existiu, é ainda mais direto e evidente.

Dessa maneira, colocamos em diálogo obras mais autorais e que têm a ver com processos artísticos particulares, com bordados coletivos, nessa atividade que emana o “cuidado de si e do outro”. Também buscamos tensionar trabalhos mais conceituais, digamos assim, com outros eminentemente figurativos, sempre na tentativa de não estabilizar uma única direção na compreensão e na exposição da prática. Intentamos tensionar, ainda, trabalhos produzidos em diversos regimes temporais e culturais, de forma a deixar o diálogo ainda mais produtivo. Entretanto, é sempre bom frisar, mais uma vez, como não se pretende acomodar o lugar social das mulheres como “cuidadoras” e, assim, bordadeiras. Na verdade, uma certa narrativa bastante homocêntrica e patriarcal buscou, durante largo tempo, associar essa ocupação ao feminino, não exatamente como um elogio, mas sobretudo como uma representação da subordinação e do alheamento de gênero no espaço do trabalho.

Dessa forma, se seguirmos tal interpretação mais conservadora, o bordado nomearia a própria efetivação do lugar da domesticidade do lar, ou de uma pretensa impossibilidade feminina de entrar e atuar nos espaços de poder. Esse tipo de vertente é, todavia, não só classista – uma vez que privilegia a experiência de mulheres da elite que não têm um cotidiano atrelado ao chão da fábrica –, como também reducionista.

A seleção de obras de ***Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*** parte, então, de um outro desejo. De um lado, a intenção de realizar uma mostra com vários femininos; de outro, a certeza de que bordados não são arte “naïve”, ingênua ou “primitiva”. Essas designações, que trataram de classificar e encaixar tais produções num lugar considerado “menor”, ainda mais quando comparado às assim chamadas “artes universais”, que jamais incluem ou necessitam de outras qualificações, passaram a designar um lugar desprestigiado, porque menos valorizado no cânone artístico.

Aqui, partimos de um pressuposto em tudo contrário: de pesquisar e incluir trabalhos apenas de mulheres, mesmo sabendo que artistas homens e artesãos masculinos se dedicaram e ainda se dedicam a esse tipo de atividade. Na verdade, o processo de construção e desenvolvimento de ***Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*** acabou resultando numa primeira seleção de trabalhos, muito dominada pela excelente produção de mulheres artistas. Por outro lado, destacou-se rapidamente o fato de elas pertencerem a diferentes grupos culturais, geracionais e sociais. Começamos a organizar, então, um conjunto de obras muito distintas entre si, mas também muito próximas, uma vez que tinham o bordado como forma de expressão.

Estamos descrevendo, pois, um processo de trabalho em via contrária, ao menos quando comparado a outros, mais recorrentes. Não se parte do bordado como “definidor” do universo feminino. Ocorre o oposto: o bordado é a liga, a tensão, a conversa, a trama e o drama a partir do qual as obras elegidas se vinculam, se encontram e desencontram. Foi o processo de trabalho que levou à seleção, invertendo uma equação que pareceria óbvia (mas não é) entre causa e consequência.

Também se partiu de um conceito amplo de cuidado: não como princípio de assujeitamento, mas como arquivo insurgente e incompleto. De fato, a atividade de tecer pode ser encontrada em várias comunidades espalhadas pelo planeta e no tempo. Notou-se, entretanto, que essas atividades não eram absorvidas ou definidas pelas comunidades como práticas de subordinação ao universo masculino, mas como atitudes que denotam a agência e o protagonismo dos vários femininos, que fizeram e fazem do bordado uma maneira especial de solidariedade, de construção de redes, uma forma de proteção contra as intempéries da natureza – a chuva, o sereno, o frio e o sol –, ou, simplesmente, uma maneira comum de expressão; uma linguagem.

Historicamente, o bordado também ganhou outras variantes. Foi usado em situações de guerra como forma de identidade do grupo – que com ele se sentia mais forte e unido – e como agasalho para os dias mais gelados de inverno. A tecelagem cobriu casas, aninhou noivos, selou pactos, ofereceu solidariedade. Sendo assim, longe da mera sujeição, ou da reafirmação passiva de um lugar predeterminado pela sociedade patriarcal, bordar ilumina a importância das mulheres na economia política, social e afetiva de diferentes lugares e no decorrer do tempo.

O bordado também criou seu vocabulário interno e, como toda linguagem, é excessivo em seus significados. “Ponto corrente”, também conhecido como “ponto elo”, é considerado um dos mais básicos no universo do assim chamado bordado livre. É também o mais fácil de ser realizado – e em seu nome, vejam só, ele já traz a ideia de “bem comum”, de comunidade, de solidariedade.

E o mesmo raciocínio poderia ser estendido para outras técnicas de bordado, como o “ponto atrás”, o “ponto matiz”, o “ponto cheio”. Todas elas denotam relações, universos cognitivos, mas também subjetividades próprias para quem entende da prática e da arte.

Por sinal, *expertise* e reconhecimento formam partes intrínsecas da atividade de bordar e desta exposição, que louva e confere importância à técnica, ao mesmo tempo que pretende inverter geografias de outras mostras coletivas que, em geral, contam com mais artistas homens do que mulheres.

Interseccionar uma prática com um gênero significa jogar luz em processos de exclusão próprios ao mundo social, mas também presentes nos universos das artes que sempre contaram uma história única, liderada por homens, que viraram critério e definição para a nomeação de diferentes escolas, gêneros e histórias.

Aqui, narramos uma história ao contrário. Uma contra-história. Uma história ao revés.

SOBRE A AUSÊNCIA/PRESENÇA FEMININA NO UNIVERSO DAS ARTES

A hierarquia de gêneros encontrada nas sociedades, de uma forma geral, teve implicações diretas na formação e na consolidação de uma estrutura bastante rígida das artes ocidentais, e no Brasil, em particular. Em nosso país, é somente a partir de 1892 que mulheres foram aceitas na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – nome que passou a designar a antiga Academia Imperial de Belas Artes –, e, mesmo assim, de forma restrita.

Ou seja, devido à falta de conhecimentos técnicos, causada pelo acesso dificultado ao ensino secundário, muitas alunas optavam por não se inscreverem oficialmente nas instituições, mas, muitas vezes, frequentavam livremente esses mesmos estabelecimentos. Entretanto, se tal saída, mais informal, lhes facultava algum tipo de convívio com a escola e com suas aulas e cursos, acabava ocasionando uma sorte de entrada “inferior” e condicionada na hierarquia formada por professores e estudantes regulares, todos eles, majoritariamente, do sexo masculino.

Por outro lado, se as escolas particulares de arte paulatinamente começaram a aceitar mais mulheres, sobretudo a partir do contexto da República, cobravam valores mais elevados – quase o dobro da taxa cobrada para alunos do sexo masculino. Isso sem esquecer a divisão social presente nesses centros de ensino: apenas artistas provenientes de famílias com maior poder aquisitivo, e em geral casadas, poderiam frequentar tais estabelecimentos.

Diante de tantos obstáculos, foi criado em 1896 um ateliê de modelo vivo exclusivo para elas – mesmo a atividade sendo vista com maus olhos, em meio a uma sociedade tão patriarcal. Também existia uma certa divisão sexual tácita e implementada nesses locais. Mulheres se formavam, de uma maneira geral, enquanto artistas de naturezas-mortas, de gênero, de interiores domésticos, miniaturistas, pintoras de porcelanas e outros tipos de artes que não exigissem a figuração do corpo humano. Também se considerava que pinturas de história, as mais estimadas e lucrativas, ao menos seguindo-se as demandas e encomendas do Estado, não poderiam ser executadas por mulheres. A falsa noção de “sexo frágil” percorria um trajeto certo entre os preconceitos divulgados na sociedade e as expectativas que organizavam o universo das artes.

Há, ainda, mais outro lado dessa mesma história, e que cumpre papel convexo, digamos assim. Paralelamente, e de forma coerente, junto com o sistemático apagamento feminino no interior das instituições de arte, mulheres dominavam outra cena: como modelos ou musas de inspiração. Dessa maneira, se o pequeno acesso aos equipamentos de ensino da arte e as constantes barreiras sociais impediam que elas se dedicassem profissionalmente a essa ocupação, já as linguagens do belo transformavam seus corpos, nus, em objeto tão dileto como (compulsoriamente) passivo.

A categoria “arte feminina” virava, assim, um pleonasma para amadorismo, até porque os critérios imperantes eram eminentemente masculinos. A identificação com o que era então chamado de “características femininas nas obras de arte”, feitas por mulheres, era, assim, por demais estereotipada. O receituário fácil pedia pinceladas leves, cores pastéis, delicadeza nos traços, modelos apenas femininos e cheios de indumentárias, cenas da domesticidade e muitos bordados pintados ou reais. Todas essas características e preconceitos, ainda mais quando juntos, faziam com que a crítica não se voltasse para as obras em si, mas tão somente para uma reificação da hierarquia *de* gêneros e *nos* gêneros.

No entanto, existiam ainda outras interdições dignas de destaque e que nos interessam mais de perto, no contexto dessa exposição. Mesmo sabendo que muitas artistas construíram obras à margem do ensino oficial, o modelo das academias, muito influenciado pelo neoclássico francês, manteve-se muito forte e influente até o século XX. Esse tipo de cânone tendeu, por sua vez, a reforçar o distanciamento entre a arte erudita e a arte popular. Para tanto, basta analisar os próprios termos que fazem parte dessa estrutura das artes. “Arte erudita” diria respeito a tudo que tem história, técnica e “tradição”. Já a “arte popular” seria voltada a um tipo de produção considerado mais “autônomo” – no sentido de distinto do aprendizado formal –, mais regional e particular a cada grupo.

Entretanto, chama atenção como não faltaram produções artísticas femininas que não se encaixavam no modelo de arte imposto pelos aparatos institucionais. Além do mais, se na história consagrada “da arte ocidental”, digamos assim, as mulheres demoraram a conquistar uma evidência ao menos compatível à sua importância, nas demais artes, não presentes no cânone – ou então nas telas e esculturas não identificadas pelos livros de história da arte –, as produções femininas estiveram sempre presentes e não guardaram qualquer relação de proibição ou evitação.

Eu me refiro, entre outras, a uma certa arte chamada de “artesanal”, em mais um termo que inclui um elemento derogatório no interior do sistema das artes chamadas “universais”. Isso porque essa arte é feita no barro e na argila, usa da cestaria e da tecelagem, borda o pano em suas várias modalidades expressivas.

Não por coincidência, esse tipo de produção é, em geral, realizado por populações indígenas, afro-brasileiras e muitas vezes pobres, que ficaram durante largo tempo apartadas desse mundo de prestígio social e simbólico referendado pelas intuições de arte, incluindo-se nessa somatória os livros de arte, os museus, as escolas e as universidades, as galerias, os *marchands*, os críticos e curadores. Além disso, é feita por artistas que ficaram por meio tempo fora do mundo dos museus e das galerias; até porque esse tipo de obra não encontrava designação e definições fáceis.

A despeito da sua forma complexa, do seu processo lento, da habilidade e inovação que requerem, esses trabalhos são, com frequência e como vimos, classificados como formas de “artesanato”, sendo relegados a posições secundárias nesse universo segmentado das artes. Por sua vez, essa avaliação as associa, de forma rápida e leviana, à produção das mulheres, a qual, seguindo-se essa mesma lógica, seriam também “secundárias”.

Tecidos, tecelagens, bordados, rendas, tricôs têm, não obstante, um papel central nas sociedades contemporâneas se pensarmos nas manifestações feministas, tanto artísticas como do ativismo social. A flexibilidade dos tecidos, sua durabilidade diante da ação do tempo, converteram-se em linguagem e forma dileta de resiliência. Nem ao menos obedecem mais a uma suposta lógica mais evidente da atividade do bordado.

Podemos pensar nas Madres da Plaza de Mayo com suas peças de tecidos brancos, que, quando usadas por elas e associadas às demandas que fazem contra o desaparecimento de seus filhos durante a ditadura militar na Argentina, convertem-se não em símbolos de passividade, mas em elemento de revolta, ícones da falta e da dor da ausência.

Bordados por sobre tecidos também fazem parte de grandes bandeiras de protesto. Podem ser vistos soçobrando ao vento e dispostos em hastes, integram as vestes e os braços de uma série de manifestantes feministas, LGBTQIA+, contra o racismo, associam-se à agenda das lutas por direitos dos indígenas e irmanam-se a grupos que lutam por democracia e cidadania.

Uma faixa de tecido bordado pode ser carregada, dobrada e desdobrada, esticada na vertical e na horizontal, e por sua portabilidade se converte em instrumento fundamental de insurgência. Tecidos também podem ser sinaleiros nervosos: pouca roupa, bandanas, túnicas falam da resistência e da reação. Impressiona ver o crescimento dos coletivos de bordadeiras que, no Brasil, dão lugar às mais diferentes pautas cidadãs.

Bordados constroem agendas que marcam o dia a dia, falam do tempo e de uma certa temporalidade dada pela própria atividade do bordar, entendida de maneira afetiva por toda aquela ou aquele que a realiza.

Mesmo assim, boa parte da prática criativa dessas mulheres continua a não ser equiparada às pinturas e esculturas reconhecidas pelos cânones artísticos. A ideia (falsa) ainda muito dominante, ao menos no senso comum, é a da fragilidade do suporte, da ingenuidade da técnica, da falta de engenho na criação. Desconhecem-se, pois, outras estruturas de aprendizado, de funcionalidade, de formação de redes e de demandas por direitos – em resumo, de fazer e produzir arte.

Por isso, levar a sério a essa produção, retirá-la de seu lugar “provisório” e incluí-la no “permanente”, significa também contestar a consolidação das tantas histórias da arte ditas universais, chamando atenção para o paralelismo entre os trabalhos anônimos e assinados, nivelando obras ainda definidas erroneamente como manufaturas – também designadas como “trabalhos de mulher” –, sem atentar para suas histórias, habilidades e maneiras de fazer.

Isso sem esquecer de como este tipo de trabalho continua, em sua maior parte, mal remunerado, em mais uma demonstração de como o simbolismo do mercado tem gênero, reifica e acredita nas classificações criadas pelos cânones artísticos.

Bordados e têxteis, de uma maneira geral, sempre foram usados como formas de comunicação. Além do mais, têm o poder de unir e criar políticas de orgulho. Nesta, exposição a linguagem se amplia: tecelagens indígenas conversam com objetos escultóricos de artistas consagradas; cartazes feitos de pano e com palavras de ordem bordadas de maneira alegre e vistosa dialogam com a arte mais conceitual; obras de início do XX, com sua figuração perfeita, estão em tensão com trabalhos outrora chamados de “populares”; grandes estruturas de crochê estão em contato com obras delicadas feitas do mesmo material; uma imensa obra que designa a passagem do tempo, tal qual agenda interior, conversa com uma pequena peça criada em cima de um tear, encontrado por acaso no meio da rua.

Aqui não há, portanto, divisão – apenas a convivência entre as formas de aprendizado desses tantos feminismos plurais, ou então, melhor dizendo, desses bordados plurais, cujo sentido não se deixa aprisionar ou classificar.

BORDAR E INTERSECCIONAR

Andar pelas bordas tem como objetivo, portanto, inverter hierarquias muito consagradas no mundo das artes, que implicam classificações de gêneros artísticos rígidas, e uma divisão que privilegia as produções masculinas em detrimento das femininas.

Nosso desejo primeiro é interseccionar as várias obras, não respeitando temporalidades, espaços, geração ou região. O que une o conjunto dos trabalhos expostos em ***Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado***, sem o intuito de tornar o conjunto homogêneo, é o fato de a exposição se restringir a trabalhos produzidos por mulheres, numa perspectiva plural – sem achatamentos ou pressupostos que estabilizam posições, intenções dos trabalhos ou papéis.

Tampouco corroboramos outra divisão consagrada, entre arte (sem qualquer adjetivação) e arte (dita) popular. Por isso, também, não distinguimos expositivamente as produções e obras pertencentes a galerias e museus daquelas que são comercializadas e veiculadas de outras maneiras. Aqui, elas são todas horizontais e horizontalizadas.

Não se pretende, ainda, delimitar ou separar trabalhos produzidos de maneira mais individual, e guardando a autoria, das obras coletivas e de coletivos. Mais uma vez, nossa intenção é não confirmar critérios mais estabelecidos.

Bordados recebem, também, uma definição mais ampla, por vezes prescindindo das linhas para serem formados pelo metal, por vezes ganhando dimensionalidade, por vezes relendo alusivamente suas funções mais tradicionais. Pendentes ou partindo do chão, presos à parede ou saltando dela, eles fazem aqui sua história não como uma linha reta, mas cheios de sinuosidades, curvas e desvios.

São tantas as combinações possíveis e os diálogos entre as obras aqui expostas que não há, e nem existiria, qualquer motivo para reproduzir ou tentar dar conta de todas as variantes possíveis.

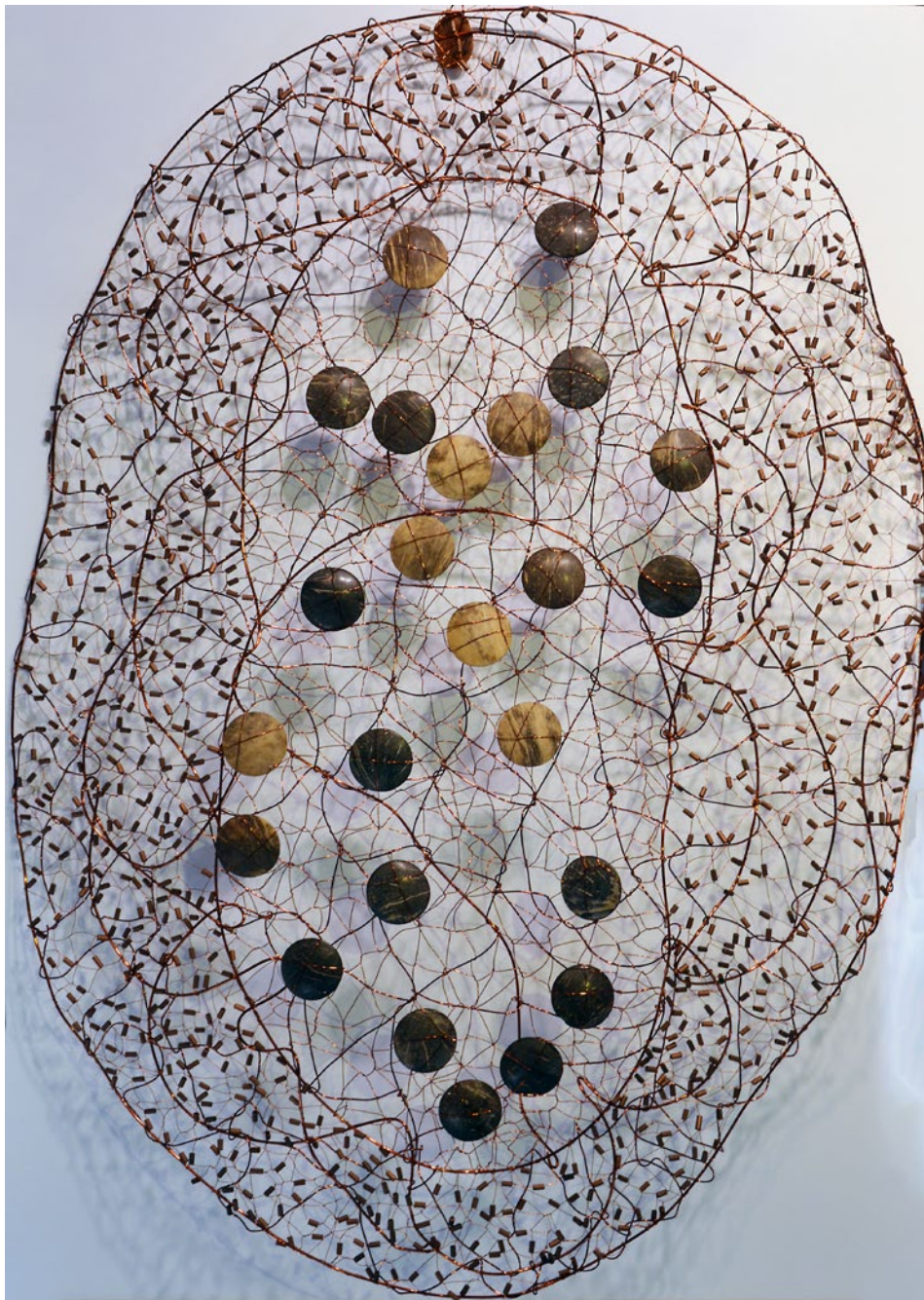
Esta arte do bordado, aqui exclusivamente representada por mulheres, mas que nada diz sobre uma equivocada representação passiva e localizada do feminino, funciona como ativador, como uma plataforma para multiplicar essa linguagem em suas infindas potencialidades.

Bordar é, portanto, um mote; um local de partida e não de chegada – assim como a arte da curadoria tem a ver com a raiz da palavra “cuidar”, tema tão presente nessa exposição.

Afinal, a vida se comporta muitas vezes como um tecido bordado, que encobre suas próprias imperfeições, irregularidades e diferenças. Vale mesmo é o conjunto, que diz respeito ao desvio, ao cuidado, ao zelo.

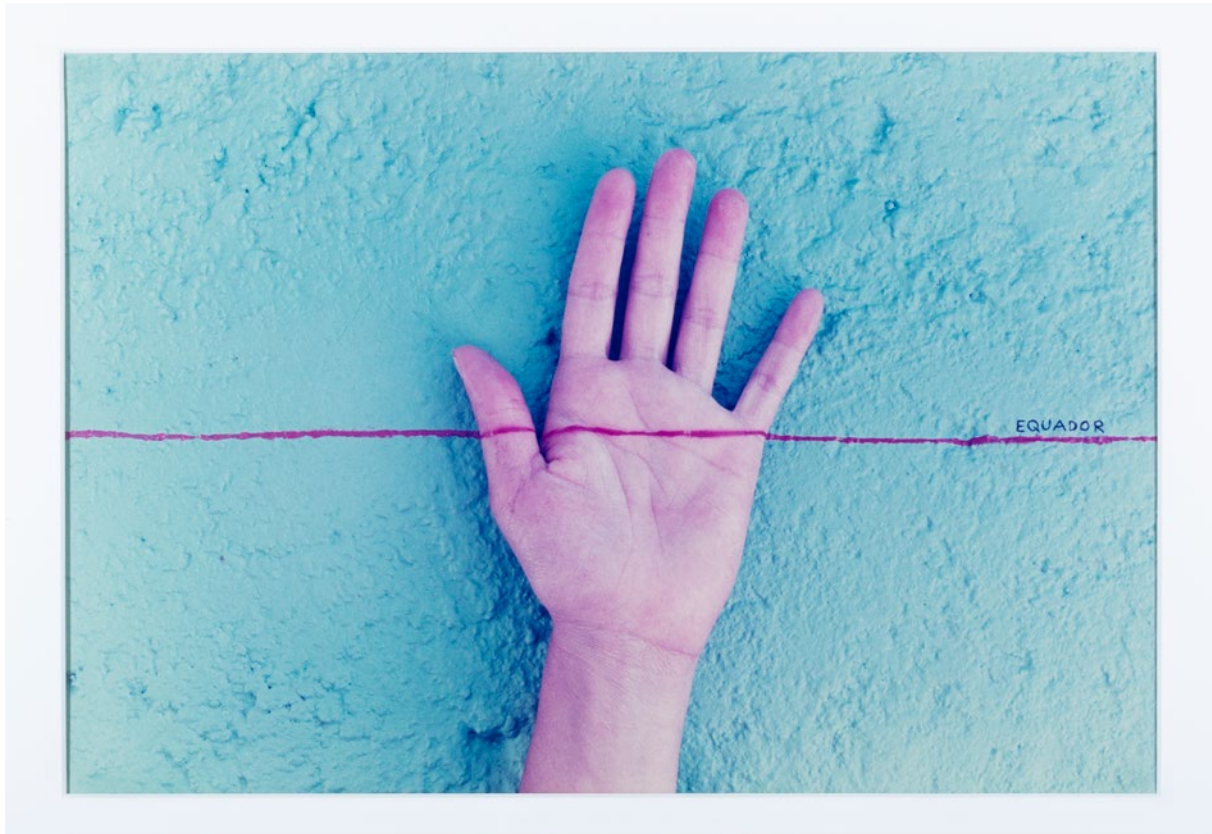
Esta exposição é, assim uma homenagem a essas tantas mulheres que bordam e cuidam da vida. É, à sua maneira, uma história sentimental do bordado.

ANDAR PELAS BORDAS: BORDADO E GÊNERO COMO PRÁTICAS DE CUIDADO



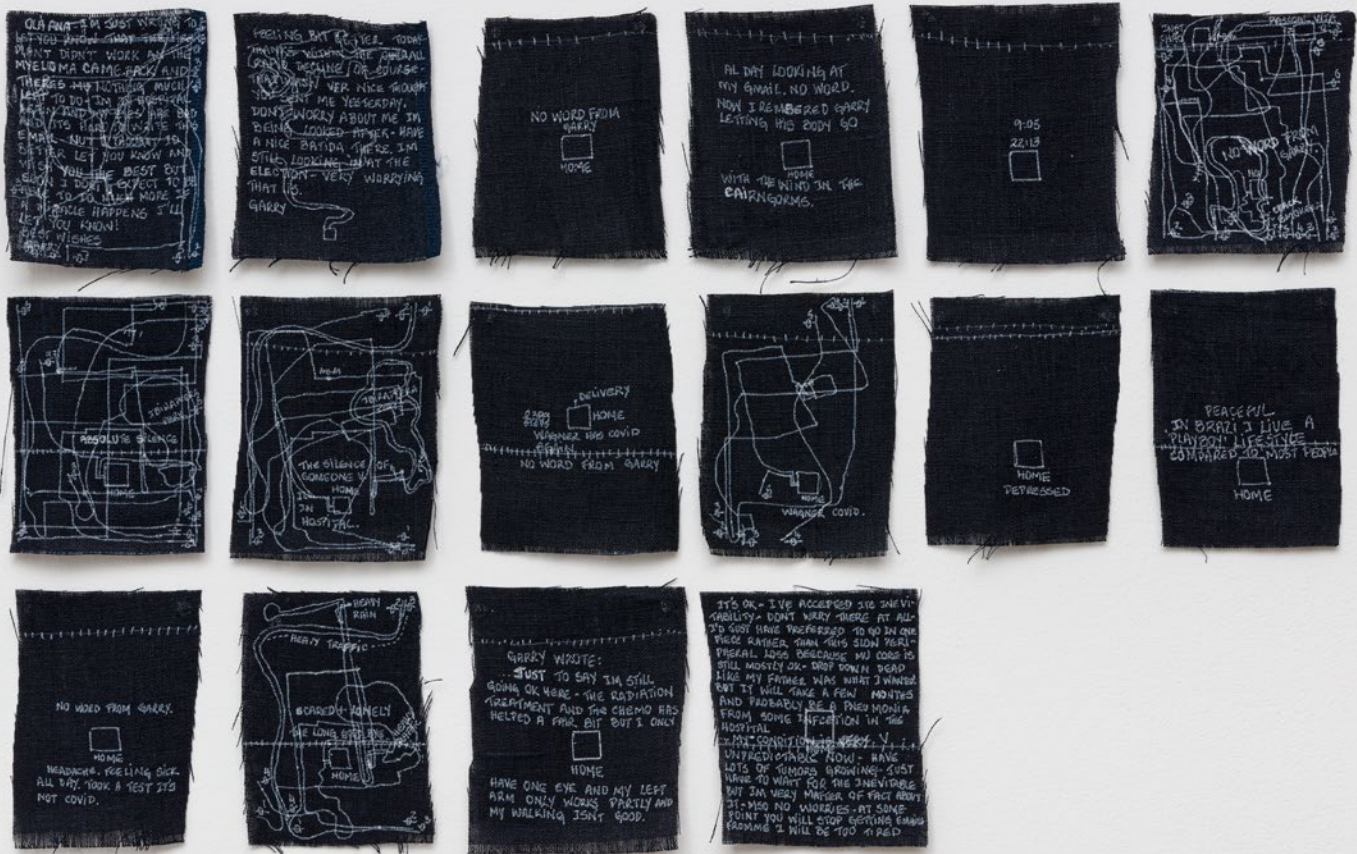
Adriana Banfi
Merletto - 2022
Fios de cobre e madeira
90 x 70 cm
Foto: ©Cortesia da artista

Copper wires and wood
90 x 70 cm
Photo: ©Courtesy from the artist



Adriana Varejão
Contingente - 2000
Fotografia digitalizada
22 x 32,6 cm
Edição de 100
Coleção particular
Foto: ©Everton Ballardin

C-Print
22 x 32,6 cm
Ed. 100
Private collection
Photo: ©Everton Ballardin



Ana Amorim

Panegyric - 2022

Rotina de 16 dias esperando notícias de um amigo enfermo; caneta esferográfica de tinta gel branca permanente sobre linho
 Conjunto de 16: 13 x 9,5 cm
 Dimensões totais: 41 x 62 cm
 Foto: ©Ana Pigosso

16 day routine waiting for news from a sick friend.
 Single work, 16 pieces (approx. 13x9,5 cm each) White archival ink gel pen on blue linen cloth.
 Total dimensions: 41 x 62 cm
 Photo: ©Ana Pigosso

Ana Maria Tavares

Vitórias Régias para Purus e Negros III

[Atlântica Moderna] – 2014

Tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox

120 x 50 x 50 e 110 x 50 x 50 cm

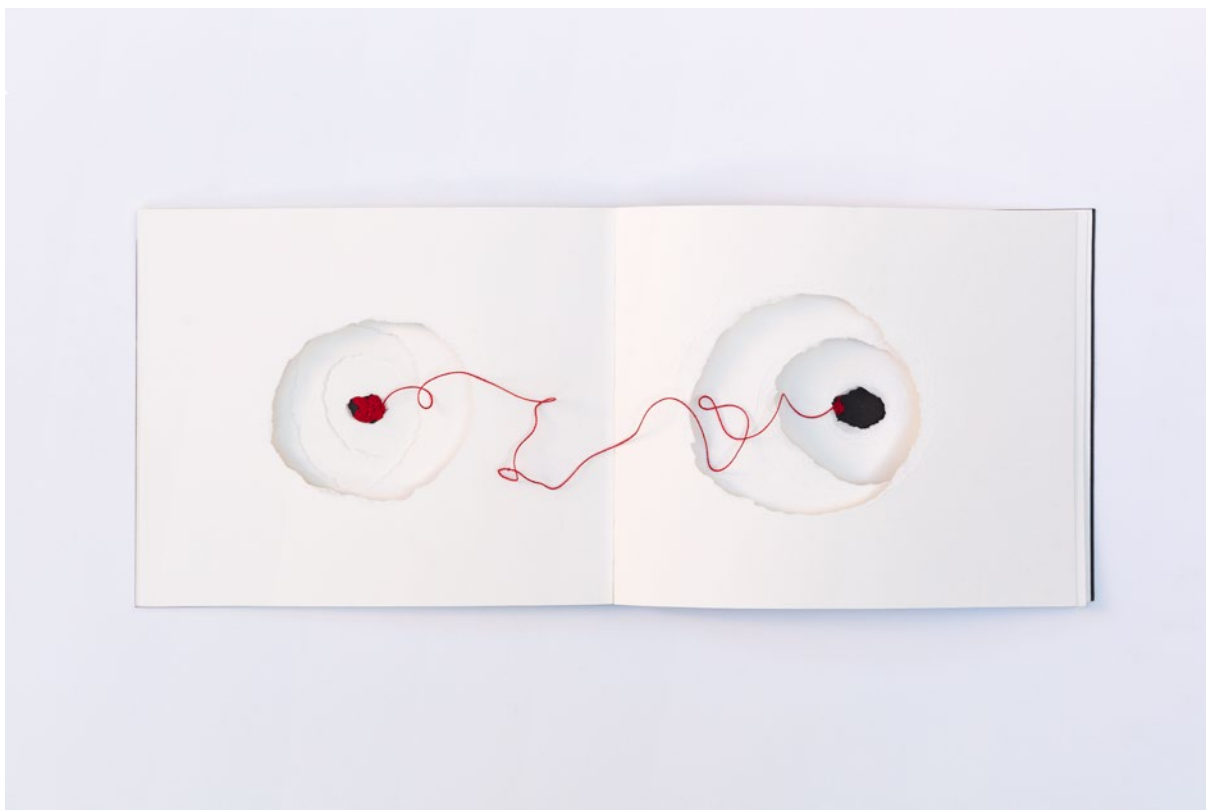
Foto: ©Pedro Perez Machado e cortesia da Galleria Continua

Different fabrics and threads, acrylic and stainless steel

120 x 50 x 50 and 110 x 50 x 50 cm

Photo: ©Pedro Perez Machado and courtesy from Galleria Continua





Anna Maria Maiolino

Ponto a ponto, da série Livro/Objetos
- 1976/2013

Papel e linha de costura

20,7 x 27 x 0,7 cm

Edição 4/100

Foto: ©Everton Ballardin

Paper and sewing line

20.7 x 27 x 0.7 cm

Issue 4/100

Photo: ©Everton Ballardin



Brígida Baltar

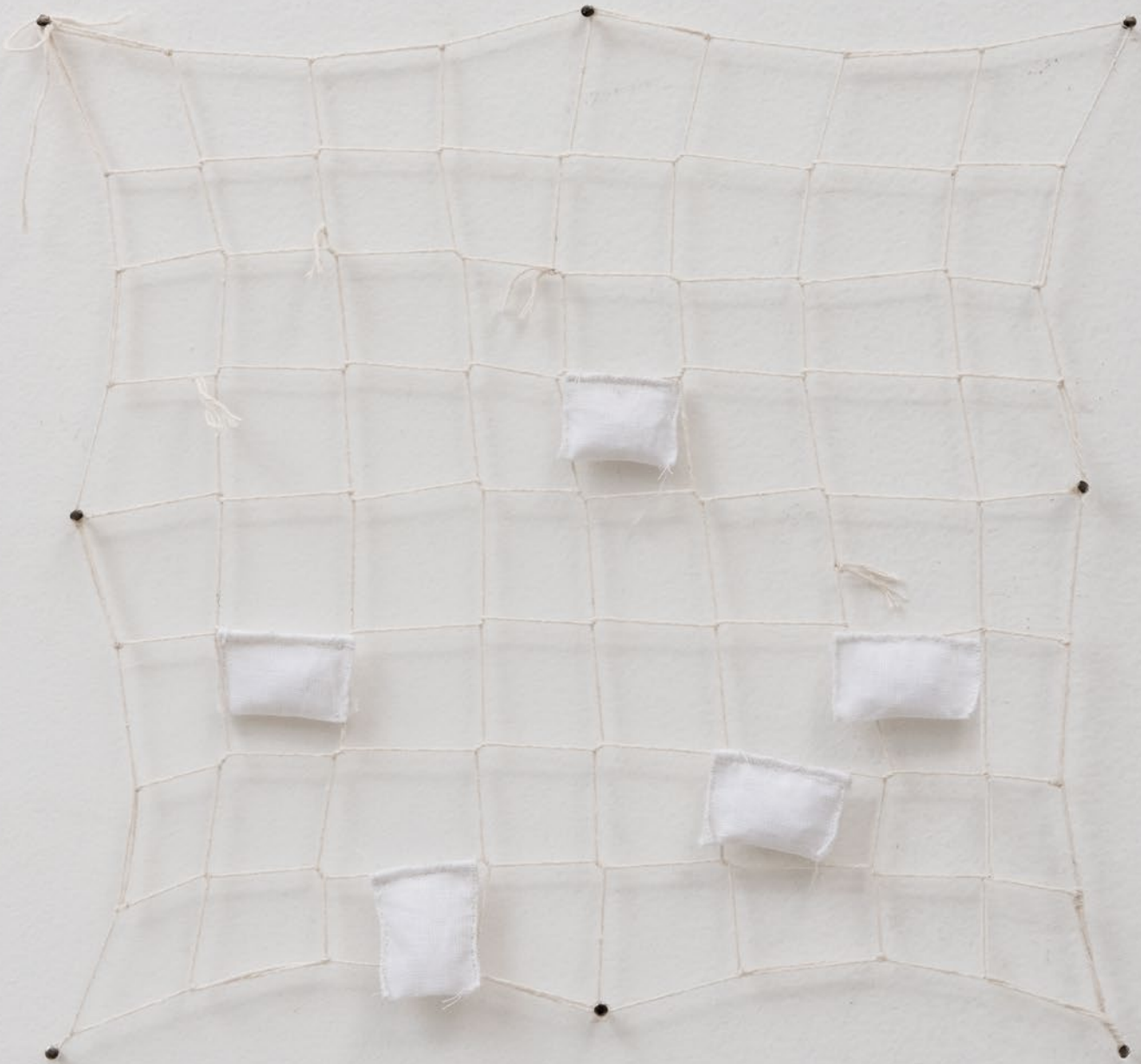
A pele da planta – 2020
Bordado sobre algodão

23,5 x 25 cm

Foto: ©Flávio Freire e cortesia do
Instituto Brígida Baltar e
Galeria Nara Roesler

Embroidery on cotton
23.5 x 25 cm

Photo: ©Flávio Freire and courtesy
from Instituto Brígida Baltar
e Galeria Nara Roesler



Carolina Cordeiro

Sem título [Série América do Sal] -

2021/2022

Sal, barbante, tecido de algodão e

pregos de aço

38 x 38 cm

Foto: ©Ding Musa

Salt, string, cotton fabric and steel nails

38 x 38 cm

Photo: ©Ding Musa

Carolina Cordeiro

Há uma observação a ser feita - 2023

Colagem sobre papel Canson [trabalho

realizado com fichas antigas de

catalogação do arquivo multimeios

do CCSP]

59,4 x 42 cm

Foto: ©Ana Pigosso

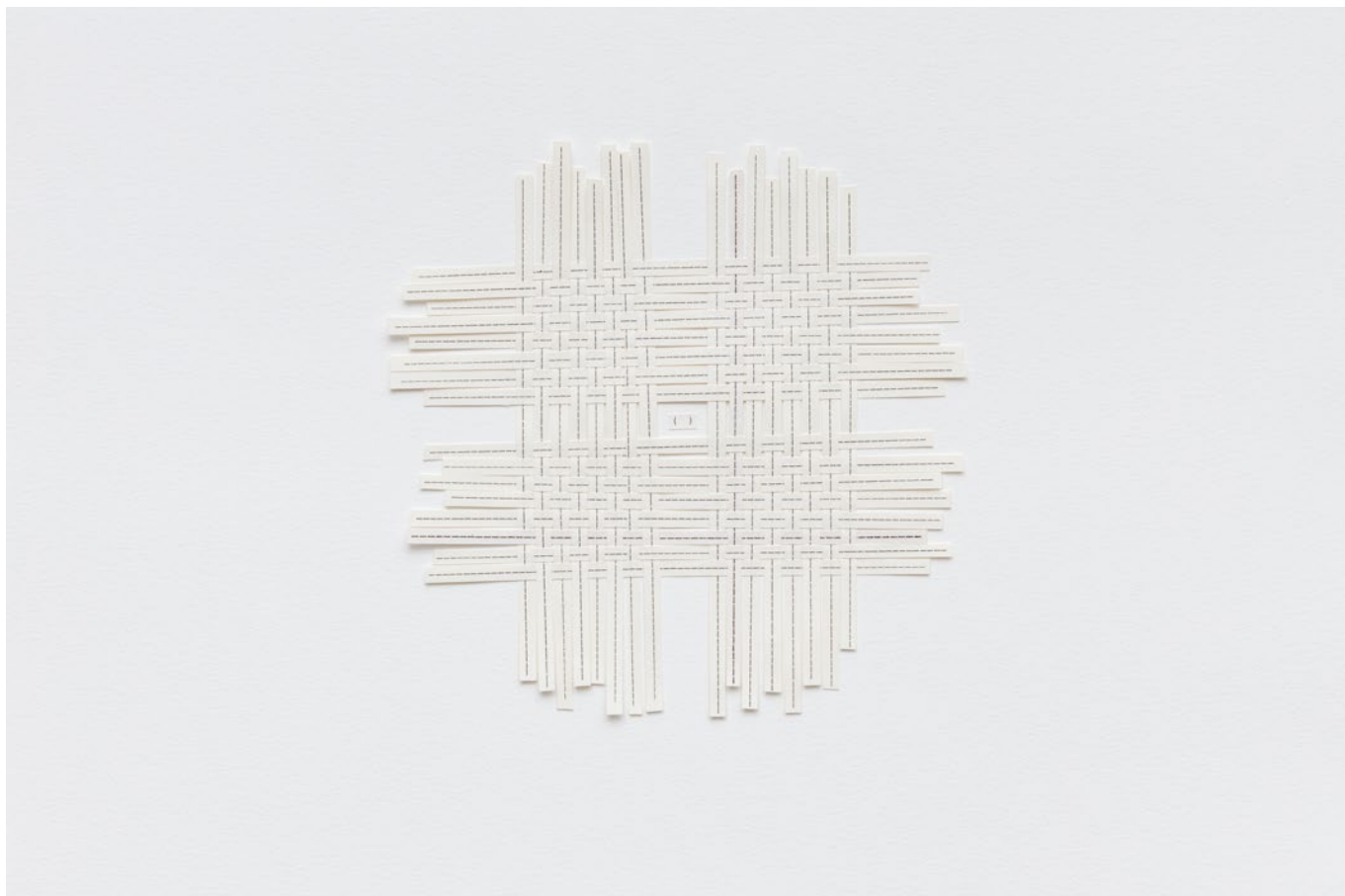
Collage on Canson paper [work made

with old multimedia archive catalogue

cards from CCSP]

59,4 x 42 cm

Photo: ©Ana Pigosso





Chiara Banfi
Sem título 2 [Série A Soma de Todas
as Cores] – 2021
Algodão e barbante cru
82 x 69 cm (aproximadamente)
Foto: ©Cortesia Galeria Vermelho

Cotton and raw string
82 x 69 cm (approximately)
Photo: ©Courtesy Galeria Vermelho



Claudia Lara

Lua do começar – 2020
Bordado sobre tecido
32 x 30 x 4 cm
Foto: ©Cortesia da artista

Embroidery on fabric
32 x 30 x 4 cm
Photo: ©Courtesy from the artist

Ninho Paisagem IV – 2018
Bordado sobre feltro e tricoline
130 cm de diâmetro
Foto: ©Dico Kremer

Embroidery on felt and tricoline cotton
130 cm of diameters
Photo: ©Dico Kremer





Coletivo Artesãs da Linha Nove
Cingapura Madeirite - [s.d.]
Bordado sobre tecido
141 x 206 cm
Foto: ©Ateliescola Acaia

Embroidery on fabric
141 x 206 cm
Photo: ©Ateliescola Acaia

Coletivo BordaLuta

Contra o alvivo do Assassinato de Bruno Pereira e Dom Phillips – 2022
Painel em tecido com poema bordado à mão e outros bordados manuais com aplicação de fios de linha decorada e lã desfiada e viés de tecido chita

146 x 97 cm

Foto: ©Juliana Duarte

Panel in fabric with hand-embroidered poem and other hand embroideries with application of decorated thread and shredded wool and finishing in calico fabric

146 x 97 cm

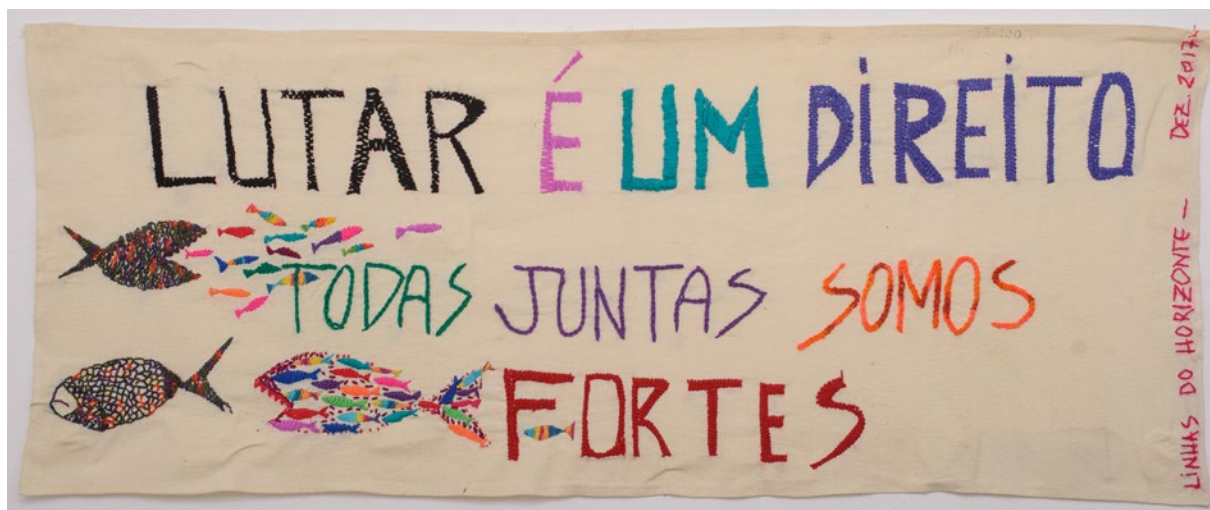
Photo: ©Juliana Duarte





Coletivo Linhas de Sampa
 2021 Centenário Paulo Freire – 2021
 Bordado livre sobre tecido
 78 x 63 cm
 Foto: ©Christian Tomas

Free embroidery on fabric
 78 x 63 cm
 Photo: ©Christian Tomas



Coletivo Linhas do Horizonte

Lutar é um direito. Todas juntas somos fortes – 2017

Bordado livre sobre tecido

55 x 140 cm

Foto: ©Danilo Alvarez

Free embroidery on fabric

55 x 140 cm

Photo: ©Danilo Alvarez



Coletivo Pontos de Luta

Rua Marielle Franco - 2022

Bordado livre sobre tecido de algodão
e acabamento de costura

30 x 45 cm

Foto: ©Beatriz Goulart

*Free embroidery on cotton fabric and
sewing finishing*

30 x 45 cm

Photo: ©Beatriz Goulart



Delba Marcolini
Luanda – 2000
Tecelagem manual
45 x 52 cm
Foto: ©Cortesia Galeria MAPA

Manual weaving
45 x 52 cm
Photo: ©Courtesy Galeria MAPA



Eliana Brasil
Quando o gesto vira poesia – 2019
Fotografias bordadas sobre crochê
58 x 140 cm
Foto: ©Katia Almeida

Photographs embroidered on crochet
58 x 140 cm
Photo: ©Katia Almeida



Eva Soban
Cipó 4 - 2023
Fios enrolados
180 x 120 cm
Foto: ©Tiago Soban

Rolled threads
180 x 120 cm
Photo: ©Tiago Soban



Fernanda Gomes

Sem Título - 1993

Cabelo e acrílico

120 x 30 x 30 cm

Coleção particular

Foto: ©Edouard Fraipont

Hair and acrylic

120 x 30 x 30 cm

Private collection

Photo: ©Edouard Fraipont



Guga Szabzon
Brecha - 2023
Costura sobre tecido
70 x 60 cm
Foto: ©Ana Pigosso

Brecha - 2023
Sewing on fabric
70 x 60 cm



Hariel Revignet

Cada conta, um rio... - 2023

Pintura acrílica em canvas com costura

de guias de Lágrimas de Nossa Senhora

70 x 165 cm

Foto: ©Lucas Almeida

Acrylic painting on canvas with sewing

of adlay beads

70 x 165 cm

Photo: ©Lucas Almeida



Heloisa Marques

Dor aqui – 2022

Reprodução impressa de obra original
em canvas, bordada à mão
45 x 60 cm

Bordado realizado com frase de poema
de ©Cristina Rossi sobre foto de autoria
desconhecida
Edição de 03

Foto: ©Cortesia da artista

*Printed reproduction of original work
on canvas, hand-embroidered
45 x 60 cm*

*Embroidery made with phrase from
poem by ©Cristina Rossi over photo by
unknown author*

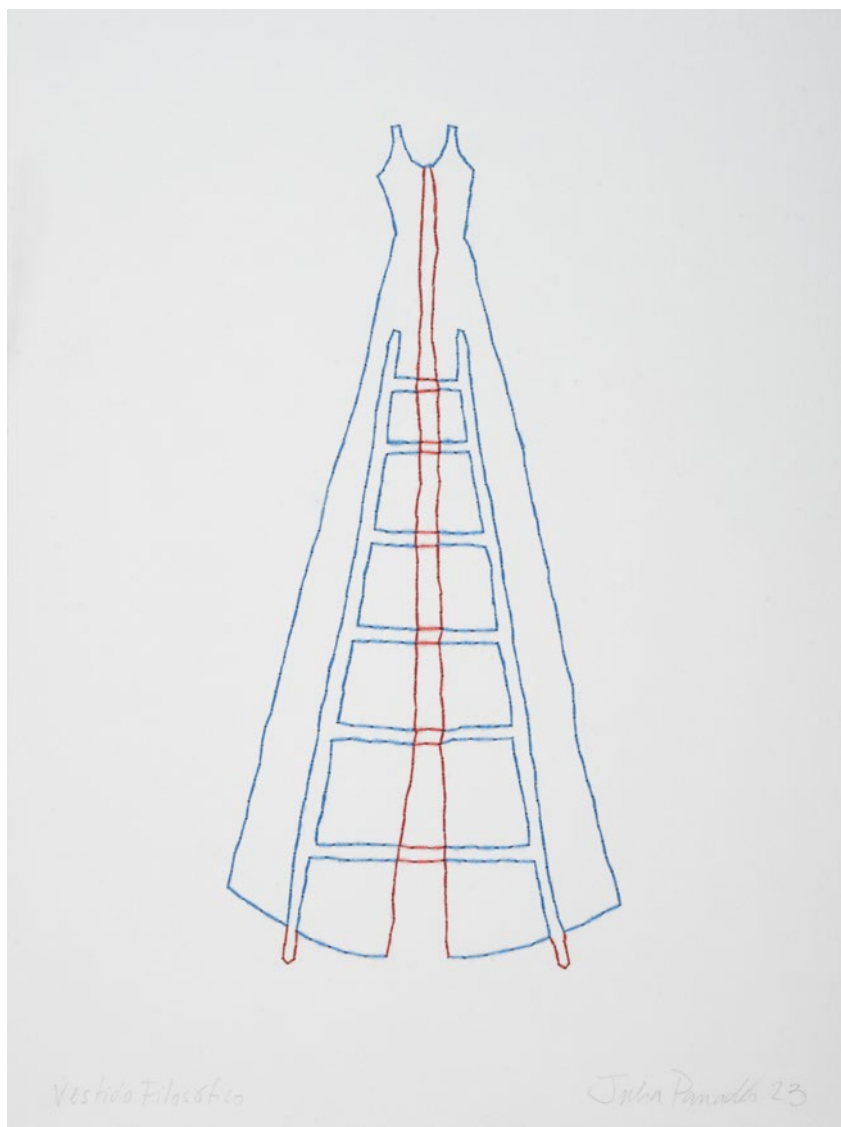
Ed. 03

Photo: ©Courtesy from the artist



Jessica Mein
Gertrud - 2019
Linha de algodão, pregos e madeira
50 x 40 cm
Foto: ©Bruno Dubner

Gertrud - 2019
Cotton thread, nails and wood
50 x 40 cm
Photo: ©Bruno Dubner



Julia Panadés

Vestido filosófico - 2015/2023
Bordado, linha de algodão sobre papel
Hahnemühle (gramatura 240 - fibra de
bambu e algodão)
24 x 32 cm
Foto: ©Bianca Aun

*Embroidery, cotton threads on
Hahnemühle paper (weight 240 -
bamboo fiber and cotton)
24 x 32 cm
Photo: ©Bianca Aun*



Kênia Coqueiro

Coqueiras – 2019

Saia de noiva, pedra, mantilha e
certidões de várias mulheres de uma
mesma família

300 x 200 x 300 cm

Foto: ©Lara Furtado

*Bridal skirt, rock, headdress and
certificates from several women of a
single family*

300 x 200 x 300 cm

Photo: ©Lara Furtado



Laura Lima
Wrong Drawing - 2069
Fio cru e carvão
34 x 26 x 4 cm
Foto: ©Cortesia A Gentil Carioca Galeria

Raw thread and charcoal
34 x 26 x 4 cm
Photo: ©Courtesy A Gentil Carioca Galeria



Leda Catunda

Janela - 2023

Acrílica e esmalte sobre tela e tecido

40 x 45 cm

Foto: ©Ding Musa. Cortesia do artista e Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro, Brasil

Acrylic and enamel on canvas and fabric

40 x 45 cm

Photo: ©Ding Musa Courtesy from the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro, Brazil



Lidia Lisbôa

A vida segue alinhavando – 2023

Camurça, linho e linha de crochê

150 x 86 cm

Foto: ©Ana Pigosso

Suede, linen and crochet thread

150 x 86 cm

Photo: ©Ana Pigosso



Livia Aquino
2720. *Viva Maria* – 2017/2023
[obra em processo]
Tecido e feltro costurado
68 x 100 cm
Foto: ©Cortesia da artista

Fabric and sewn felt
68 x 100 cm
Photo: ©Courtesy from the artist



Madalena Santos Reinbolt
Boiada - [s.d.]
Tapeçaria
87 x 118 cm
Coleção Edmar Pinto Costa
Foto: ©João Liberato

Tapestry
87 x 118 cm
Edmar Pinto Costa collection
Photo: ©João Liberato



Madeleine Colaço

Palma - [s.d.]

Tapeçaria

102 x 59 cm

Foto: ©Everton Ballardin

Tapestry

102 x 59 cm

Photo: ©Everton Ballardin

Maria Ayani Huni Kuin

Sem título - 2023

Tapeçaria de algodão com tingimento manual

117 x 60 cm

Foto: ©Everton Ballardin

Cotton tapestry with manual dyeing

117 x 60 cm

Photo: ©Everton Ballardin



Marlene Barros

Cosa porque está roto - 2023

Costura, bordado e crochê sobre tecido

77 x 30 cm

Foto: ©Everton Ballardin

Sewing, embroidery and crochet on fabric

77 x 30 cm

Photo: ©Everton Ballardin





Matizes Dumont

Vida que te quero Viva – 2021

Brincadeiras do bordado Dumont sobre tecido de tear mineiro

98 x 106 cm

Foto: ©Bordado Matizes Dumont

Plays with Dumont embroidery on Minas loom fabric

98 x 106 cm

Photo: ©Bordado Matizes Dumont



Nadia Taquary

Oxum Apará [Série Dinkas Orixás] – 2020
Miçangas de vidro da República Tcheca, prata,
cristal e búzios
160 x 23 x 7 cm
Foto: ©Marcio Lima

*Czech Republic glass beads, silver, crystal and
cowries*
160 x 23 x 7 cm
Photo: ©Marcio Lima



Nazareth Pacheco
Sem título [Bustiê] – 2011
Cristal e agulhas
40 x 40 x 8 cm
Foto: ©Everton Ballardin

Crystal and needles
40 x 40 x 8 cm
Photo: ©Everton Ballardin



Paloma Bosqué

Sargaço - 2021

Gesso pedra sobre lã, suporte de ferro

228 x 30 x 6 cm

Foto: ©Cortesia da artista e Mendes Wood DM

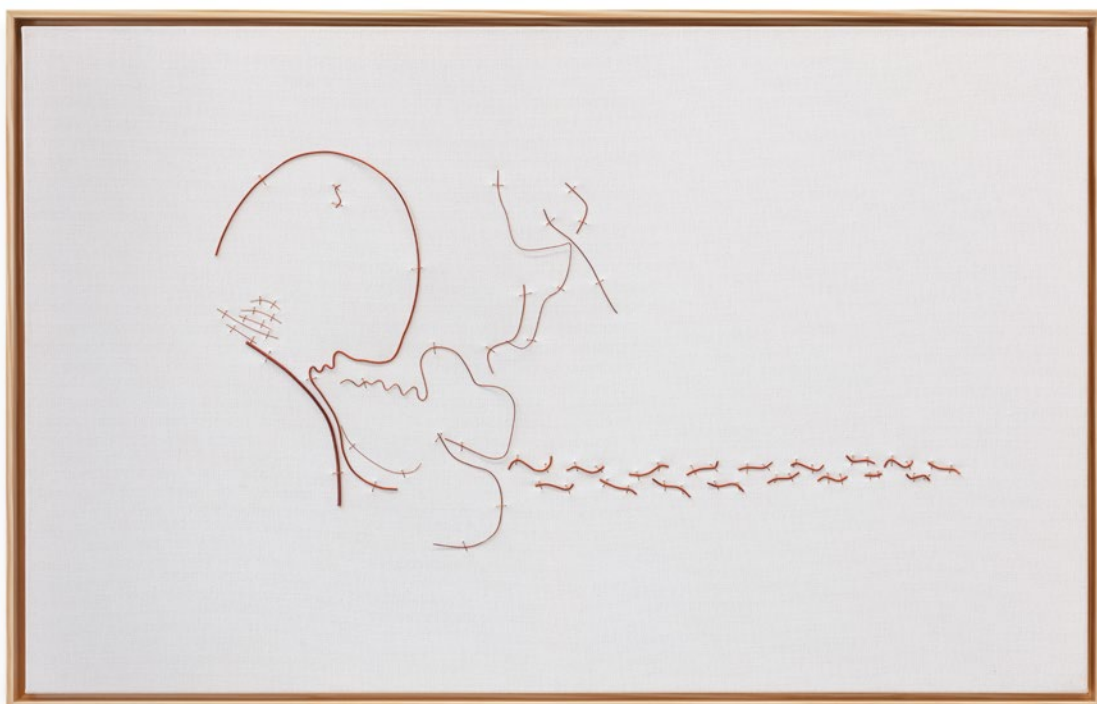
São Paulo, Brussels, New York

Dental stone on wool, iron holder

228 x 30 x 6 cm

Photo: ©Courtesy from the artist and Mendes

Wood DM São Paulo, Brussels, New York



Rebeca Carapiá

*Dez escritas do caderno 5 - tela 4 [como
colocar ar nas palavras] - 2020*

Cobre sobre tela

52 x 82 x 4,5 cm

Foto: ©Filipe Berndt

Copper on canvas

52 x 82 x 4.5 cm

Photo: ©Filipe Berndt



Rosana Palazyan

"...crescem em desordem e devem ser controladas..." [Da série: Por que Daninhas?, 2006/2022] - 2019

Bordado com linha e fios de cabelo sobre tecido; planta considerada daninha

28,5 x 22,5 cm

Foto: ©Cortesia da artista

Embroidery with thread and human hair on fabric; plant considered harmful
Photo: ©Courtesy from the artist



Rosana Paulino

Musa Paradisiaca – 2019

Impressão em tecido, tinta acrílica, recorte
e costura
29 x 56 cm

Foto: ©Cortesia da artista e Mendes Wood
DM São Paulo, Brussels, New York

*Print on fabric, acrylic paint, cutting and
sewing
29 x 56 cm*

*Photo: ©Courtesy from the artist and
Mendes Wood DM São Paulo, Brussels,
New York*



Sandra Gamarra

Este no es um Rothko II [Série Este no es um...]

- 2011

Lã de alpaca e algodão

86 x 69 cm

Foto: ©Ding Musa

Alpaca wool and cotton

86 x 69 cm

Photo: ©Ding Musa



Sol Casal

MARÉMÃE - 2021

Linha de bordado, miçangas e lantejola

sobre feltro

112 x 54 cm

Coleção particular

Foto: ©Cortesia da artista

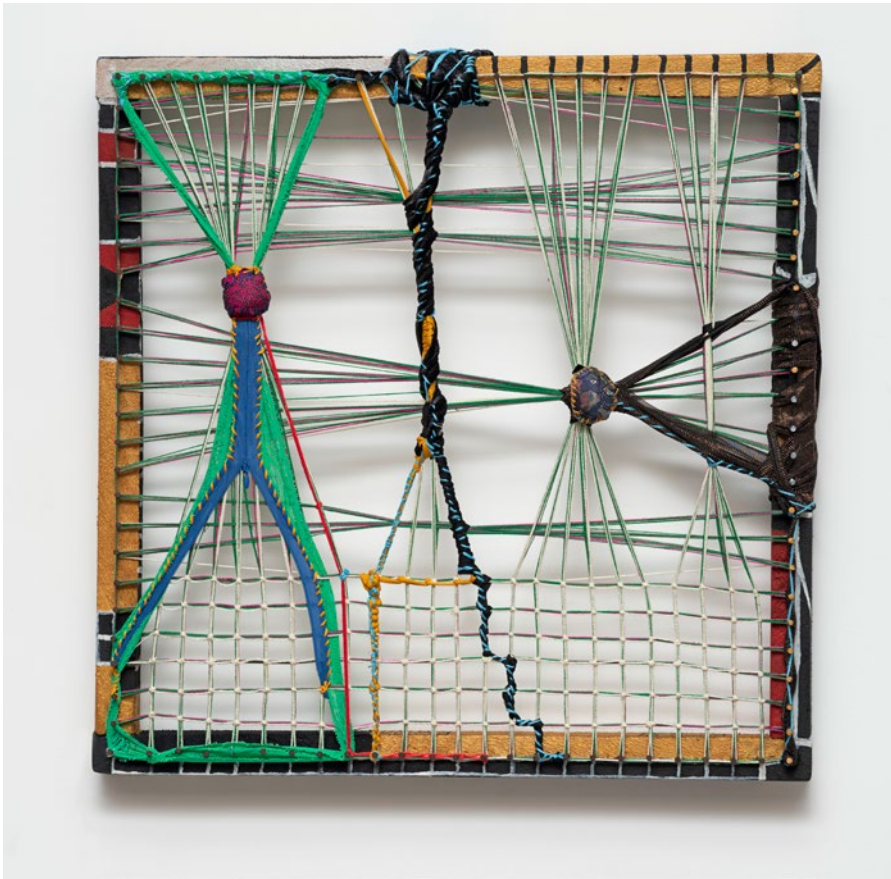
Embroidery thread, beads and

sequin on felt

112 x 54 cm

Private collection

Photo: ©Courtesy from the artist



Sonia Gomes

Tear II - 2023

Moldura de madeira, pregos, linhas, zíper e renda

54 x 54 x 7 cm

Wooden frame, nails, threads, zipper and lace

54 x 54 x 7 cm

Tear III - 2023

Moldura de madeira, pregos, linhas, e renda bordada

40 x 40 x 6 cm

Wooden frame, nails, strings and embroidered laces

40 x 40 x 6 cm

Fotos: ©Cortesia da artista e Mendes Wood DM São Paulo, Brussels, New York

Photo: ©Courtesy from the artist and Mendes Wood DM São Paulo, Brussels, New York



Sonia Gomes

Velatura - 2023

Acrílico e pérola de água doce sobre bordado de

algodão, crochê, tule de elastano e madeira

255 x 42.5 x 6 cm

Fotos: ©Cortesia da artista e Mendes Wood DM São Paulo, Brussels, New York

Acrylic and freshwater pearl on cotton embroidery, crochet, elastane tulle and wood

255 x 42.5 x 6 cm

Photo: ©Courtesy from the artist and Mendes Wood DM São Paulo, Brussels, New York



Tadáskia

Estrela cadente, fogo celeste - 2019/2020

Tecido, cristal, pulseira e linha de costura

150 X 73 e 152 X 74 cm

Foto: ©Guigo Sorbello

Fabric, crystal, bracelet and sewing thread

Variable dimension

Photo: ©Guigo Sorbello



Tamani Huni Kuin

Sem título - 2023

Tapeçarias de algodão com tingimento manual

32 x 75 e 70 x 30 cm

Foto: ©Everton Ballardin

Cotton tapestries with manual dyeing

32 x 75 and 70 x 30 cm

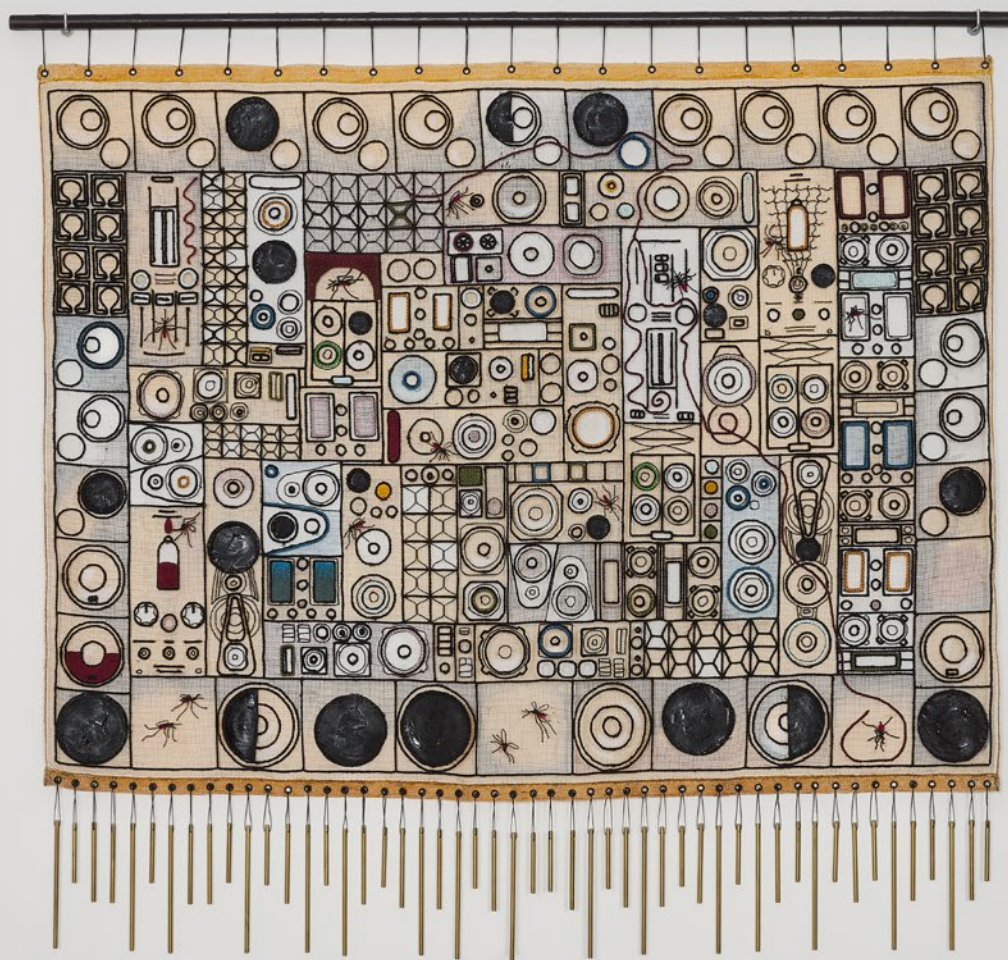
Photo: ©Everton Ballardin



Tania Candiani

Acerca del rojo. Cromática – 2015
 15 aros de madeira bordados, tecido de algodão bordado com fio de algodão
 Dimensão variada
 Foto: ©Filipe Berndt

*15 embroidered wooden rings, cotton fabric
 embroidered with cotton thread
 Varied dimensions
 Photo: ©Filipe Berndt*



Vivian Caccuri

Chahal inflamado - 2023

Tela de mosquiteiro, algodão encerado, algodão,
acrílica, resina acrílica e latão

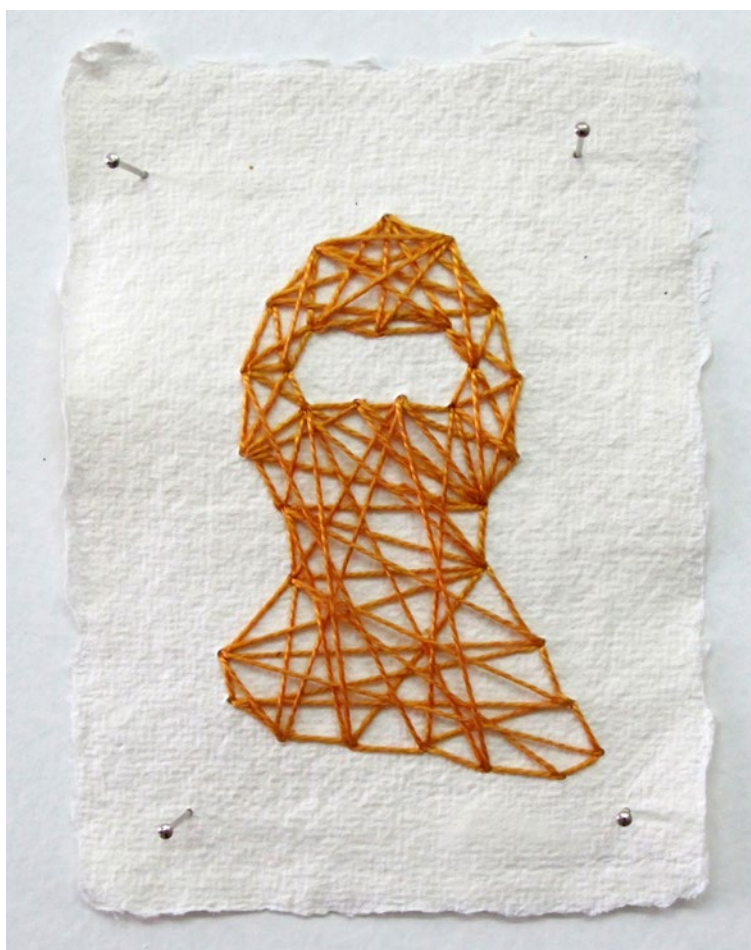
197 x 105 x 2 cm

Foto: ©Rafael Salim

*Mosquito net, waxed cotton, cotton, acrylic,
acrylic resin and brass*

197 x 105 x 2 cm

Photo: ©Rafael Salim



Yuli Anastassakis
Baile de máscaras – 2013
Bordado sobre papel
10,5 x 7,5 cm cada
Foto: ©Cortesia da artista

Embroidery on paper
10.5 x 7.5 cm
Photo: ©Courtesy from the artist

ARTISTAS

Adriana Banfi**Itália, 1947****Vive e trabalha em São Paulo [Brasil].**

Nascida em 1947 na Itália e radicada em Milão até 1963, ano em que se mudou com a família para São Paulo.

Cursou a Faculdade de Letras da USP, onde lecionou língua italiana por 3 anos.

Ativa no circuito artístico brasileiro desde 1978, participando de Salões ganhando vários prêmios, coletivas e várias Individuais, inclusive no estrangeiro.

Tramita por várias técnicas e materiais diversos; óleo, acrílica, aquarela, relevos em fios de cobre, trabalhos em papel japonês e interferências em esferas de vidro.

Adriana Varejão**Rio de Janeiro, RJ, 1964**

Um dos maiores nomes da arte contemporânea, Adriana Varejão trabalha com pintura, instalação e escultura. Sua obra é abertamente política e propõe constantemente um diálogo com a história colonial e pós-colonial do Brasil. Escorando-se em um repertório cultural que vai do barroco brasileiro à literatura de viagem setecentista, a artista aproveita uma confluência de ideias para refletir sobre o pluralismo mítico da identidade brasileira. Do barroco, por exemplo, Varejão aproveita a artificialidade, o trompe l'oeil e a anamorfose, utilizando táticas de simulação e justaposição para enganar os sentidos. Seu interesse pelo azulejo e por seu legado como metáfora da miscigenação cultural é elemento central de seu corpo de trabalho. Suas pinturas alcançam uma densidade volumétrica graças à atenção da artista a diferentes espessuras, craquelados, cortes e fendas introduzidas nas superfícies, extrapolando o plano e ganhando o espaço.

Suas exposições individuais recentes incluem Adriana Varejão: Suturas, fissuras, ruínas, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil (2022); Talavera, Gagosian, Nova York, USA (2021); Por uma retórica canibal, MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador, Salvador; MAMAM – Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasil (2019); Otros Cuerpos Detrás, Museo Tamayo, Cidade do México, México (2018) e Paula Rego e Adriana Varejão, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil (2017). Participou também das exposições coletivas Histórias Brasileiras, MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil (2022); Brasilidade Pós-Modernismo, CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; São Paulo; Brasília; Belo Horizonte, Brasil (2021) Bustes de Femmes: Paris 10th Anniversary Exhibition, Gagosian, Paris, França (2020); Interiorities, Haus Der Kunst, Munich, Germany (2019) e Nous les Arbres, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, Paris, França (2019).

Varejão tem trabalhos nas coleções Berardo, Museu de Arte Moderna de Sintra, Portugal; Dallas Museum of Art, Texas, Estados Unidos; Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Paris, França; Fundação Serralves, Porto, Portugal; Hara Museum, Tóquio, Japão; Instituto Inhotim, Minas Gerais, Brasil, MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil; MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil; Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estados Unidos; Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda; Tate Modern, Londres, Reino Unido; The Metropolitan Museum of

Art, Nova York, Estados Unidos e The Museum of Contemporary Art, San Diego, Estados Unidos.

Ana Amorim**São Paulo, SP, 1956****Vive e trabalha em São Paulo [Brasil] e Madri [Espanha]**

Com uma prática artística conceitual centrada no fato de estar viva no mundo, Ana Amorim trabalha com diferentes formas de registros: dos seus deslocamentos, do tempo e da própria vida. A artista realiza, desde 1987, performances de longa duração que envolvem o registro de mapas mentais. Sua prática foi por décadas mediada por um Contrato de arte, uma performance conceitual que agiu sobre a circulação e apresentação de sua obra no sistema de arte.

Sua produção aborda com radicalidade e obsessão o conceito de rotina, a passagem do tempo e a função do espaço de arte. Sua pesquisa extrapola um interesse exclusivamente conceitual e abrange debates sociais contemporâneos, como em sua performance da Transcomunicadora e ações realizadas junto a movimentos sociais e povos indígenas. Tendo a vida, em si, como ato artístico, Ana Amorim materializa os registros de suas ações em múltiplas técnicas e suportes - desenhos, colagens, bordados, coleta de evidências e vídeos.

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, São Paulo, Brasil (1986), Amorim viveu por longos períodos no exterior, onde constituiu sua prática que ganha cada vez mais destaque e projeção no Brasil. Tem mestrado em Pintura e História da Arte na Universidade de Ohio, EUA (1989), período em que tem contato com a produção de artistas conceituais e realiza suas primeiras performances. Ela também cursou Matemática na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP (1976-1977), mestrado em Estética e Teoria da Arte na Middlesex University, London (1998-1999) e doutorado em Fine Arts (School of Maori Studies) pela Massey University, Nova Zelândia (2010-2012). Suas mostras individuais mais recentes foram realizadas em diferentes espaços, entre eles: Galeria Vermelho, São Paulo, SP, Brasil (2022), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, SP, Brasil (2021 e 1991), Galeria Espaivisor, Valencia, Espanha (2019), Fundação Nacional de Artes, FUNARTE, São Paulo, SP, Brasil (2009), Alternative Art Gallery, Londres, Reino Unido (1994) e Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, SP, Brasil (1992), entre outros.

Participou de exposições coletivas, das quais se destacam: Entre a Estrela e a Serpente, Galeria Leme, São Paulo, SP, Brasil (2022); A Discourse of Uncertainties, Galeria 1MiraMadrid, Madrid, Espanha (2020); Mesuras, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, León, Espanha (2019); Matriz do Tempo Real, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, São Paulo, SP, Brasil (2018) e mulher(es), Pinacoteca Benedicto Calixto, Santos, SP, Brasil (2002). A obra de Ana Amorim integra coleções públicas e privadas, entre elas, o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Ana Maria Tavares**Belo Horizonte, MG, 1958**

Bacharel em Artes Plásticas pela FAAP, (1978-1982), mestre pela School of the Art Institute of Chicago (1984-86) e doutora pela Universidade de São Paulo (1995-2000). Contemplada com as bolsas de pesquisa Guggenheim Foundation Grant (NY 2001); Ida Ely Rubin Artist-in-Residence at MIT (Massachusetts 2007); Lynette S. Autrey Visiting Scholars da Rice University (Houston 2014). Pesquisadora e Docente em

artes desde 1982, atua na ECA/USP entre 1993 e 2017, onde atualmente colabora no Programa de Pós-Graduação. Em 2016 recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Melhor Retrospectiva do ano com a mostra individual 'No próprio lugar: uma antologia da obra de Ana Maria Tavares', na Pinacoteca de São Paulo.

Em sua produção, a compreensão de que natureza tropical e arquitetura são construções ideológicas no centro da tríade modernismo – modernidade – modernização, leva à conceituação de obras que questionam as implicações políticas, econômicas e sociais do movimento moderno no Brasil. Trazendo para o universo da arte a cumplicidade entre o ambiente construído e as utopias da eugenia que a historiadora da arte Fabiola López – Durán desenvolve em suas pesquisas, a obra de Tavares transpõe as dicotomias da modernidade – progresso e atraso, beleza e feiura, pureza e contaminação.

Seus trabalhos recentes confrontam técnicas industriais com artesanais, levando assim à inclusão do ornamento – elemento que foi eliminado da arquitetura moderna – para interrogar gênero, raça e alteridade – temas comumente ignorados nas visões mais celebrativas do modernismo. Assim, o centro das investigações do artista desde a década de 1990 passou a ser a natureza tropical – representada seja por meio de releituras e traduções de obras de Burt Clark (1909-1994), seja por meio dos gigantescos nenúfares Victoria Amazonica ou das bacias hidrográficas brasileiras – junto com a arquitetura, que está presente nos diálogos de suas obras através do pensamento de arquitetos modernistas como Adolf Loos (1870 – 1933), Le Corbusier (1887 – 1965), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Lina Bo Bardi (1914 -1992).

Sua primeira exposição em 1982 marca o início de sua trajetória de exposições no Brasil e no exterior. Participou de quatro edições da Bienal Internacional de São Paulo (1983, 1987, 1991 e 2000), da VII Bienal de Havana (2000), da Bienal de Pontevedra (2000), da Bienal de Istambul (2001) e da Bienal de Cingapura (2006). Dentre as individuais no Brasil, destacam-se: 'Porto Pampulha' (1997) no MAP Museu de Arte da Pampulha; 'Relax' o'vision' (1998) no MuBE Museu da Escultura Brasileira; 'Enigmas de uma Noite' (2004) no Instituto Tomie Ohtake; 'Tautorama' (2013) no Paço das Artes; 'Natural-Natural: Paisagem e Artificio' (2013) no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura; 'Atlântica Moderna: Purus e Negros' (2014) no Museu Vale e 'Cárceres a Duas Vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares', no Museu Lasar Segall em São Paulo; 'Deviating Utopias with Victorias Regias', na Galerie Stöckle Hauser, em Stuttgart (2015). 'Forgotten Mantras' (2016) e 'O Real Intocável' (2019) na Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro. Um novo trabalho site specific intitulado 'Campo Fraturado, SOS' foi feito especialmente para o Projeto Muro do MAM-SP em 2021. Em 2022 apresentou 'Fachadas Insanas', sua primeira individual no novo espaço da Galleria Continua no Pacaembu, São Paulo.

Tavares participou de várias exposições coletivas em museus internacionais, entre eles: "Modernité, Art Bresiliénne du XX Siècle" at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (França, 1987); 'Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil' at National Museum for Women in the Arts, (EUA, 1993); 'ES 97 Tijuana', Centro Cultural de Tijuana (México, 1998); 'Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer' (Holanda, 2001); 'Côte à Côte, Art Contemporain du Brésil', capc Musée d'art contemporain, (França, 2001); 'Living Inside the Grid', 'Entrückte Körper – GRU/TXL' (Berlim, 2002); 'The New Museum of Contemporary Art' (EUA, 2003); 'The Straight or Crooked Way', Royal College of Art (Inglaterra, 2003); 'Auf Eigene Gefahr/At your Own Risk', Schirn Kunsthall (Alemanha, 2003); 'Conceptualisms: Zeitgenössische Tendenzen in Musik' (Alemanha, 2003); 'The Encounters in the 21st Century: Polyphony – Emerging Resonances', 21st Century Museum of Contemporary Art (Japão, 2004); 'Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art', San Diego Museum of Art (EUA, 2005); 'Landscape for Exit I and Exit II' (Portugal, 2005);

'Grandeur: Sonsbeek_10' (Holanda, 2008); 'Blooming Now: Brasil–Japão, o seu lugar' at Toyota Municipal Museum of Art (Japão, 2008); 'When Lives Become Form: Creative Power from Brazil', Hiroshima City Museum of Contemporary Art e Museum of Contemporary Art Tokio (Japão, 2009); 'After Utopia', Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (Itália, 2009); 'Neo-Tropicália' at Yerba Buena Center for the Arts (EUA, 2009); 'Colección IX. Colección Fundación ARCO', Centro de Arte Dos de Mayo, (Espanha, 2014); 'Spots, Dots, Pips, Tiles: An Exhibition About Dominoes', Perez Museum (Miami, 2017). 'Contra a Abstracção, Obras da Coleção CGD', (Portugal, in 2018); 'Nature' (Sicardi Gallery, 2020); 'A Máquina do Mundo' (Pinacoteca do Estado, 2021); 'Parque de Brinquedos Reinventado', um projeto público para parque em São Paulo (2022).

Possui obras em coleções privadas e acervos públicos, no exterior, Kröller Müller Museum, Holanda; FRAC-Haute Normandie (Fonds Régional d'Art Contemporain), França; Fundação de Serralves, Portugal; Culturgest, Portugal; Fundação Arco, Espanha; Museum of Fine Arts Houston, EUA; Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Bélgica; e, no Brasil, Pinacoteca de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea da USP; Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte de Brasília; Museu de Arte da Pampulha; Coleção de Arte da Cidade de São Paulo do Centro Cultural São Paulo; Universidade Federal de Uberlândia; e SESC Belenzinho.

Anna Maria Maiolino
Scalea, Calabria, Italia, 1942

O trabalho de Anna Maria Maiolino desenvolve-se por uma variedade de meios: poesia, xilogravura, fotografia, cinema, performance, escultura, instalação e, acima de tudo, desenho. O amplo espectro de interesses e atitudes que fundamentam sua obra não segue um desenvolvimento linear no próprio trabalho ou no tempo. Pelo contrário, pela diversidade de meios, ela cria uma teia em que temas e atitudes se entrelaçam enquanto significados migram entre um trabalho e outro. Em 2019, Maiolino teve uma grande retrospectiva de seu trabalho no PAC Milano e na Whitechapel, em Londres. Em 2017, uma importante retrospectiva de sua obra foi apresentada no MoCA Los Angeles, como parte do projeto Pacific Standard Time: LA/LA, da Getty Foundation. Em 2010, uma ampla retrospectiva itinerante foi realizada na Fundação Antoni Tàpies, Barcelona, no Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, Espanha, e no Malmö Kunsthalle, na Suécia (2011). Sua obra integra mais de 30 acervos de museus, como MoMA, MoCA Los Angeles, MASP, Malba, Reina Sofia, Centre Pompidou, Tate Modern e Galleria Nazionale di Roma.

Brigida Baltar
Rio de Janeiro, RJ, 1959 - idem, 2022

O trabalho de Brígida Baltar transita entre as linguagens do vídeo, da performance, da instalação, do desenho e da escultura. A artista começou a desenvolver sua obra na década de 1990, por meio de pequenos gestos poéticos realizados na sua casa-ateliê, localizada em Botafogo, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Durante quase dez anos, Baltar colecionou os materiais da vida doméstica, como a água que escorria de goteiras no telhado ou a poeira marrom-avermelhada dos tijolos de barro das paredes. As ações caseiras, em seguida, expandiram-se para o ambiente exterior, originando obras como a série Coletas, em que ela busca capturar o orvalho e a maresia, dedicando-se à tarefa impossível de captar o intangível. Por outro lado, da poeira de tijolos resultaram, ainda, desenhos de montanhas e florestas cariocas feitos em papel ou diretamente sobre as paredes, entrelaçando

seu trabalho passado com o atual, tornando-os mais do que meras descrições das elevações do terreno e das florestas.

Muitas vezes, a artista encontrou na fabulação um método de trabalho, aproximando e incorporando o humano e o animal, redefinindo nossa relação com o universo natural em trabalhos como *Maria Farinha*, *Casa de Abelha e Voar*. A relação entre corpo e abrigo, uma das tônicas de seu trabalho, é explicitada na série de esculturas em cerâmica desolidas pela artista, em que as formas de conchas do mar fundem-se com aquelas do corpo humano. No final de sua vida, a artista se debruçou, sobre o bordado, produzindo trabalhos que se relacionam com seu corpo e, em especial, sua pele, reafirmando sua habilidade de abordar conceitos filosóficos e sensações a partir de sua própria experiência pessoal.

Carolina Cordeiro
Belo Horizonte, MG, 1983

Formou-se em desenho pela Universidade Federal de Minas Gerais e concluiu seu doutorado no Departamento de Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Realizou exposições individuais em Minas Gerais, São Paulo e Espanha. Entre as coletivas que participou, destacam-se: *Casa no céu (para Rochelle)*, Galeria Vermelho (São Paulo, 2023); *Semana sim, semana não – paisagens, corpos e cotidianos entre um século*, Casa Zalszupin (São Paulo, 2022); *I Remember Earth*, Magasin des Horizons (Grenoble, 2019); *Estratégias do Feminino*, Farol Santander (Porto Alegre, 2019); *Una nit a 8.360km d'aquí*, Àngels Barcelona, (Barcelona, 2018). Participou de residências artísticas em Barcelona, Berlim e São Paulo, cidade onde vive e trabalha atualmente.

Chiara Banfi
São Paulo, SP, 1979

O interesse de Chiara Banfi mora na confluência entre a natureza e o som – ou natureza e música. Desde seus primeiros desenhos instalativos em grande escala – que invadiam e dialogavam com o espaço arquitetônico, formando ondas sonoras visuais – até seus trabalhos mais recentes que implementam rochas como sólidos dispersores de ritmo, sua produção busca dar corporeidade às descobertas incorpóreas.

A frequência rítmica dos sólidos levou Banfi a investigar o silêncio como uma parte construtiva do som. Não um silêncio enquanto ausência de som, muito pelo contrário, as pausas são tão importantes quanto as notas em uma composição musical. O trabalho de Banfi investiga as vibrações e oscilações não percebidas pelo ouvido humano – seja devido às baixas frequências ou à falta de consciência das pausas.

A seleção de materiais é a chave para a produção de Banfi. Fibras de papel, madeiras, pedras e joias específicas dialogam com a produção conceitual de compositores, gravadoras ou tendências musicais, oferecendo uma nova consciência das diversas paisagens sonoras.

Claudia Lara
Curitiba, PR, 1964

Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Faculdade de Educação Musical do Paraná e pós-graduada em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP – Escola de Música e Belas

Artes do Paraná (2006), frequentou ateliês livres como por exemplo, Luiz Carlos Andrade e Lima e Ida Hannemann de Campos (Curitiba – PR). Possui em seu currículo palestras para alunos de Faculdades do Estado e Escolas da Rede Municipal de Curitiba; oficinas para museus do Paraná, Rio de Janeiro e, no exterior, em Madri (Espanha). Participou de exposições individuais, bienais e coletivas no Paraná, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Santa Catarina, e, no exterior, na França, Espanha, Portugal, Áustria, Argentina, México, Cuba, Canadá e Estados Unidos. Possui premiações em Salões de Arte do Brasil e França. Em 2020 foi premiada no Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Entre 2018 e 2020 fez parte do Coletivo Ero Ere, mulheres artistas, com exposições no MAC-PR e Farol Santander (Porto Alegre, RS). Em 2022 fez parte da mentoria da Residência Artística da Bienal Black Brasil Art. Exposição individual “Sementeiras” na Soma Galeria, 2022, Curitiba (PR).

Em 2023 participou da exposição coletiva “Afeto” na Diáspora Galeria (SP). É selecionada para a exposição “Dos Brasis” no Sesc Belenzinho (SP). Possui obras em acervos de museus do Paraná, tais como Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu da UFPR, Museu Casa Alfredo Andersen, bem como espaços culturais em Curitiba e fora do Brasil.

Coletivo Artesãs da Linha Nove
São Paulo, SP, 2006

Formado em 2006, por mulheres que participavam da atividade de costura e bordado nas noites do Ateliê, o nome do grupo faz menção às duas favelas das quais elas são provenientes. A geração de renda justifica a migração para esta atividade de suas ocupações anteriores (catadoras de recicláveis, faxineiras ou mesmo, literalmente, à margem de qualquer produtivo). Seus produtos representam histórias de vida e cultura, com temas que marcam a brasilidade. Sua produção é comercializada em bazares, por meio de encomendas de artigos exclusivos para casa e vestuário.

Coletivo BordaLuta
Brasília, DF, 2016

Coletivo criado em 2016, pelas mestras bordadeiras Zezé, Ana Maria Rezende e Odília Barroso, com o objetivo de fazer a luta política de esquerda por meio da bordaAção e apresentação de panos/panfletos bordados e decorados à mão em composições autorais, de domínio público ou de outras autorias, além de promover a cultura e a história brasileiras por meio das artes manuais.

Um coletivo de ativistas políticas de esquerda bordadeiras, tecelãs, fotógrafas, comunicadoras, servidoras públicas, psicólogas, terapeutas, aposentadas, filósofas, professoras e outras arteiras, que se reúnem para bordar, dialogar e expressar sua arte na busca de um mundo melhor para todos.

Coletivo Linhas de Sampa
São Paulo, SP, 2018

Coletivo de bordado ativista que reúne mulheres de esquerda e que luta por democracia e direitos humanos. Nasceu em 13 de abril de 2018, tempo de perseguição à esquerda, de crescimento do número de assassinatos de ativistas e lideranças como Marielle Franco e prisões arbitrárias como a de Lula.

Linhas de Sampa atua nas ruas de São Paulo promovendo rodas e oficinas de bordado para debater temas da atualidade. Nesses eventos, os panfletos bordados são afixados em um varal onde os interessados e interessadas podem escolher a pauta com a qual se identifica e sair andando com um bordado no peito ou pregado na bolsa. O coletivo tem também um grande desejo: que o bordado se torne cada vez mais instrumento de luta, denunciando as agressões aos direitos humanos sob todas as suas formas. Para isso, sempre que é chamado se reúne para trocar experiências com pessoas que desejam se unir para bordar e tornar esse mundo melhor.

**Coletivo Linhas do Horizonte
Belo Horizonte, MG, 2016**

Linhas do Horizonte é um coletivo criado em Belo Horizonte em 2016, suprapartidário, de esquerda.

Se expressa através do bordado de resistência com caráter panfletário e político, contra toda forma de violência aos direitos humanos, políticos, sociais e ambientais.

**Coletivo Pontos de Luta
Belo Horizonte, MG, 2019**

O Pontos de Luta é um coletivo de esquerda de Belo Horizonte, que usa o bordado com linguagem política em defesa da justiça e da democracia. Foi criado em março de 2019 e, atualmente, tem 82 integrantes, sendo a maioria mulheres na faixa etária de 60 a 70 anos de idade.

**Delba Marcolini
Olinda, PE, 1931 – Rio de Janeiro, RJ, 2020**

Delba recolhe o alimento para o espírito, evocados de forma xamanista na palha, sementes, galhos e plumagens multicolor. É um questionamento direto da força poética da natureza, reunindo em sua expressão de ser sensível um alerta vibrante aos que pisam a terra e seus óbulos e não veem a alma cega. A artista transforma a palha em seu intuitivo gráfico evocando a terra e a mata como berço para sua expressão. De forte teor etnográfico, sua obra surpreende pela simplicidade mostrando o lado puro e verdadeiro de um povo e suas raízes, diálogo da terra e homem em força duradoura. [Teresinha Ehmke, julho de 1992]. Delba Marcolini participou da fundação e direção de diversas associações de arte têxtil em São Paulo: membro fundadora e diretora cultural do Núcleo Paulista de Tapeçaria [1982-1985]; membro do grupo Artistas da Trama [1983-1985]; membro fundadora e primeira presidente do Centro Paulista de Tapeçaria [1986-1987]; membro do Conselho do Centro Paulista de Tapeçaria [1988-1991]. Premiações: 1980 Medalha de Prata, Escola de Belas Artes, São Paulo; 1986 Medalha de Prata em Tampa Bay, Flórida, EUA; 1992 Menção Honrosa em Escultura Têxtil, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP); 1996 Menção Honrosa Concurso de Artes Plásticas Contemporâneas Em torno de Zumbi, MAC/USP. Participou de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior.

**Eliana Brasil
Belo Horizonte, MG, 1973
Vive e trabalha em Curitiba [Brasil]**

Artista visual, graduada em Artes Visuais pela UFPR (2019). Integra o

Coletivo Ero Ere Mulheres Artistas, junto com outras artistas negras em Curitiba. Apresenta em seus trabalhos questões pertinentes à memória, cosmovisão, ancestralidade e pertencimento. Sua poética também aborda a autoafirmação e a construção de identidade da mulher preta. A artista se expressa por meio de performances, de instalações têxteis, intervenção urbana, e, também, da escrita que ela denomina como "pesquisas poeativistas".

Foi responsável pela performance/pesquisa intitulada "Patchwork ou tecendo uma identidade" (2021), sobre Emerenciana Cardoso Neves; A mulher negra que inspirou o escultor paranaense Erbo Stenzel em sua obra "Água pro morro" (1944)

Indicada ao Prêmio Pipa 2021. Premiada pelo 67º Salão Paranaense com a performance "Carne Nobre - prato do dia" (2019). Proponente e participante da Mostra Coletiva Ero Ere: negras conexões – MAC/MON-PR (2019). Realiza pesquisa sobre a presença de artistas visuais negras na cidade de Curitiba que culminou na formação do Coletivo Ero Ere Mulheres Artistas (2018)

**Eva Soban
Brasil, 1950**

É uma referência quando o assunto são tramas. Iniciou seu envolvimento com o universo das artes, através da fotografia e do desenho, porém, o seu desejo inato de trabalhar com as mãos e o seu interesse em pesquisar a fundo o tecer (ato primordial do homem), fez com que substituísse a câmera e a aquarela pelos fios e pelas tramas, mas não da forma como eram usados habitualmente, precisava criar sua própria linguagem e conseguiu. Em sua produção mais recente, cria esculturas têxteis explorando materiais inusitados e novas formas. Eva tem premiação pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), e tem participado de várias exposições em museus e galerias no Brasil e no exterior.

**Fernanda Gomes
Rio de Janeiro, RJ, 1960**

Fernanda Gomes usa vasta gama de materiais e processos produzindo obras de arte de forma artesanal tradicional ou construindo objetos a partir de itens coletados em seu entorno. Ao optar por reaproveitar o que já existe, Gomes reflete sobre o consumismo, o desperdício, o valor e a ideia de economia em sentido amplo, como princípio e prática. Criando conjuntos de peças autônomas e respondendo a uma diversidade de contextos e situações, seu trabalho questiona a própria natureza da presença, em movimento, espaço e tempo.

**Guga Szabzon
São Paulo, SP, 1987**

Guga Szabzon é artista e educadora. Em sua pesquisa explora o feltro como suporte para a costura, tecendo imagens num processo dialógico entre técnica e gestualidade no qual a espontaneidade do traço responde à velocidade da máquina. Em suas obras recentes – que se materializam em diferentes dimensões – as linhas marcam a superfície do feltro impetuosamente, formando composições vibrantes de cores e movimentos ou se assemelhando a paisagens, mapas e estudos cartográficos. Em obras abstratas, as linhas, pontos e formas geométricas fragmentadas constituem um contínuo movimento de ritmo sincopado. Somam-se em sua prática desenhos e anotações da artista, que coleta escritas poéticas, palavras e outros fragmentos do cotidiano advindos

da observação atenta do mundo, tão importantes em seu processo quanto a rotina de ateliê.

Graduada em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em 2009, e licenciada pela Faculdade Paulista de Artes – FPA, em 2010. No mesmo ano foi selecionada para o programa de residência artística Brasil goes Berlin, financiado pelo governo alemão. Em 2009, fez parte do Projeto Tripé no SESC Pompéia e, em 2012, Szabzon participou do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo – CCSP. Em 2014, realizou o programa de residência artística organizado pela artista Elisa Bracher no Instituto Acaia, em São Paulo e, em 2016, participou do programa de residência artística de A Ilha, em Lisboa. Em 2018, integrou a coletiva A Vastidão dos mapas, com curadoria de Agnaldo Farias, no Palacete das Artes, em Salvador e a coletiva Hóspede, na Fundação Ema Klabin. Ainda em 2018 foi uma das artistas que realizou a ativação de obras na 33ª Bienal de São Paulo. Em 2019, seu trabalho passou a integrar o acervo do Museu de Arte do Rio - MAR.

Dentre suas exposições individuais, somam-se: Tremor, na Millan, SP, No todo trayecto es recto, Travesía Cuatro, Guadalajara, México, ambas com curadoria de Cristiano Raimondi, em 2023; Dia e noite, ainda é longe?, na Galeria Superfície, SP, com curadoria de Diego Matos em 2021; O Começo de uma coisa maior e de um dilema, com curadoria de Galciani Neves, Galeria Superfície, SP e Tudo que criamos passa a existir, Sesc Ipiranga, SP, ambas em 2019; Em 2017, Como é que eu sabia?, Galeria Superfície, SP; Atlas/Salta, no mesmo espaço e Um nó deve ter duas importantes qualidades, poder ser desatado facilmente, e ao mesmo tempo não se desfazer sozinho, na Casa Samambaia, em São Paulo, 2015 e Raspadinha, com curadoria de Thais Rivitti, na Galeria Transversal, em 2012.

Hariel Revignet **Goiânia, GO, 1995**

Formada em Arquitetura e Urbanismo pela UFG e mestranda em Urbanismo pela UFBA, a artista conceitua este lugar como Axétetura, onde busca referências das cosmopercepções e cosmologias africanas, afro-diaspóricas e indígenas para apreensão dos espaços e sua construção pelo espelhamento das águas.

Atua em pesquisas artísticas autobiográficas que se manifestam por intersecções, propondo construir imagens que não figuram uma realidade material, mas sim subjetiva aspectos imateriais que ligam a experiência na terra com os elementos naturais, capazes de transmutar-se no tempo entre semente, ervas, raízes, cipós, pedras, favas, ora vivas, ora secas e em decomposição e, com isso, ativar memórias possíveis de ciclicidades não capturáveis apenas pelo domínio da visão. Assim, a pintura busca demarcar no inconsciente coletivo territórios originários, esfumear fronteiras, contrapor hierarquias ao propor narrativas centralizadas na natureza e na matripotência. As dimensões oníricas e astrais, se sobrepõem com os seres elementais deste território, buscando ativar contra-colonialidades táteis, atravessando as diásporas, onde a Kalunga encontra os Igarapés.

Heloísa Marques

Heloísa Marques é arquiteta e artista visual pernambucana radicada em Salvador. Em sua obra faz uso principalmente do têxtil para criar histórias que visam o resgate da memória tátil em meio ao digital: o tempo e a palavra são as principais matérias compositivas. Os temas de interesse da pesquisa orbitam entre as questões de gênero - tendo a mulher como figura central -, o público e o privado enquanto lugares de disputas territoriais e os desejos coletivos.

Jessica Mein **São Paulo, SP, 1975** **Vive e trabalha em Buenos Aires [Argentina]**

Jessica Mein investiga a materialidade da imagem e a relação desta com o seu suporte. A artista usa técnicas como a colagem, a frottagem, o desenho e o vídeo (stop-motion) para discutir o embate entre o uso de tecnologias digitais, meios mecânicos de reprodução e o trabalho manual, que está fatalmente sujeito ao erro humano. Numa oscilação constante entre construção e de certa forma uma desconstrução das próprias obras, a exploração de Jessica Mein se estende desde a microescala dos materiais que usa até à macro escala das estruturas espaciais que constrói. Nos últimos 7 anos, artista trabalha com diferentes formas de tecido. Tece, corta, borda e também desfia. Ao alterar e experimentar as constituições mais básicas do material, o tecido já não é mais um suporte, mas é ele próprio a obra. Na série "Elas", iniciada durante a pandemia, Jessica apresenta homenagens a figuras femininas que influenciaram sua vida e seu trabalho. Figuras renomadas ou anônimas - parte dos vínculos da artista - que produziram ou produzem verdadeiros universos a partir de uma mesa.

Julia Panadés **Belo Horizonte, MG, 1978**

Julia Panadés desenha no sentido amplo do termo, inclusive quando escreve e costura. Graduada em Artes Plásticas, é mestre em Artes Visuais e doutora em Estudos Literários. Dedicou-se ao ensino do desenho há 20 anos. Atualmente, orienta processos criativos, conduzindo cursos de modo independente pelo Ateliê Linha-cria e espaços de formação em todo o Brasil. Atua como editora e ilustradora em diversos projetos editoriais. Suas últimas exposições individuais foram: "Corpo em Obra", no Centro Cultural São Paulo (2019), "Híbrida" (2020), no Palácio das Artes, e "Dar Tempo ao Tempo", (2022) na GAL, em Belo Horizonte. Julia nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1978, onde vive e mantém seu ateliê.

Kênia Coqueiro **Florianópolis, SC, 1983**

Negra mulher periférica, graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná e pelo Centro Universitário Internacional Uninter. Busca discutir em sua produção as relações entre belo estruturado nos padrões eurocêntricos, pluralidade da beleza negra e as subjetividades da mulher negra. Possui no currículo exposições coletivas, oficinas e palestras em educação para as relações étnico-raciais.

Idealizou o Espaço Africanidade onde, através da estética, trabalha a promoção da cultura afro e posituação do patrimônio imaterial da mulher negra.

Entre 2015 e 2017, realizou a feira Africanidade: Arte, Literatura e Estética, em conjunto com o Centro Cultural Humaitá e Fundação Cultural de Curitiba. Em 2017, iniciou as atividades junto ao Coletivo de Jovens Artistas Negros em Curitiba, Africanidade, com a Exposição ReExistir. Atuou entre 2016 e 2020 como professora de Arte da Rede Estadual de Educação do Paraná. Trabalhou também na ONG Afroglóbo como professora para adolescentes em vulnerabilidade social junto ao programa PROJOVEM Adolescente. Foi bolsista estagiária no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, realizando pesquisas e oficinas de artes étnicas.

Atualmente, concilia sua pesquisa e produção como artista visual à atividade de caracterizadora cinematográfica.

Laura Lima
Governador Valaraes, MG, 1971

Artista visual, nascida em Minas Gerais e residente no Rio de Janeiro, é graduada em filosofia pela UERJ. Desde os anos 90, discute em suas obras a matéria do vivo, entre outros temas que compõem seu glossário. Foi a primeira artista a ter obras compradas por um museu brasileiro na categoria performance, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2000. Em 2003, fundou a galeria A Gentil Carioca juntamente com Ernesto Neto e Marcio Botner. Em 2014, recebeu o BACA - Prêmio Bonifanten de Arte Contemporânea – na Holanda. Exposições individuais do trabalho de Lima foram apresentadas em diversas instituições ao redor do mundo, como Museu de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina; MUAC, Cidade do México, México; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurique, Suíça; Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suécia; Fondazione Prada, Milão, Itália; MACBA, Barcelona, Espanha; entre outros.

Wrong Drawings são desenhos-tramados que se completam no futuro. Os fios de algodão em contato com os pedaços de carvão são, com o tempo, manchados por eles (por atrito, temperatura e umidade). Assim, o desenho somente se completa no ano indicado pela artista, a partir do tingimento que ocorre ao longo do tempo transcorrido.

Leda Catunda
São Paulo, SP, 1961

Desde a década de 1980, Leda Catunda constrói um léxico visual que transita entre a cultura de massas e o artesanato, se valendo tanto da pintura abstrata e da escultura quanto das operações de colagem e apropriação da pop art. Aproveitando a voracidade imagética do nosso tempo, a artista cria obras hápticas – estofadas, rendadas e costuradas sobre materiais domésticos – tornando o suporte o conteúdo ele próprio. A sua insistência sobre o fazer manual não deixa de soar uma dimensão íntima, aludindo a uma atmosfera familiar e pessoal. Com os meios à mão e sem dissimular os vestígios da fatura, seu “mundo macio” insinua um questionamento da afirmação da identidade pelo consumo, retraindo o descarte têxtil e os mecanismos da cultura comercial.

Algumas de suas exposições individuais recentes são Geography, Bortolami Gallery, New York, USA (2022) Judy Chicago & Leda Catunda, Fortes D’Aloia & Gabriel, São Paulo, Brasil (2022); Leda Catunda & Alejandra Seeber, MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires (2021); Projeto Parede | Paisagem moderna, MAM – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil (2019); I Love You Baby, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil (2016) e Leda Catunda e o gosto dos outros, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil (2015). Participou também das exposições coletivas El Dorado, Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina (2023); Re-materialized: the stuff that matters, Kaufmann Repetto, Milan, Italy (2023); Utopias e Distopias, MAM-BA - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil (2022); 1981–2021 Arte Contemporânea Brasileira na Coleção Andrea e José Olympio Pereira, CCBB - Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil (2021); A máquina do mundo: Arte e indústria no Brasil 1901 – 2021, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil (2021); Casa Carioca, MAM - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasil (2020) e Cities in Dust, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil (2020).

Leda Catunda tem obras em importantes coleções públicas, tais como The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA; Blanton Museum of Art – The University of Texas at Austin, Austin, Estados Unidos; Centro Wilfredo Lam, Havana, Cuba; Instituto Inhotim, Brumadinho, Brasil;

Fundación ARCO, Santiago de Compostela, Espanha; MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil; MAM - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil; MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil; MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil; MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil; MAC – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, Brasil; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil; Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, Holanda e Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japão.

Lidia Lisbôa
Vila Guarani/Terra Roxa, PR, 1970
Vive e trabalha em São Paulo [Brasil]

A prática de Lidia Lisbôa se desenvolve em distintos suportes, sobretudo a escultura, o crochê, em performances e desenhos. Sua pesquisa tem a tessitura de autobiografias como eixo fundamental, implicada no resgate de técnicas tradicionais, nas quais se imprimem o gesto e a mão da artista. O modo como se materializa a paisagem em sua obra, assim como a afirmação da costura como um exercício de construção subjetiva aliam o aspecto biográfico de sua obra a aspectos históricos e sociais, endereçando problemáticas de gênero, raciais e sociais. Suas exposições individuais mais recentes são Ofício: Fio: Lidia Lisbôa: Mulher Esqueleto, Sesc Pompeia, SP (2023), Acordelados, Millan, SP (2022) e Memórias do afeto, Centro Cultural Santo Amaro, SP (2021). Lisbôa participou de diversas mostras coletivas, das quais Um oceano para lavar as mãos, Sesc Quitandinha, Petrópolis, RJ (2023); Pedra viva: Serra da Capivara, o legado de Niède Guidon, MuBE, SP (2023); Brasil futuro: As formas da democracia, Museu Nacional da República, Brasília, DF (2023); 37ª Panorama de arte brasileira: Sob as cinzas, brasa, MAM, SP (2022); 13ª Bienal do Mercosul: trauma, sonho e fuga, MARGS, Porto Alegre, RS (2022); Um século de agora, Itaú Cultural, SP (2022); Arte Atual: Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre, Instituto Tomie Ohtake, SP (2022); Enciclopédia negra, Pinacoteca do Estado, SP (2021), entre outras. Sua obra integra a coleção de instituições como Pinacoteca do Estado, SP e Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

Livia Aquino
Fortaleza, CE, 1971
Vive e trabalha em São Paulo [Brasil]

É pesquisadora do campo da cultura e das artes visuais, é professora e artista. Graduada em Psicologia, atua também como psicoterapeuta. Sua prática opera conexões entre a imagem, a escrita, a leitura e a escuta, explorando seus significados e os sentidos que produzem no espaço e com o outro, como participante. Doutora em Artes Visuais e Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora na pós-graduação em Práticas Artísticas Contemporâneas e na graduação de Artes Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Autora do livro Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo, Prêmio Funarte Marc Ferrez, 2015. Entre 2009 e 2017 editou o blog Dobras Visuais. Participou de exposições coletivas no Parque Lage, no Centro Cultural da Diversidade, na Galeria Reocupa Ocupação 9 de julho, na Fundação Joaquim Nabuco, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Sesc Belenzinho, na Pinacoteca de São Paulo, no Museu do Estado do Pará, na HiberRaum Gallery Berlin, no Instituto Adelina, no Museu de Arte de Ribeirão Preto, no Sesc São Carlos, no Museu de Arte Brasileira e no Centro Cultural São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo, por enquanto.

Madalena Santos Reinbolt
Vitória da Conquista, BA, 1919 – Rio de Janeiro, RJ, 1977

Embora tenha trabalhado também em pintura, a artista é reconhecida por seus complexos bordados construídos com centenas de vibrantes linhas de cores — os chamados “quadros de lã”. Neles, Reinbolt representou a vida cotidiana no campo e na cidade, repleta de personagens negros: encontros, festas, celebrações, religiosidades, refeições coletivas.

Embora conectada desde muito cedo ao exercício criativo, foi somente nos anos 1950 que a artista passou a se dedicar à produção de pinturas, traçando figuras sintéticas com pinceladas expressivas e utilizando suportes frágeis, como papel ou palha, indicando a importância da materialidade em sua produção.

Já no final da década de 1960, inicia a produção de seus singulares e pioneiros “quadros de lã”, realizados com 154 agulhas, em diversas cores, como uma paleta de tinta, que a artista imprime sobre a estopa ou a talagarça. A agulha, em sua prática, torna-se dessa forma um prolongamento da mão, como o pincel na pintura. Apesar de sua rica e singular produção, Reinbolt produziu às margens dos circuitos tradicionais de arte em seu tempo, e apenas nos últimos anos sua obra começou a despertar mais atenção. Ainda hoje há um grande silêncio dos museus e espaços de arte em relação ao pioneirismo de sua produção.

Madeleine Colaço
Tânger, Marrocos, 1907 – Rio de Janeiro, RJ, 2001

Artista plástica e tapeceira. Desenvolve a técnica que fica conhecida como “ponto brasileiro”, tal como foi registrada no Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne [Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna], em Lausanne, Suíça. A obra de Madeleine Colaço ocupa posição de destaque na história da tapeçaria no Brasil. O impacto que a convivência com a natureza e a cultura brasileiras, desde a década de 1940, têm em seu trabalho é decisivo para a consolidação dessa posição. Isso porque, da técnica de bordado aos motivos e padrões ornamentais, as tapeçarias de Colaço incorporam aspectos característicos do país. No caso do “ponto brasileiro”, assim batizado pela colecionadora francesa Marie Cuttoli (1879-1973), é o ritmo e a cadência do samba que são incorporados à técnica do bordado. Diz a artista: “Eu escutava um samba [...] quando percebi que o ato de bordar também poderia ter uma cadência, impor um ritmo à agulha”. Os “sambas bordados” de Colaço, como têm sido chamados, tomam por base o ponto de Arraiolos, aprendido em Portugal, mas introduzem variações, incorporando o imprevisto e o aleatório. Ao invés de trabalhar sempre numa mesma direção, como é a norma no ponto português, a artista propõe um “modo livre e criativo de trabalhar com a agulha, sem qualquer direção pré-determinada”. Essa liberdade se estende a outros aspectos técnicos: a artista não produz cartões preparatórios, mas desenha os motivos diretamente na tela; escolhe materiais variados, desde lã e algodão a fios acrílicos e metálicos, realizando muitas vezes misturas ousadas de cores. Realiza sua primeira mostra individual em 1953, no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Entre as décadas de 1960 e 1990, exhibe suas obras no país e no exterior. De 1986 a 2000, expõe bianualmente na Galeria Jacques Ardies, em São Paulo. Em 1987, recebe do governo brasileiro a comenda da Ordem de Rio Branco.

Maria Ayani Huni Kuin
Jordão, AC, 1984

Ayani é mestra artesã e integra coletivo de mulheres artistas Huni Kuin da Aldeia Chico Curumim localizada na cidade Jordão no Acre. Ensina tecelagem com tingimento natural aos jovens da aldeia.

Marlene Barros
Bacurituba, MA

Bacharel em Desenho Industrial pela universidade Federal do Maranhão/UFMA (1980), onde hoje trabalha como produtora cultural, especialista em Artes Visuais Cultura e Criação, pela EAD, Brasil, (2011). Mestra em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro/Portugal (2021).

É artista visual e pesquisadora, dedica-se principalmente a investigação teórica em torno do tema da feminilidade.

As imagens produzidas no seu trabalho são desenvolvidas por múltiplos meios, como pintura, desenho, escultura, instalação, objetos e qualquer linguagem que lhe permita explorar a plasticidade própria de cada material, como mármore sintético, pedra, ferro, cerâmica e até materiais efêmeros, como tecidos, crochês, bordados e papeis. A poética do seu trabalho surge muitas vezes de uma experiência pessoal que ela expande para questões universais, principalmente ligadas ao universo da mulher, buscando algumas vezes revelar como as nossas ideias de ser mulher e mesmo a feminilidade são construídas socialmente. É uma artista do fazer, que está sempre à procura de novos rumos e novas linguagens para sua arte, não se acanhando em revisitar obras de artistas como, Louise Bourgeois, Chiharu Shiota, Camille Claudel, Annette Messager, Rosana Paulino e outras.

Matizes Dumont
Pirapora, MG

Os integrantes do Matizes Dumont, Ângela, Demóstenes, Martha, Marilu e Sávia, Antônia Zulma (i. m), todos nascidos a beira do rio São Francisco têm a observação da natureza, a poesia e a liberdade como inspiração. Na origem, o grupo bebeu na fonte da cultura popular, inspirando-se no bordado clássico mineiro, abrindo novas possibilidades e novos sentidos para a arte milenar do bordado. Originário da cidade de Pirapora-MG, o grupo constituiu-se tendo como trama o bordado, onde fazem os matizes, descobrem fios d'água, luzes e formas criativas, contribuindo com inovação nas artes visuais, ilustrações de livros, processos educativos e de desenvolvimento humano. O Matizes Dumont transforma o bordado clássico em arte contemporânea, por meio de uma estética própria, com liberdade e espontaneidade. Uma das principais contribuições do Matizes Dumont para as artes é a inovadora linguagem do bordado empregada de forma livre e espontânea nas artes visuais e nas artes gráficas: são telas, ilustração de livros e capas de discos, contando histórias. Por meio do ponto a ponto, do entrelaçamento de cores e texturas, desenvolveu a técnica do bordado a fio solto e malabares que possibilita o transbordamento de uma obra que festeja os sentidos. As criações desses artistas são um emocionado registro da vida brasileira, onde a linha da imaginação solta e imprevisível é uma estratégia para o bordado com arte, ousadia e sensibilidade. O conjunto da obra, ao longo de mais de três décadas, revela uma bela conspiração pela natureza, pelas águas, e carrega a emoção da vida brasileira. A partir de fios, agulhas e linhas, as tessituras se transformam em obras de arte expostas no Brasil e na Europa.

Nádia Taquary
Salvador, BA

Nádia Taquary é baiana. Vive e trabalha em Salvador. Cresceu em Valença, litoral baiano. Licenciada em Literatura pela UCSAL (Universidade Católica de Salvador/Bahia), pós-graduada em Estética, Semiologia e Cultura pela EBA-UFBA (Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia).

A sua obra abrange esculturas, objetos-esculturas, instalações e videoinstalações que revelam uma investigação artística de uma poética relativa à história do Brasil, através de um olhar contemporâneo sobre a tradição, a herança africana, a ancestralidade diante da opressão e da esperança de liberdade.

Entre os materiais utiliza na sua criação uma mistura de madeira de demolição ou de origem certificada, ouro, prata, contas, figas, pastilhas de coco, búzios, palhas e miçangas presentes em várias delas, entre outros materiais, acarretando nesta investigação um conhecimento da história do negro no Brasil.

É a partir do encontro com esta história baiana, deste conhecimento ancestral, que a artista iniciou seu percurso com a projeção de um olhar sobre as joias de crioulas e os adornos corporais africanos, e que por meio de uma poética e uma estética compõem sua criação e seu próprio imaginário acerca da arte, da religiosidade e da cidadania negra.

Nas suas exposições devem ser ressaltadas: Vértice, Museu de Arte Moderna de Bahia (2019, Salvador, Bahia); Histórias afro atlântico, MASP (2018, São Paulo, Brasil); Mulheres no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro/MAR (2018, Rio de Janeiro, Brasil); Axé Bahia: O poder da arte em uma metrópole afro-brasileira, Museu Foweler (2017, Los Angeles, EEUU.); Tempo e Linguagens, Paulo Darzé Galeria (2015, Salvador, Bahia, Brasil); III Bienal de Arte. Em 2011 realizou sua primeira exposição individual A Bahia Tem..., no Museu Carlos Costa Pinto (Salvador-Bahia).

Nazareth Pacheco
São Paulo, SP, 1961

Nazareth Pacheco formou-se em Artes Visuais na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1983. Frequentou o curso de monitoria da 18ª Bienal de São Paulo, sob a orientação do historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli, em 1985. Em Paris, frequentou o ateliê de escultura da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em 1987. Entre 1990 e 1991, participou de workshops com Iole de Freitas, Carmela Gross, José Resende, Amílcar de Castro, Nuno Ramos e Waltercio Caldas. Em 1998, participa da 24ª Bienal Internacional de São Paulo. Já em 2002, torna-se mestra na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) com a dissertação *Objetos Sedutores sob orientação de Carlos Fajardo*. Em 2003, a psicanalista Miriam Schnaiderman lança o documentário *Gilete Azul sobre a vida e a obra da artista*. Entre 1999 e 2006, Nazareth frequentou o "Salon" (encontro de artistas do mundo todo) de Louise Bourgeois em Nova York. Nos últimos 35 anos, Nazareth vem participando de diversas exposições individuais e coletivas, em galerias e museus no Brasil e no exterior.

Paloma Bosquê
Graça, SP, 1982
Vive e trabalha entre São Paulo [Brasil e Basel [Suíça]

A pesquisa de Paloma Bosquê se desdobra a partir da investigação sobre a materialidade dos corpos em transformação. Sua prática gira

em torno da ideia de que o mundo material é resultado da interação do conjunto de corpos do mundo, a materialidade humana entre elas. Ao desafiar as definições ocidentais de animado e inanimado, ela tenta alcançar uma dimensão além da linguagem, onde as coisas ainda não podem ser nomeadas.

Ao manipular uma miríade de materiais, Bosquê apresenta os corpos não como entidades isoladas, mas como matéria permeável e em movimento, transformando-se uns aos outros continuamente, estabelecendo e revogando conexões dentro e além do domínio do visível.

Rebeca Carapiá
Salvador, BA, 1988

Rebeca Carapiá, artista visual mestranda pela Universidade Federal da Bahia, nasceu na Cidade Baixa, em Salvador. A artista se interessa pelas relações produzidas entre a linguagem, o conflito, o corpo e o território, onde cria e organiza um conjunto de práticas e reflexões através de diferentes plataformas de exibição, formação e experimentação artística. Através de esculturas, cobre sobre tela, desenhos, instalações, gravuras, textos e objetos, sua pesquisa busca criar uma cosmologia em torno dos conflitos das normas da linguagem e do corpo, além de ampliar um debate geopolítico que envolve memória, racismo ambiental, economias da precariedade, tecnologias ancestrais, dissidências sexuais e de gênero e as relações de poder entre o discurso e a palavra.

Rosana Palazyán
Rio de Janeiro, RJ, 1963

Formada em arquitetura pela Universidade Gama Filho / RJ (1986), entre 1988 e 1992, frequenta os cursos da EAV/Parque Lage / RJ. A partir de 1989, começa a utilizar o bordado em suas obras e sua produção consiste em uma variedade de meios.

Rosana integra um seleto grupo de artistas contemporâneos brasileiros que fundamentaram seu trabalho no exercício da alteridade e no papel da arte como ferramenta de transformação social. As obras da artista resultam de um processo de criação que inclui o envolvimento e trabalho com pessoas que estão fora do tecido social produtivo para o capitalismo. A artista se dedica a construir a arte de estar junto, da tão importante e difícil convivência das diferenças.

Rosana Paulino
São Paulo, SP, 1967

O trabalho de Rosana Paulino é centrado em torno de questões sociais, étnicas e de gênero, concentrando-se em particular nas mulheres negras da sociedade brasileira e nos vários tipos de violência sofridos por esta população devido ao racismo e ao legado duradouro da escravatura. Paulino explora o impacto da memória nas construções psicossociais, introduzindo diferentes referências que intersectam a história pessoal da artista com a história fenomenológica do Brasil, tal como foi construída no passado e ainda persiste até hoje. A sua pesquisa inclui a construção de mitos – não só como pilares estéticos mas também como influenciadores psíquicos. Paulino – cuja produção artística é inquestionavelmente fundamental para a arte brasileira – produziu uma prática de reconstrução de imagens e, para além disso, de reconstrução da memória e das suas mitologias.

Sandra Gamarra
Lima, Peru, 1972.

Vive e trabalha entre Lima [Peru] e Madri [Espanha].

Sandra Gamarra Heshiki utiliza a pintura figurativamente para questionar a arte e os seus mecanismos de representação, exposição e comercialização. Baseada na apropriação, sua obra funciona como um espelho que desloca formatos expositivos, altera o circuito das imagens, subverte a apropriação da cultura, assim como a narrativa entre o objeto de arte e o espectador. Nesse campo de pesquisa, o legado de seu país de origem gera um olhar sincrético onde as culturas pré-colombiana, colonial e ocidental se chocam.

Sol Casal
Buenos Aires, Argentina, 1984
Vive e trabalha em São Paulo [Brasil]

Vive e trabalha em São Paulo, Brasil. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). As pesquisas empreendidas pela artista têm permeado as linguagens da fotografia, performance, vídeo e instalação, utilizando elementos e símbolos retirados do imaginário místico e religioso, associados muitas vezes as tradições populares do fazer manual (como tricô, costura, renda, bordado) tomando como objeto de investigação o seu próprio corpo para discutir as relações de representação e apresentação do corpo feminino na contemporaneidade.

Entre as exposições que participou as que se destacam são: CONTRAMEMÓRIA, curadoria Jaime Lauriano, Lilia Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro, Teatro Municipal de São Paulo, São Paulo, SP, 2022; Birico - Poéticas Autônomas em Fluxo, SESC Bom Retiro, São Paulo, SP, 2021; DIZER NÃO, curadoria Edu Marin, Érica Burini e Thais Rivitti, Galpão, São Paulo, SP, 2021; Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte, curadoria Ana Paula Cavalcanti Simioni, Sesc Pinheiros, São Paulo, SP, 2020; TRIANGULAR Arte deste Século, Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019; Estratégias do Feminino, curadoria Fabrícia Jordão, Farol Santander, Porto Alegre, RS, 2019 e QUE BARRA, curadoria Carollina Lauriano, Flora Leite e Thais Rivitti, Ateliê 397, São Paulo, SP, 2018. Em 2019 realizou a sua primeira exposição individual em São Paulo intitulada CÉUS CRUZADOS no Ateliê 397 com curadoria da Carollina Lauriano e Thais Rivitti; participou também da residência Pivô Arte e Pesquisa, no ano de 2019 e em 2020 participou da Residência Artística Transmetatlanticus Portugal/ Brasil - Brasil/Portugal promovida pela Casa Niemeyer e EMERGE.

Seu trabalho compõem os acervos das instituições, Fundação Vera Chaves Barcellos e MAC- RS/Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e Universidade de Brasília.

Sonia Gomes
Caetanópolis, MG, 1948

A obra de Sonia Gomes se tece na duração do tempo. A artista elege materiais que trazem suas próprias cores, texturas, caimentos e um conjunto indefinível de memórias. Cada tecido, roupa e adereço que ela utiliza percorreu uma trajetória própria, sendo vestido, guardado e trocado antes de passar uma transformação em seu ateliê.

Por meio da combinação de ações como amassar, torcer, esticar, tensionar, suspender e embrulhar, Gomes faz da costura uma espécie de desenho. Seus gestos produzem traços e, ao mesmo tempo,

fixam estágios do manuseio dos tecidos, vinculando, equilibrando e associando peças em um corpo que, como em crescimento, gradualmente toma forma, estabelecendo relações com o espaço circundante.

Nascida em Caetanópolis, no interior de Minas Gerais, em 1948, a relação de Sonia Gomes com a arte resultou de uma necessidade permanente, que a levava a produzir uma ampla gama de criações têxteis sem que tivesse acesso a um canal de circulação. A inserção de sua obra no campo da arte contemporânea resulta da ambição de recriar o mundo a seu redor por meio de gestos de cuidado, começando pela intimidade do corpo, da roupa e da casa.

Tadáskia
Rio de Janeiro, RJ, 1993

É artista visual e escritora. Vive e trabalha entre Rio de Janeiro e São Paulo. É formada em Artes Visuais Licenciatura pela UERJ (2012-2016) e mestra em Educação pela UFRJ (2019-2021). Seu trabalho em desenho, fotografia, instalação e têxtil mobiliza paisagens inventadas e místicas. Através de sua prática, ela busca elaborar também as experiências imaginativas da diáspora negra, em torno de encontros familiares e estrangeiros. Realizou as exposições individuais “noite dia” (Sé, São Paulo, 2022), “As parecidas” (Madragoa, Lisboa, 2023) e “Rara ocellet” (Joan Prats, Barcelona, 2023). Exposições coletivas recentes: 37ª Panorama da Arte Brasileira: “Sob as cinzas, brasa” (MAM, São Paulo, 2022), curadoria de Cauê Alves, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo e Vanessa K. Davidson; “Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art” (ISLAA, Nova York, 2022), curadoria de Bernardo Mosqueira e Mariano López Seoane; “JAIMES” (Triangle Asterides, Marselha, 2022), curadoria de Marie de Gaulejac; “The Silence of Tired Tongues” (Framer Framed, Amsterdam, 2022), curadoria de Raphael Fonseca; “Uma história natural das ruínas” (Pivô, São Paulo, 2021), curadoria de Catalina Lozano; “Hábito/habitante” (EAV Parque Lage, 2021), curadoria de Ulisses Carrilho; “Casa Carioca” (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2020-21), curadoria de Joice Berth e Marcelo Campos; “Esqueleto” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2019-2020), curadoria de Analu Cunha, Marcelo Campos e Maurício Castro; “Estopim e segredo” (EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, 2019-2020), curadoria de Gleyce Kelly Heitor, Ulisses Carrilho e Clarissa Diniz. Além de ter realizado as exposições em dupla com Leonilson (Auroras, São Paulo, 2020), com Diambe da Silva (Despina, Rio de Janeiro, 2018) e com Rebecca Sharp (Projeto Kura, São Paulo, 2022).

Tamani Aibu Huni Kuin
Jordão, AC, 1984

Tamani é artista Aibu Keneya Cacique e integra coletivo de mulheres artistas Huni Kuin da Aldeia Chico Curumim localizada na cidade Jordão no Acre. Além da tecelagem com tingimento natural, atua com pintura corporal de jenipapo e cerâmica.

Tania Candiani
Cidade do México, México, 1974

Tania Candiani emprega em sua obra uma variedade de mídias e de práticas que operam na interseção entre diferentes linguagens, incluindo a fônica, gráfica, linguística, simbólica e tecnológica. A tradução entre diversos sistemas de representação é fundamental na produção da artista. Candiani desenvolve grupos de trabalho

interdisciplinares em vários campos, consolidando combinações entre arte, design, literatura, música, arquitetura e ciência, com ênfase nas tecnologias em desuso e sua história na produção de conhecimento. Candiani recebeu o Guggenheim Fellowship for the Arts (2011), o National System of Art Creators in Mexico Fellowship (2012) e uma bolsa de pesquisa da Smithsonian Institution (2016). Candiani representou o México na 56ª Bienal Internacional de Veneza em 2015. Seu trabalho foi exibido em museus, instituições e espaços independentes em todo o mundo e faz parte de importantes coleções públicas e privadas. Monografias sobre seu trabalho incluem “Cinco variações de circunstâncias fonéticas e uma pausa” (2014), “Habita Intervenido” (2015), “Possuindo a natureza. Pabellón de México. Bienal de Venecia” (2015) e “Cromática” (2018).

Vivian Caccuri
São Paulo, SP, 1986
Vive e trabalha no Rio de Janeiro [Brasil]

Vivian Caccuri investiga culturas musicais e produções sonoras em sentido amplo, propondo experimentos com o som que ultrapassam o campo auditivo e abarcam o visual, o corpóreo e o tecnológico. Por meio de objetos, instalações, performances e músicas originais, Caccuri cria situações que desorientam a experiência cotidiana e, por consequência, interrompem percepções sedimentadas na cultura e entranhadas às estruturas cognitivas. A artista lança luz sobre condicionamentos históricos e culturais que assentam distinções entre ruído, música, sons naturais e silêncio. As construções de Soundsystems, em diversos materiais e contextos, evidenciam o sentido coletivo e, tantas vezes, o silenciamento em torno de certas expressões musicais. Com isso, seu trabalho assume um forte sentido político. Nos últimos anos, mesclando dados científicos e ficção, Vivian Caccuri tem investigado mitologias que envolvem o mosquito e outros insetos. Narradas em bordados e desenhos, essas obras recontam e atualizam histórias que descrevem a aversão humana a esses animais, tanto como agente epidêmico quanto pelas suas emissões sonoras.

Formada em Artes Plásticas em 2007, a artista participou de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior, dentre as quais destacam-se: em 2013, o 33º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP); em 2016, a 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva; em 2022 Histórias Brasileiras, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a 13ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, RS; em 2018, participou da 11ª Bienal do Mercosul e da People's Biennale - Kochi-Muziris, Biennale Foundation, Kochi & Kerala, Índia; em 2019, da mostra Somos muit+s, Pinacoteca do Estado de São Paulo e The Shape of a Circle in the Mind of a Fish with Plants (General Ecologies Project), com trabalho comissionado na Serpentine Galleries, Londres, Reino Unido. Ainda em 2019, a artista participou da Bienal de Veneza – May you Live in Interesting Times; TabomBass, FAENA Art, Miami, Estados Unidos; As If: Alternative Stories from Then to Now, The Drawing Center, Nova Iorque, Estados Unidos. Em 2020 fez parte de Freedom is outside the skin, Kunsthall 44Møen, Møen, Dinamarca e The Musical Brain, no High Line Arte, Nova York, USA. Caccuri também realizou mostras individuais em galerias e instituições, tais como: em 2022 Descomprimidos, Millan, São Paulo; Mosquito Revenge, no Kunsthall 44Møen, Møen, Dinamarca; The Shadow of Spring, em parceria com Miles Greenberg, New Museum, Nova York, EUA. Em 2019, A Soul Transplant, Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Suíça e em 2018, Água Parada, MAC Niterói.

Durante sua carreira, Vivian Caccuri colaborou com diversos músicos, como Arto Lindsay, Gilberto Gil, Fausto Fawcett e Wanlov. A artista escreveu e publicou o livro O que Faço é Música, investigando os primeiros discos de vinil feitos por artistas plásticos no Brasil, em

2013, este livro ganhou o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música. Recentemente, Caccuri lançou também seu primeiro disco de vinil gravado no órgão do conservatório Studio Acusticum no norte da Suécia e o livro Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art, uma compilação de textos sobre sonoridades na arte brasileira, publicado pela Bloomsbury NYC. A artista foi vencedora dos prêmios: Rumos Itaú Cultural, em 2008; em 2011, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia; foi nomeada para o prêmio Future Generation Art Prize, 2017 e finalista do Prêmio PIPA, em 2018. Publicações sobre sua obra incluem: Remember Nature - Hans Ulrich Obrist, Estados Unidos, 2021; Entrevistas Brasileiras vol. 2 - Hans Ulrich Obrist, Brasil, 2019 e Making it Heard, Bloomsbury, Nova Iorque, 2019.

Yuli Anastassakis
Nova Iguaçu, RJ, 1977
Vive e trabalha em Lisboa [Portugal]

Como artista visual, desenvolve trabalhos em desenho, colagem, pintura e bordado. Sua poética desdobra-se de reflexões acerca das seguintes questões: o tempo do bordado, o tempo das plantas; o tempo expandido e as tentativas de desaceleração; as relações entre plantas, pessoas e suas crenças; a captura e arquivamento das coisas do mundo; a memória do tempo presente; a forma como tentamos guardar imagens e palavras e a maneira como elas tendem a desaparecer. Pesquisa a relação entre arquivos, palavras, plantas, memória e tempo.

É mestre em Processos Artísticos Contemporâneos, pelo Programa de pós-graduação em artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Brasil (Ppgartes|UERJ) e graduada em Ciências Sociais, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Brasil (IFCS|UFRJ). Fez cursos de vídeo-arte, desenho e pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro/Brasil. Atualmente participa do grupo de acompanhamento artístico do NowHere/ Lisboa, com orientação de Cristiana Tejo. Foi assistente dos artistas Barrão e Carlito Carvalhosa.

ANDAR PELAS BORDAS:
SOBRE PRÁTICAS DE BORDADO E CUIDADO
ENGLISH VERSION

Lilia Moritz Schwarcz

Professor at the University of Sao Paulo (USP) and at Princeton University

*For Telmo, a generous, honest, democratic and erudite person.
May his memory be eternal.*

"My childhood as a lonely, little girl gave me two things that seem negative, and were always positive to me: silence and solitude. This has always been the area of my life. A magical area where kaleidoscopes invent fabulous geometric worlds, where clocks revealed the secret of their mechanisms and dolls, the game behind their eyes. Later on, it was in this area that books opened up and let out their realities and dreams, in a harmonious combination that to this day I do not understand, as if it was possible to establish a separation between these two times in life, united as the threads of a cloth."

Cecília Meireles

INTRODUCTION: A VERB AND ITS MANY MEANINGS

The verb "embroider" is full of competing and parallel meanings. In its most traditional sense, and not coincidentally the one explained in the dictionaries, embroidering represents the act of decoratively intervening on a fabric. "Embellish a fabric or cushion with threads (in cotton, silk, silver, etc.), and/or decorative elements (sequins, pearls, ribbons, etc.), threaded, manually or with a machine, with a needle, forming motifs and designs," according to a definition from the dictionary.

Having this more recurrent version in mind, it would be possible to state that the verb refers to a regular (and patriarchally) practice identified with women: the act of decorating. The interpretation stresses, thus, a subordinate view of this practice, which is associated to a supposed social function of women, identifying them with an activity that is theoretically of lesser importance for having a "merely" complementary function.

It is no coincidence, apropos, that female artists were associated for a long time to decorative representations, in the sense that their works were "sweet", restricted to the domesticity and to the private space – which was absolutely not true. Owners of ateliers, authors of works that cross multiple genres, nothing in their activities throughout history allows a single and, thus, naturalized characterization. What explains it is silencing, not silence.

However, there are several other states, broader and more figured, even more when compared with this first definition, considered canonical and established. Some people say that life needs to be lived "as an embroidery". This would be a metaphor immediately referring to the design found on embroideries, on lacing, on weaving: their shapes, ornaments, interlaces.

Thus, in this second version, the activity would keep the metaphorical sense of "designing life". Weaving it calmly, making destiny softer, are perspectives that describe what the allusion designs and underscores –

once more, the decorative aspect of these weaves, which, many times, give shape, structure and sustain the fabric they are applied onto. The contrast is strong: the motif is decorative, but the result assumes persistence and even longevity.

However, the same phrase can be used to illuminate a reverse hand. Both in life and in embroidery, there are plenty of unexpected events and contradictions, "sewn" by tense threads present in the activity and in the course of life. "United as the threads of a cloth," says Cecília Meireles in the poem quoted earlier.

Some also reappropriate the act of embroidering as a way to "spread colors, color, embellish, decorate" more generally. Embroidering life would be, in this third definition, filling it with colors. It would also mean giving new joy to a place, taking monotony away from it.

There are also plenty of motivational uses that relate the practice to the gesture of "inventing (stories, critiques, arguments), fantasizing, weaving, plotting" new situations, perspectives and projects. On this latter definition, embroidering becomes a primary function of imagining; the act of creating by excellence.

Finally, embroidery frequently reminds us of the word "border": as the edge or the limit. At the Azores, for example, embroidering takes back to "welcoming guests" – and, thus, getting out of the routine.

However, if all these different meanings can be found on our everyday life – at times coincidentally, at times as an alternative –, a strong association, common to all of them, persists: the habit, somewhat "naturalized" by a certain social and arts canon, of associating embroidery to a feminine activity.

The practice would also legitimize itself, and in an equally essential manner, in the sense of being crystalized and without movement, from the establishment of a supposed "feminine attitude": caring and curating. Notwithstanding, there is nothing biological in this apparent vocation from women. For this reason, if the idea of caring had been, for a long time, somewhat caricatured and used as a "lower social place" – occupied by nurses and assistant physicians, and subordinated to them –, in our days the act of caring has increasingly gained a more encompassing dimension, being associated to the own concept of curating. The one who cares is the one who curates.

Curating appears, then, both in the sense of "taking care" and also in the sense of caring, dealing with affection, with subjectiveness and with the establishment of fundamental networks for maintaining communities. For this reason, the activity was constantly defined as an experience of "being with oneself", a way to get closer again to the field of emotions and sensitivities.

However, there is also another aspect to highlight. It is worth reminding that, traditionally, the work of embroidering has been conducted collectively. Taken from this angle, the practice was and can be considered eminently developed in the universe of femininity, so as to "build the border": face traumas, resist to the social hopelessness, keep groups of affection and solidarity together.

Whatever the conception one wants to use, it is necessary to highlight that there is not only one feminism, as a first generation of the movement seemed to indicate. In that case, it became clear that it was,

mostly, a group of middle-class, white, European women with issues relevant to their specific historical conditioners.

Actually, nowadays it is only possible to talk about feminisms on the plural, highlighting different experiences, historical, cultural and social origins, which result on completely different realities. It is also necessary to highlight the possible intersections – of race, class, region and gender – that exist in these groups of women. Being a woman, thus, is not an ontological or essential condition, and it is worth more to emphasize diversities than to level them, privileging an illusory homogeneity.

Even in the more strictly artistic context, many specificities are highlighted and can be resumed through the comparison between a more utilitarian activity, so to speak, and another more individualized and authorial. Or also, if we oppose more individualized and authorial work processes from other that are eminently collective, when embroiderers privilege the group and stop using the personal name. In this case, however, the act is a political one. It is not an omission.

An exhibit like this one, therefore, can only be different and distant from models for naturalizing the feminine, thought about in the singular mode and as a mark or biological destiny. In this case, the feminine universe can only be infinite; plural by definition and desire.

THE EXHIBIT AND CARES: A DIALOGUE WITH THE EMBROIDERY WORKS

The intention of the exhibit **Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado** (Walking on the borders: on embroidering and care) is to oppose to and challenge stereotypes traditionally related to the activity of embroidery – and that, in general, look down on the activity –, and give a collective, imaginative and curative sense to the act. Political as well. We are referring to the collective care in a highly individualizing society; to a practice that prioritizes subjectiveness in a world that is excessively rational; to a solidary experience in a planet that cannot think globally.

This certainly is not the first exhibit that articulates works from the practice of embroidering in its broad sense, including weaving. There is no way to list the uncountable number of international and national exhibits about this theme. I would like, however, to name a few exhibits held in Brazil and, thus, pay tribute to all of them. Some of them also connect (as in our case) the practice to a certain female and feminine collectivity, without, however, essentializing and making this relation univocal. As we have shown, there is nothing ontological between the act of embroidering and a supposed attitude from women.

In this sense, it is worth mentioning, first, the work by researcher Julia Bryan-Wilson, who in a highly original and pioneer way studies weaving practices and associates them, in time and space, with feminine activities. She refers both to ancestral practices, where the community defends, embraces, protects and identifies itself from embroidery, and to the way fabrics take a lead role in the scope of contemporary artistic and activist feminist practices.¹

The author highlights certain special properties, such as the durability and flexibility of these materials, and establishes an important link with the idea of “resilience” – the forms of feminist resistance arisen in the 20th century. She also questions how a considerable part of the creative practice from women and from native creators all over the world was not considered, for a long time, as inventive or at least valid

in a way that is equivalent to consecrated genres from the canon of arts. Thus, giving an equivalence, hanging works along with others from past and present, made by women often from the same period, means, on the curator’s words, “a rewriting of the standard narrative.”²

Thus, let’s take embroidery as a language – a language already developed by a series of exhibits at different times, with different formats and in different places of Brazil.

The exhibit named “Entrelinhas” (Between the lines), opened in September 2014 at Casa do Baile, in Minas Gerais, gathered works that had embroidery as their main element. It included works of architecture, design and art, curated by professor Tiago Carvalho, who intended, in that context, to “expand the contemporary discussion about the so-called artisanal practices.”³ Therefore, changing the bylaws of artisanal work in general, and of embroidery in particular, was in question nearly 10 years ago.

The Federal University of Minas Gerais opened, in April 2016, a showcase about embroidery, ecology and religions. Many of the items referred to hydrographic basins from the state and occupied the entire lobby of the Rectory building. Divided into groups and coordinated by Grupo Matizes Dumont – represented in this exhibit –, the showcase explored the issue of water and culture. Embroidery, on its turn, was treated as a form of poetical-visual expression, with the goal of contributing to a conscious reflection about the environment. Thus, the support gained an aesthetical, poetic and political face. Named “Povo d’água; memória do vivido” (Water people; a memory of what was lived), the exhibit did more: it offered embroidery workshops that resulted in an immense panel. Once more, the relevance of collective embroidery in its dialogue with pressing themes of our days, such as the environment issue, was explored. Also, the term “artisanal work” was abolished, with the goal of avoiding to reiterate hierarchies of privilege and power in the art world.⁴

On the other hand, “EntreMeadas” (InterTwined), from October 2019, was held at Sesc Vila Mariana, in São Paulo. It was a major artistic and political immersion into the art of embroidery. The exhibit proposed an immersion in Brazilian artisanal work, with a group of more traditional techniques in dialogue with contemporary initiatives. The curatorship was from journalist and historian of design Adélia Borges, who valued the plurality of Brazil’s material and immaterial culture, rethinking and including the art of embroidery. For her, far from being a futile activity, this is a practice that works as an agent of economic transformation and for social emancipation. To do so, “EntreMeadas” concentrates in the production from the state of São Paulo, including a broad universe: baskets, body ornaments, decorative objects, fabrics. There was also a mapping of masters, artisans and collectives, with the goal of retrieving know-hows from laces, wefts, embroideries and weaves in the most industrialized region in Brazil.

Thus, the exhibit highlights the tension and antagonism between different times and different production systems. However, the

¹Bryan-Wilson was part of the curator team (along with Camila Leme, Isabella Rjeille and Lilia Moritz Schwarcz) of the exhibit *Histórias das mulheres, histórias feministas* (Women’s stories, feminist stories), held at MASP in 2019.

²For a larger explanation of the theme, refer to Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.

³Casa do Baile, Pampulha, Belo Horizonte.

⁴Exhibit held at UFMG in 2016.

intention was not to push away and distinguish, but to make these different methods converge with demands from the present. The works are also understood as "living heritages of the Brazilian cultural identity," promoters of financial autonomy for several community groups. It is by overflowing this practice that the curator challenges and moves the dynamics that confined the art of embroidery only to the family space. Here, it is related to the autonomy of the feminine universe, contributing to its professionalization. Thus, the proposal from Adélia Borges works as a tribute to these identity and community traditions, updating and reviewing these spaces in regard to contemporary logics. Achieving policies on recognizing and valuing embroideries is the goal of the curator in this clearly unforeseen showcase, if we think about the context it is held in.

On its turn, the showcase "Mulheres: costurando e bordando histórias" (Women: sowing and embroidering stories), held in Diamantina (MG) in 2019/2020, was equally opposed to reify the place of women and its association with domestic works. As the exhibit shows, the so-called domestic works, especially in sowing, embroidery and craftwork, were long part of women's school curriculum. Also, most poor orphan girls dedicated themselves to making embroideries, trousseaus and artificial flowers to support themselves. Many times, the maintenance of the institution they lived in depended on income generated by these products. In other words, schools welcomed young ladies from rich families who contributed every month, but also girls with no families, who could not afford their studies and paid for their lodging with this type of work.⁵

Thus, the activity and story of the craft from seamstress and embroiderers, registered for centuries in Diamantina and other Brazilian cities, has been told from generation to generation until the present days. Also, the curator's text explains, the popularization of the sowing machine, used residentially, made women from wealthy families, modistes and seamstresses with better income combine their livelihood with art, experiencing new ways to join one fabric with another and, thus, sew new patterns.⁶ The sowing machine became part of the house decoration, making new alliances between embroidery and domesticity. As showcased by the essay that accompanies that exhibit, Brazil has 1.3 million sowing professionals, 87% of them women.

With the name "Transbordar: Transgressões do Bordado" (Over border: Transgressions from embroidery), Sesc Pinheiros opened an important exhibit curated by sociologist and art historian Ana Paula Simioni. The showcase also reflected, on its own way, about "the place of embroidery in the art of the 20th and 21st centuries." With approximately 30 female and male artists and having the practice of embroidery as a common thread, the exhibit also invested in how this means of expression has a challenger role in artistic and social hierarchies. Thus, the exhibit focused especially on artists already known in the arts world, but who use embroidery critically, questioning traditional attributes that relate the art to feminine, to domestic, to docile. For this reason, the curator justifies, there are works made by men.

"Transbordar" also rebuffed the idea of embroidery as a futile ornament with little function, showing how this artform has increasingly been used to denounce violence against race, gender, mental patients, and against the LGBTQIA+ population. Divided into two modules – Artificando o Bordado and Transbordamentos –, the exhibit showcased over 100 works with a clear intention to highlight the ones with social challenges.⁷

In September 2021, a showcase with 60 canvases hand-embroidered by the collective Bordadeiras de São Pedro da Aldeia revealed the importance and pungency of this type of association in Brazilian life. With the exhibit "Narrativas bordadas" (Embroidered narratives), it empowered the embroidery art, the embroiderers and the social work they conducted. The designs, with threads, fabric and needle, were made by the groups of artisans during the social isolation period resulting from the Covid-19 pandemic and, along with other groups, they invited to a reflection about this art, often made without individualization or authorship models.

In this case, the act of embroidering, and in a group, was an important weapon against isolation and an act of honoring the collective spaces that "heal" in many senses. They heal by curating, cure the disease, care for turning art into politics, heal when they question deep-rooted classifications from art history.⁸ This small showcase is an example of an activity – from embroiderers groups – that for a long time was excluded even from exhibits dedicated to embroidery.

It is also important to highlight the exhibit "Um olhar sobre o acervo – rendas e bordados" (Looking at the collections – laces and embroideries), held from January to March 2022, at Museu A CASA, which made a real trip around Brazil through these materials. Curated by Julio Rosa and Zizi Carderari, the showcase mixed traditional techniques with more contemporary works signed by fashion designers in partnership with female artisan associations. An imposing bamboo sculpture and a soundtrack by percussionist and songwriter Caíto Marcondes complemented the exhibit. Colorful, very strong, it intersected Brazil, giving attention to the regional marker – in a country where there still is a clear predominance of the Southeast over national arts, in general.⁹

Also in 2022, the showcase "Vidas bordadas" (Embroidered lives) was opened, with the goal of celebrating the richness of this art. Curated by Cris and Marcelo Rosenbaum, the showcase invited Cooperativa de Bordadeiras Bordana, which created, along with designer Renato Imbroisi, the project Doninhas de Lavras Novas – winner of the title "Immaterial Heritage from Ouro Preto" and the prize "Culturas Populares" –, and the project Fio, which qualifies embroiderers in the communities of Rio de Janeiro. The embroiderer artist Gaby de Aragão and the Argentinean textile designer Valentina Bocchetto were also on the showcase. Focused on manual and artisanal works, the exhibit highlighted the importance of resuming collective practices after years of isolation due to the pandemic. Using embroidery as a metaphor, several surfaces – such as canvases, clothes, baskets, frames – showed how the practice ties up "waves of threads" connecting people and groups.¹⁰

The Public Library from Santa Catarina used embroidery as a way to pay tribute to the city of Florianópolis. "Floripa: cõza mash linda"

⁵Museu de Diamantina Ibram.

⁶Refer to Ana Valéria Figueiredo da Costa. *Imagens fotográficas de professoras: uma trajetória visual do magistério em escolas municipais do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX*. Available on https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12305/12305_6.PDF.

⁷"Transbordar: transgressões do bordado na arte". Sesc Pinheiros. São Paulo, November 2020 to May 2021.

⁸The exhibit was held on São Pedro da Aldeia in September 2021.

⁹The exhibit was held from January to March 2022 at A CASA: Museu do Objeto Brasileiro.

¹⁰Ehibition Vidas Bordadas - May/June 2022. São Paulo.

(Floripa: such a beautiful thing) had 23 different embroiderers, some from the city and others from different parts of Brazil, to celebrate the city's 350th anniversary. The "city feelings" were, thus, materialized from artists with different experiences in the art market. There is no opposition between the activity and the urban space. In fact, it is made along with and inspired by the city.

Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado is added to this "soup" of exhibits, which could include many others. Its goal is also to shift meanings of this art, valuing this type of production and forms of emancipation it illuminates, represents and offers. In the case of this exhibit, we also privileged intersections not only of gender/sex, but also of region, social class and generation – so much so that we have artists who are more recognized in the market and others who are starting their career. Works from individual artists coexist with items produced by collectives; more traditional works are shoulder to shoulder with others with perspectives clearly attuned to contemporary arts. The idea is to cross definitions excessively deep-seated in the history of arts, and also resume the theme of the genre, generally associated to the practice in a conservative manner – linking it to the exclusive space of domesticity –, but in an unconventional way. Embroidery serves to affection, to aesthetics, as it lends itself to the field of political and social claims for rights.¹¹

We have invited 47 female artists (including the collectives), from different generations, regions, races, gender identities and in different moments of their career, to join an exhibit at **Arte132 Galeria** and, thus, have a dialogue about these different forms of embroidery. Collectives of embroiderers also join this exhibit, betting on an interpretation that goes from the traditional art of embroidering to generate a renewed vision that discusses and stresses the contemporary history of embroidery. If in the past the practice was recognizably decorative, now its political sense, which has always existed, is even more straightforward and evident.

Thus, we establish a dialogue between more authorial works that have to do with particular artistic processes and collective embroideries, in this activity that exudes "caring for oneself and for others." We also aimed at tensioning more conceptual, so to speak, works with others that are eminently figurative, always at the attempt of not stabilizing a single direction in the understanding and exposure of the practice. We also intended to combine works produced in different temporal and cultural regimes, to make the dialogue even more productive.

However, it is always valid to stress, once more, that the intention is not to accommodate the social place of women as "care givers" and, thus, embroiderers. In fact, a certain narrative, quite homocentric and patriarchal, aimed for a long time to associate this occupation to the feminine, not exactly as a compliment, but especially as a representation of the subordination and alienation of gender at the work space.

Thus, if we follow this more conservative interpretation, embroidery would name the consolidation of the home's domesticity place, or a

pretense impossibility from women to enter and work on spaces of power. This type of current is, however, not only classist – since it privileges the experience from elite women who do not have a routine chained to the shop floor –, but also reductionist.

The selection of works from **Andar pelas bordas** starts from another desire. On one hand, the intention of having a showcase with several types of feminine; on the other, the certainty that embroidery is not a "naive", ingenuous or "primitive" art. Such designations, which classified and confined such productions to a place that is considered "minor", even more when compared to the so-called "universal arts", which never include or need other qualifications, began to convey a place of no prestige, because it is less valued in the artistic canon.

Here, we are based on a completely opposite assumption: of researching and including works only by women, even knowing that male artists and male artisans were and still are dedicated to this type of activity. In fact, the process of building and developing **Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado** resulted in an initial selection of works that was highly dominated by the excellent production by female artists. On the other hand, the fact that they belong to different cultural, generational and social groups quickly stood out. We then started organizing a collection of works that are very different, but very close, to each other, since they had embroidery as a form of expression.

We are, thus, describing a work process in the opposite direction, at least when compared to other, more recurring processes. Embroidery does not start with being a "definer" of the feminine universe. The opposite occurs: embroidery is the glue, the tension, the conversation, the weave and the drama from which the works selected connect, meet and separate themselves. The work process led to the selection, inverting an equation between cause and consequence that would seem obvious (but it is not).

Also, a broad concept of care was the starting point: not as a principle of subjection, but as an insurgent, incomplete archive. In fact, the weaving activity can be found in several communities in different times around the world. It was noticed, however, that these activities were not absorbed or defined by the communities as practices of subordination to the masculine world, but as attitudes that denote the agency and a leading role for the several feminine sides, which made and make embroidery a special form of solidarity, of networking, a form of protection against nature's weather – the rain, the night air, the cold and the sun –, or, simply, a common form of expression; a language.

Historically, embroidery has also gained other variations. It was used in war situations as a form of identifying the group – which felt stronger and more united with it – and as shelter from the coldest winter days. Weaving covered houses, nested newlyweds, sealed pacts, offered solidarity. Thus, far from mere subjection or passive reaffirmation of a spot pre-determined by the patriarchal society, embroidering illuminates the importance of women in the political, social and affective economy from different places and through time.

Embroidery has also created its own vocabulary and, like any language, it is excessive on its meanings. "Cable stitch", also known as "chain stitch", is considered one of the most basic in the universe of the so-called free embroidery. It is also the easiest to be done – and on its name, we can say it brings the idea of connection, community, solidarity.

¹¹For a broader, more encompassing view about women's role in arts, especially in Brazil, I suggest reading, among other works: Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas*, Edusp; Whitney Chadwick, *Women, art and Society*; Camila Leme, Julia Bryan-Wilson, Lilia Moritz Schwarcz (org.), *História das mulheres Histórias feministas*. São Paulo. MASP.

The same line of thinking could be extended to other embroidery techniques, such as “reverse stitch”, “long and short stitch”, “satin stitch”. All of them denote relations, cognitive universes, but also their own subjectivity for those who understand the practice and the art.

By the way, expertise and acknowledgement are intrinsic parts of embroidering and of this exhibit, which praises and gives importance to the technique, at the same time it intends to invert geographies from other collective showcases that, in general, have more male than female artists.

Intersecting a practice with a genre means shedding light over exclusion processes that are from the own social world, but also present in the arts universes that have always had a single story, led by men, and became a criterion and definition for naming different schools, genres and stories.

Here, we narrate a story backwards. A counter-story. A story on reverse.

ABOUT THE FEMALE ABSENCE/PRESENCE IN THE ARTS WORLD

The gender hierarchy found in societies, in general, had direct implications in the formation and consolidation of a highly strict structure in the western arts, and in Brazil in particular. In Brazil, only in 1892 women became accepted at the National Fine Arts School in Rio de Janeiro – formerly known as Imperial Fine Arts Academy –, and even such acceptance was restricted.

In other words, due to the lack of technical knowledge caused by the hampered access to secondary school, many female students chose to not apply officially to institutions, but often attended them freely. However, if this more informal solution granted them some type of conviviality with the school, its classes and courses, it ended up resulting in some sort of “lower” admission conditioned in the hierarchy formed by teachers and regular students, most of them men.

On the other hand, if private art schools gradually began accepting more women, especially in the context of the Republic, they charged higher sums – nearly double the fee charged from male students. We must also mention the social division present in these teaching centers: only female artists from families with higher power of purchase, and usually married, could attend such institutions.

Due to so many obstacles, a live model atelier exclusive for women was created in 1896 – even with the activity being looked down on in such a patriarchal society. There was also a certain tacit sexual division implemented in such places. Women graduated, in general, as still life, genre artists, for domestic households, miniature artists painters of porcelain and other types of arts that did not require the representation of the human body. It was also considered that history paintings, more valuable and lucrative, at least following demands and requests from the State, could not be executed by women. The false notion of “fragile sex” traveled a solid path between the prejudices disseminated in the society and the expectations that organized the arts universe.

There is also another side to this story that fulfills a convex role, shall we say. In parallel, and consistently, women dominated another scene along with the systematic female deletion inside arts institutions: as models or inspiration muses. Thus, if the limited access to art teaching equipment and the constant social barriers prevented them from dedicating professionally to this occupation, the beauty languages transformed their naked bodies in a beloved and (compulsorily) passive object.

The category “feminine art” became, thus, a pleonasm for amateurism, even because the dominating criteria were eminently masculine. The identification with what was called at that time “feminine features in art works” made by women was, thus, excessively stereotyped. The easy prescription book requested light brushstrokes, pastel colors, delicate traces, exclusively female models fully clothed, domesticity scenes, and many painted or real embroideries. All these characteristics and prejudices, especially when combined, made the critic turn not to the works itself, but only to a reification of the hierarchy *of* genres and *in* genres.

However, there were also other interdictions worth highlighting and that interest us more, in the context of this exhibit. Even knowing that many female artists built their work at the margins of official education, the academy model, highly influenced by the French neoclassicism, remained very strong and influent until the 20th century. This type of canon tended, on its turn, to reinforce the distance between high art and popular art. To do so, it is enough to analyze the terms that are part of this art structure. “High art” would concern everything that has history, technique and “tradition”. On the other hand, “popular art” would be targeted at a type of production considered more “autonomous” – in the sense of different from formal learning –, more regional and particular to each group.

However, it is noteworthy how there were plenty of artistic productions by women that did not fit the art model imposed by institutional frameworks. Also, if in the consecrated “western art” history, shall we say, women took long to achieve evidence that is at least compatible to its importance, in other types of art that are not present on the canon – or in paintings and sculptures not identified by art history books –, women’s productions have always been present and had no relation of prohibition or avoidance.

I refer to, among others, a certain art named “artisanal”, in another term that includes a derogatory element inside the so-called “universal” arts system. This is because this art is made with mud and clay, uses baskets and weaving, embroiders the fabric in its different expression modalities.

Not coincidentally, this type of production is, in general, made by indigenous, African-Brazilian and often poor populations that were kept distant for a long time from this world of social and symbolic prestige endorsed by art institutions, including art books, museums, schools and universities, galleries, art dealers, critics and curators. Also, it is made by artists who were left for a long time out of the world of museums and galleries even because this type of work did not find easy designation and definitions.

Despite their complex form, its slow process, the skill and innovation they require, these works are frequently, and as we’ve seen, classified as forms of “artisanal work”, being relegated to secondary positions in this segmented art universe. On its turn, this assessment associates them, quickly and frivolously, to the production by women, who, following this logic, would also be “secondary”.

Fabrics, weaves, embroideries, laces, knitting have, notwithstanding, a central role in contemporary societies if we think about feminist manifestations, both artistic and from social activism. The flexibility of fabrics, their durability through time, became a language and a beloved form of resilience. They don’t even obey to a supposedly more evident logic of the embroidery activity.

We can think about the Mothers of Plaza de Mayo with their white cloth items that, when worn by them and associated to the demands they make against the disappearance of their children during the military dictatorship in Argentina, are converted not in symbols of passiveness, but in an element of anger, icons of emptiness and the pain of an absence.

Embroideries over fabrics are also part of large protest flags. They can be seen blowing in the wind and hoisted on poles, on the clothes and arms of several protesters about feminism, LGBTQIA+, against racism, associated to the agenda of fights for indigenous rights and joining groups that fight for democracy and citizenship.

An embroidered fabric band can be carried, folded and unfolded, stretched vertically and horizontally and, for its portability, becomes an essential instrument of insurgence. Fabrics can also be nervous indications: a few clothing items, bandanas and tunics talk about resistance and reaction. It is impressive to see the growth of collectives of embroiderers that, in Brazil, address different citizenship agendas. Embroideries build agendas that mark the everyday life, talk about time and of a certain temporality given by the own embroidering activity, understood affectively by each person who performs it.

Nevertheless, a considerable part of the creative practice from these women continues not being compared to paintings and sculptures acknowledged by artistic canons. The (false) and still highly dominant idea, at least in the common conception, is of fragility of support, naivety of technique, lack of resourcefulness in the creation. Other structures for learning, of functionality, of networking and demands for rights – in summary, of making and producing art – are, therefore, unknown.

For this reason, taking this production seriously, removing it from its “temporary” place and including it as “permanent”, also means challenging the consolidation of so many so-called universal art histories, drawing attention to the parallelism between anonymous and signed works, leveling works still erroneously defined as manufactures – also designated as “women’s works” –, without paying attention to their stories, skills and methods of working.

All of this without forgetting about how this type of work remains, mostly, poorly paid, in another demonstration of how the market symbolism has a gender, reifies and believes in classifications created by artistic canons.

Embroideries and textiles, in general, have always been used as forms of communication. Also, they have the power of uniting and creating policies of pride. In this exhibit, the language expands: indigenous weaves converse with sculptural objects from consecrated artists; posters made of fabric and with words of order embroidered in a colorful, joyful manner dialogue with a more conceptual artwork; works from the early 20th century, with their perfect figuration, are in tension with works previously called “popular”; major crochet structures are in contact with delicate works made of the same material; an immense work designating the passage of time, like an internal calendar, converses with a small item created on a loom, found accidentally in the middle of the street.

Here, therefore, there is no division – only the coexistence between ways of learning from so many plural forms of feminism, or also, in

other words, these plural embroideries, which meaning does not let itself be imprisoned or classified.

EMBROIDERING AND INTERSECTING

Andar pelas Bordas has the goal, therefore, of inverting hierarchies that are highly consecrated in the art world, which impose strict artistic genre classifications and a division that privileges productions from men instead of those from women.

Our main desire is to intersect the various works, not following temporalities, spaces, generation or region. What unites the group of works showcased in **Andar pelas Bordas**, without the intention to make this group homogeneous, is the fact that the exhibit is restricted to works produced by women, in a plural perspective – without flattening or assumptions that stabilize positions, intentions from works or roles.

Also, we do not corroborate another consecrated division, between art (with no other adjectives) and (supposedly) popular art. For this reason, we also don’t differentiate in the exposure the productions and works belonging to galleries and museums from those that are sold and publicized in different manners. Here, all of them are horizontal and horizontalized.

Additionally, there is no intention to outline or separate works produced more individually, and keeping the authorship, from collective works and works by collectives. Once more, our intention is not to confirm more established criteria.

Embroideries also receive a broader definition, at times doing without lines to be formed by metal, at times gaining dimensionality, at times alluding to their more traditional functions. Hanging from above or starting from the ground, stuck to the wall or protruding from it, here they make their story not as a straight line, but full of curves, windings and deviations.

There are so many possible combinations and the dialogues between the works exhibit here that there is not, and there would not be, any reason to reproduce or try to keep up with all possible variants.

This embroidery art, here exclusively represented by women, but not saying anything about an erroneous passive and localized representation of the feminine, works as an activator, as a platform to multiply this language in its infinite potentialities.

Embroidering is, therefore, a motto; a starting place and not a finish line – just like the art of curating has to do with the word “caring”, a theme that is very present in this exhibit.

After all, many times life behaves as an embroidered fabric, which covers its own imperfections, irregularities and differences. What is truly valid is the whole, which concerns the deviation, the care, the curation.

This exhibit is, thus, a homage to so many women who embroider and take care of life. It is, in its own way, a sentimental history of embroidery.

ARTISTS

Adriana Banfi

Italy, 1947

Lives and works in São Paulo [Brazil]

Born in 1947 in Italy, she lived in Milan until 1963, when she moved with her family to São Paulo.

She studied at the Literature College from USP, where she taught Italian language for 3 years.

Active in the Brazilian art circuit since 1978, she has participated in salons and won several awards, in collective and several individual exhibits, also in other countries.

She uses different techniques and materials: oil, acrylic, watercolor, reliefs in copper wire, works in Japanese paper, and interferences in glass spheres.

Adriana Varejão

Rio de Janeiro, Brazil, 1964

One of the most well-known names in contemporary art, Adriana Varejão works in painting, installation and sculpture. Her work is openly political and maintains an ongoing dialog with colonial and post-colonial history in Brazil. Based on a cultural repertoire ranging from the Brazilian baroque and eighteenth-century travel literature. Varejão appropriates the artificiality, trompe l'oeil and anamorphosis of the baroque, employing simulation and juxtaposition tactics to fool the senses. Her interest in the azulejo and its legacy as a metaphor of cultural miscegenation is a central element in her work. Her paintings acquire a voluminous density thanks to the artist's attention to different depths, craquelure, cuts and fissures introduced in the surfaces, moving beyond the plane into the surrounding space.

Her recent solo exhibitions include *Adriana Varejão: Suturas, fissuras, ruínas*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brazil (2022); *Talavera, Gagosian*, New York, USA (2021); *Por uma retórica canibal*, MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador, Salvador; *MAMAM – Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães*, Recife, Brazil (2019); *Otros Cuerpos Detrás*, Museo Tamayo, Mexico City, Mexico (2018) e; *Paula Rego e Adriana Varejão, Carpintaria*, Rio de Janeiro, Brazil (2017). The artist has also participated in the group shows, *Histórias Brasileiras*, MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brazil (2022); *Brasilidade Pós-Modernismo*, CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; São Paulo; Brasília; Belo Horizonte, Brazil (2021) *Bustes de Femmes: Paris 10th Anniversary Exhibition*, Gagosian, Paris, France (2020); *Interiorities*, Haus Der Kunst, Munich, Germany (2019) and *Nous les Arbres*, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, Paris, France (2019).

Varejão's work is included in important public collections including *Coleção Berardo*, Museu de Arte Moderna de Sintra, Portugal; *Dallas Museum of Art*, Texas, USA; *Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain*, Paris, France; *Fundação Serralves*, Porto, Portugal; *Hara Museum*, Tokyo, Japan; *Instituto Inhotim*, Minas Gerais, Brazil, *MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, Brazil; *MAM - Museu de Arte*

Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil; *MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo, Brazil; *Pinacoteca de São Paulo*, São Paulo, Brazil; *Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, USA; *Stedelijk Museum*, Amsterdam, Netherlands; *Tate Modern*, London, UK; *The Metropolitan Museum of Art*, New York, USA and *The Museum of Contemporary Art*, San Diego, USA.

Ana Amorim

São Paulo, Brazil, 1956

Lives and works in São Paulo [Brasil] and Madrid [Spain]

With a conceptual artistic practice focused on her being alive, Ana Amorim works with different forms of registers: her movements, time and life itself. Since 1987, the artist develops extensive performances involving the register of mental maps. For decades, her practice was mediated by an Art Contract, a conceptual performance that acted on the circulation and presentation of her work in the art system.

Her art production addresses radically and obsessively the concept of routine, the passage of time and the role of an art space. Her research extrapolates a purely conceptual interest and embraces contemporary social debates, such as in her *Transcommunicator* performance and her work with social movements and indigenous peoples. Having life, itself, as an artistic framework, Ana Amorim materializes the registers of her actions in several techniques and supports - drawing, collage, embroidery, evidence gathering and videos.

With a degree in Fine Arts from *Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP*, São Paulo, Brazil (1986) Amorim lived abroad for long periods of time, where she developed her practice, which has been gaining space and projection in Brazil. She holds a Master's degree in *Painting and Art History* from *Ohio University*, USA (1989), during which she comes into contact with the production of conceptual artists and begins her first performances. She also pursued a degree in *Mathematics* at the *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP* (1976-1977), a Master's degree in *Aesthetics and Art Theory* at *Middlesex University*, London (1998-1999) and a PhD in *Fine Arts (School of Maori Studies)* at the *Massey University*, New Zealand (2010-2012). Her most recent solo shows took place in several spaces, including: *Galeria Vermelho*, São Paulo, Brazil (2022), *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP*, Brazil (2021 and 1991), *Espaivisor Gallery*, Valencia, Spain (2019), *Fundação Nacional de Artes, FUNARTE*, São Paulo, Brazil (2009), *Alternative Art Gallery*, London, UK (1994) and *Museu de Arte Moderna, MAM*, São Paulo, Brazil (1992), among others.

The artist participated in group shows, including: *Entre a Estrela e a Serpente*, *Galeria Leme*, São Paulo, Brazil (2022); *A Discourse of Uncertainties*, *1MiraMadrid Gallery*, Madrid, Spain (2020); *Mesuras*, *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*, León, Spain (2019); *Matrix for Actual Time*, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP*, São Paulo, Brazil (2018) and *mulher(es)*, *Pinacoteca Benedicto Calixto*, Santos, Brazil (2002). Ana Amorim's works are included in public and private collections, including the collection of the *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)*.

Ana Maria Tavares
Belo Horizonte, Brazil, 1958

Graduated in Visual Arts at FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado (1982), master's degree in Fine Arts at The School of the Art Institute of Chicago (1986) and PHD degree from the University of São Paulo (2000). Received a Guggenheim Foundation Grant (NY 2001); an Ida Ely Rubin Artist-in-Residence at MIT (Massachusetts 2007); a Lynette S. Autrey Visiting Scholars da Rice University (Houston 2014). Professor and researcher in arts since 1982. Between 1993-2017 taught at ECA/USP, where she currently collaborates in the Graduate Program. In 2016 received the São Paulo Critic's Association Prize of Best Retrospective of the year with the solo show 'In the Place Itself: an Anthology of Ana Maria Tavares' work, at Pinacoteca de São Paulo.

In her production, the understanding that tropical nature and architecture are ideological constructions in the center of the triad modernism – modernity – modernization, leads to conceptualization of works that interrogate the political, economic and social implications of the modern movement in Brazil. Bringing into the art realm the complicity between the built environment and the utopias of eugenics that the art historian Fabiola López – Durán develops in her research, Tavares' work trespasses the dichotomies of modernity – progress and backwardness, beauty and ugliness, purity and contamination.

Her recent works confront industrial techniques with handcraft, thus leading to the inclusion of the ornament - an element that was eliminated from modern architecture – in order to interrogate gender, race and otherness – themes commonly ignored in the more celebratory views of modernism. Therefore, the center of artist's investigations since the 1990s has become tropical nature – represented either through the rereading and translations of works by Burle Marx (1909-1994), or by way of the giant Victoria Amazonica water lilies or Brazil's hydrographic basins – along with architecture, which is present in the dialogues of her works through the thinking of modernist architects such as Adolf Loos (1870 – 1933), Le Corbusier (1887 – 1965), Oscar Niemeyer (1907-2012) and Lina Bo Bardi (1914-1992).

Tavares' first solo show 'Objetos e Interferências' took place in 1982 at Pinacoteca de São Paulo. The artist participated in four editions of the Bienal de São Paulo (1983, 1987, 1991 e 2000), the VII Havana Biennial (2000), the Pontevedra Biennial (2000), the Istambul Biennial (2001) and the Singapore Biennial (2006). Some of her most distinguished solo exhibitions in Brazil are: 'Porto Pampulha' (1997) at MAP Museu de Arte da Pampulha; 'Relax' o'vision' (1998) at MuBE Museu da Escultura Brasileira; 'Enigmas de uma Noite' (2004) at Instituto Tomie Ohtake; 'Cristal Waters' (Holanda, 2008); 'Fortuna e Recusa ou UKYIO-E, a Imagem de um Mundo Flutuante' (2008), 'Desviantes' (2011), 'Sinfonia Tropical' (2015) and 'Rotações Infinitas' (2018) at Galeria Vermelho; 'Taurorama' (2013) at Paço das Artes; 'Natural-Natural: Paisagem e Artificio' (2013) at Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura; 'Deviating Utopias' at The Frist Center for the Arts', (EUA, 2013); 'Atlântica Moderna: Purus e Negros' (2014) at Museu Vale; 'Euryale Amazonica', at Sicardi Gallery, (Houston EUA, 2014); 'Cárceres a Duas Vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares' at Museum Lasar Segall (2015); 'Deviating Utopias with Victorias Regias', at Galerie Stöeckle Hauser, in Stuttgart (2015). 'Forgotten Mantras' (2016) and 'O Real Intocável' (2019) at Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro. A new site specific work titled 'Fractured Filed, SOS' was specially made for the Wall Project at MAM-SP in 2021. In

2022 she presented 'Fachadas Insanas', her fist solo show in the new Continua Gallery space at Pacaembu, São Paulo.

Tavares participated in many international group shows, such as: 'Modernité, Art Bresilienne du XX Siècle' at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (França, 1987); 'Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil' at National Museum for Women in the Arts, (EUA, 1993); 'ES 97 Tijuana', Centro Cultural de Tijuana (México, 1998); 'Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer' (Holanda, 2001); 'Côte à Côte, Art Contemporain du Brésil', capc Musée d'art contemporain, (França, 2001); 'Living Inside the Grid', 'Entrückte Körper – GRU/TXL' (Berlim, 2002); 'The New Museum of Contemporary Art' (EUA, 2003); 'The Straight or Crooked Way', Royal College of Art (Inglaterra, 2003); 'Auf Eigene Gefahr/At your Own Risk', Schirn Kunsthall (Alemanha, 2003); 'Conceptualisms: Zeitgenossische Tendenzen in Musik' (Alemanha, 2003); 'The Encounters in the 21st Century: Polyphony – Emerging Resonances', 21st Century Museum of Contemporary Art (Japão, 2004); 'Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art', San Diego Museum of Art (EUA, 2005); 'Landscape for Exit I and Exit II' (Portugal, 2005); 'Grandeur: Sonsbeek_10' (Holanda, 2008); 'Blooming Now: Brasil-Japão, o seu lugar' at Toyota Municipal Museum of Art (Japão, 2008); 'When Lives Become Form: Creative Power from Brazil', Hiroshima City Museum of Contemporary Art e Museum of Contemporary Art Tokio (Japão, 2009); 'After Utopia', Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (Itália, 2009); 'Neo-Tropicália' at Yerba Buena Center for the Arts (EUA, 2009); 'Colección IX. Colección Fundación ARCO', Centro de Arte Dos de Mayo, (Espanha, 2014); 'Spots, Dots, Pips, Tiles: An Exhibition About Dominoes', Perez Museum (Miami, 2017). 'Contra a Abstracção, Obras da Coleção CGD', (Portugal, in 2018); 'Nature' (Sicardi Gallery, 2020); 'World Machine' (Pinacoteca do Estado, 2021); 'Parque de Brinquedos Reinventado', a public project for a playground in São Paulo (2022).

The artist has works in public and private collections, such as: Kröller Müller Museum, Holanda; FRAC-Haute Normandie (Fonds Régional d'Art Contemporain), França; Fundação de Serralves, Portugal; Culturgest, Portugal; Fundação Arco, Espanha; Museum of Fine Arts Houston, EUA; Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Bélgica; Pinacoteca de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea da USP; Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte de Brasília; Museu de Arte da Pampulha; Coleção de Arte da Cidade de São Paulo do Centro Cultural São Paulo; Universidade Federal de Uberlândia; Casa da Cultura de Ribeirão Preto; and SESC Belenzinho.

Anna Maria Maiolino
Scalea, Calabria, Italia, 1942

Maiolino's body of work is developed through a variety of means: poetry, engraving, photography, film, performance, sculpture, installation and above all, drawing. The broad spectrum of subjects, interests and attitudes underpinning her work does not follow a linear development, in the work itself or in time. Rather, through the diversity of her work, she creates a web where themes and attitudes intertwine while meanings migrate between one work and another.

This year, Maiolino had a major retrospective dedicated to her work at PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, in Milan. Entitled "Love is made

revolutionary", the exhibition traveled to the Whitechapel Gallery, in London. In 2017, another important retrospective on Maiolino's work was presented at the MoCA Los Angeles, as part of the Pacific Standard Time Project: LA/LA. In 2010, "Anna Maria Maiolino" itinerant show was presented at the Antoni Tàpies Foundation, in Barcelona; at Galician Contemporary Art Center, in Santiago de Compostela; and at Malmö Kunsthalle, in Sweden (2011). Her work is present in over 30 museums in Brazil and abroad, among them, MoMA, MoCA Los Angeles, MASP, Malba, Reina Sofia, Centre Pompidou, Tate Modern and Galleria Nazionale di Roma.

Brigida Baltar
Rio de Janeiro, Brazil, 1959-2022

The work of Brigida Baltar spanned across a wide range of mediums, including video, performance, installation, drawing, and sculpture. Baltar's artistic production began in the 1990s with small poetic gestures, developed in her studio-home in Botafogo, a neighbourhood of Rio de Janeiro. During nearly ten years, the artist collected items of domestic life such as the water dripping through small cracks on her roof, or dust falling from the bricks of her walls. This act of collecting subsequently expanded into the outside world, giving rise to the Coletas series, an attempt at capturing mist, dew and ocean breeze—an ultimately impossible or rather, intangible task. In the meantime, she also created a variety of works using the collected brick dust, ranging from landscape drawings on paper, or ornate compositions drawn directly on walls or floors, to sculptures, proposing pieces that uniquely intertwined her past and present practice until her passing.

The artist recurrently based her artistic process in fabulation, intertwining and often embodying human and animal characteristics as a tool to redefine our relationship with nature. This is notably visible in works such as Ghost Crab, Bee House and Voar. Her later work with ceramic engages with the relationship between body and shelter, one of the main themes in her work, proposing shapes of sea shells that merge with those of the human body. In her late years, the artist focused on embroidery, producing works related to her body and her skin, re-affirming her career-long ability to use her personal experience to address philosophical concepts and sensations.

Carolina Cordeiro
Belo Horizonte, Brazil, 1983

Carolina Cordeiro holds a degree in Drawing from the Federal University of Minas Gerais and a PhD from the Arts Department of the School of Communication and Arts at the University of São Paulo - USP. She has held solo exhibitions in Minas Gerais, São Paulo, and Spain. Among the group shows she has participated in are: "Casa no céu (for Rochelle)" at Galeria Vermelho (São Paulo, 2023); "Semana sim, semana não - paisagens, corpos e cotidianos entre um século" at Casa Zalszupin (São Paulo, 2022); "I Remember Earth" at Magasin des Horizons (Grenoble, 2019); "Estratégias do Feminino" at Farol Santander (Porto Alegre, 2019); and "Una nit a 8.360km d'aquí" at Àngels Barcelona (Barcelona, 2018). She has attended artistic residencies in Barcelona, Berlin, and São Paulo, the city where she currently lives and works.

Chiara Banfi
São Paulo, Brazil, 1979

Chiara Banfi's interest lies in the confluence between nature and sound – or nature and music. From her early large scale expansive drawings – that invaded and dialogued with the given architectural space forming visual soundwaves – to her more recent works deploying rocks as rhythm dispersing solids, her production seeks to give corporality to bodiless findings.

The unseen dispersion of information through sound has led Banfi to investigate silence as a constructive part of sound. The idea is not silence as the absence of sound, quite the opposite, pauses are as important as the notes in a musical composition. Banfi's work performs an investigation into the vibrations and oscillations unperceived by the human ear – either due to matters of frequency, or to an unawareness of pauses.

In this regard, Banfi has worked around the musical writings of Johan Sebastian Bach by obliterating musical notations on the composer's musical sheets leaving only the signs of silence and pauses in a gesture that shifts the comprehension of his scores.

When working with stones, cables and RCA plugs Banfi makes evident the spectral form of frequencies traveling through the complex network of nature. She uses vinyl records as monuments to the ailing music industry and, at times, as visual elements heralding new forms of representation of sound. Banfi's vinyl records are grooveless – without any recorded music – and colored as in, for example, the series of works entitled "The Empty Recordings" (2013) and "The Albers collection" (2019).

This monumentality is also present in works that pay homage to certain musical instruments by transforming their constitutive materials into monoliths, or by exposing the interior environment of these instruments where sound is created and dispersed into space. Material selection is key to Banfi's production. Specific paper fibers, woods, stones and gems are in dialogue with the conceptual production of composers, record labels or musical trends offering a new awareness of the various soundscapes.

Claudia Lara
Curitiba, Brazil, 1964

With Licentiate degree in Artistic Education by the Music Education College of Paraná and a graduate degree in Modern and Contemporary Art History by EMBAP – School of Music and Fine Arts from (2006), she attended free ateliers such as, for example, Luiz Carlos Andrade e Lima and Ida Hannemann de Campos (Curitiba – PR). Her résumé includes lectures to students from public colleges and municipal schools in Curitiba, workshops for museums in Paraná, Rio de Janeiro and Madrid (Spain). She joined individual, biennial and collective exhibits in Paraná, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais and Santa Catarina, and in countries such as France, Spain, Portugal, Austria, Argentina, Mexico, Cuba, Canada and the United States. She has awards from Art Salons in Brazil and France. In 2020, she received an award from Salão Paranaense of the Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Between 2018 and 2020, she was part of Coletivo Ero Ere, of female artists, with exhibits at MAC-PR and Farol Santander (Porto Alegre, RS).

In 2022, she was part of the Artistic Residence mentorship from Bienal Black Brasil Art, and held the individual exhibit "Sementeiras" at Soma Galeria, in Curitiba (PR).

In 2023, she joined the collective exhibit "Afeto" at Diáspora Galeria (SP). She is selected to the exhibit "Dos Brasis" at Sesc Belenzinho (SP). Her works are in archives from museums in Paraná, such as Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu da UFPR, Museu Casa Alfredo Andersen, and also cultural spaces in Curitiba and out of Brazil.

Coletivo Artesãs da Linha Nove
São Paulo, Brazil, 2006

Formed in 2006 by women who joined the sewing and embroidery activity at the Ateliê evenings, the group's name refers to the two favela communities they come from. Income generation justifies the migration to this activity from their previous occupations (collectors of recyclable products, cleaners, or even, literally, at the margins of any production process). Their products represent stories of life and culture, with themes that portray Brazilian characteristics. Their production is sold in bazars, through orders of exclusive household and clothing items.

Coletivo BordaLuta
Brasília, Brazil, 2016

The collective was created in Brasilia, Brazil, in 2016, by master embroiderers Zezé, Ana Maria Rezende and Odúlia Barroso, with the goal of fighting the political fight by the leftists through embroidery action and presentation of embroidered, hand-decorated cloths/pamphlets in authorial compositions, of public domain or by other authors, in addition to promoting the Brazilian culture and history through manual arts.

It is a collective of leftist political activists who are also embroiderers, weavers, photographers, communicators, public servants, psychologists, therapists, retirees, philosophers, teachers and other art makers, who gather to embroider, dialogue and express their art in the search for a better world to everyone.

Coletivo Linhas de Sampa
São Paulo, Brazil, 2018

An activist embroidery collective that gathers leftist women fighting for democracy and human rights. It was born on April 13, 2018, a period of persecution to leftists, of an increase in the number of murders of activists and leaders such as Marielle Franco, and arbitrary prisons such as Lula's.

Linhas de Sampa works on the streets of São Paulo promoting embroidery rounds and workshops to debate current themes. At these events, embroidered pamphlets are hung on a line, where everyone interested can choose a topic with which they relate to and leave with an embroidery on the chest or taped to the purse. The collective also has one major desire: that embroidery increasingly becomes an instrument of fight, denouncing aggressions to human rights under

all its forms. To do so, whenever it is called it meets to exchange experiences with people who want to get together to embroider and make this world a better place.

Coletivo Linhas do Horizonte
Belo Horizonte, Brazil, 2016

Linhas do Horizonte is a leftist collective created in Belo Horizonte in 2016, with no affiliation to political parties. It expresses itself through resistance embroidery of pamphleteer and political nature, protesting against all forms of political, social, environmental and human rights violence.

Coletivo Pontos de Luta
Belo Horizonte, Brazil, 2019

Pontos de Luta is a leftist collective from Belo Horizonte, using embroidery as a political language in defense of justice and democracy. It was created in March 2019 and, currently, has 82 members, most of them women with 60 to 70 years of age.

Delba Marcolini
Olinda, Brazil, 1931 - Rio de Janeiro, Brazil, 2020

Delba collects food for the spirit, evoked in a shamanist manner in straw, seeds, twigs and multicolor feathers. It is a direct interrogation of the poetic force of nature, gathering in its sensitive expression of being a vibrant alert to those stepping foot on the land and its contributions who do not see the blind soul. The artist turns straw into its intuitive graph, evoking the land and woods as the nest for its expression. Of strong ethnographic content, its work surprises for the simplicity, showing the pure and true side of a people and its roots, the dialogue between land and man in an everlasting strength. [Teresinha Ehmke, July 1992]. [Delba Marcolini participated from the foundation and direction of different textile art associations in São Paulo: membro fundadora e diretora cultural do Núcleo Paulista de Tapeçaria [1982-1985]; membro do grupo Artistas da Trama [1983-1985]; membro fundadora e primeira presidente do Centro Paulista de Tapeçaria [1986-1987]; membro do Conselho do Centro Paulista de Tapeçaria [1988-1991]. Awards: 1980 Silver Medal, School of Fine Arts, São Paulo; 1986 Silver Medal in Tampa Bay, Florida, USA; 1992 Honorable Mention in Textile Sculpture, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP); 1996 Honorable Mention, Contemporary Plastic Arts Contest Em Torno de Zumbi, MAC/USP]. Participated in several collective and individual exhibits in Brazil and other countries.

Eliana Brasil
Belo Horizonte, Brazil, 1973
Lives and works in Curitiba [Brazil]

Visual artist, graduated in Visual Arts by UFPR (2019). She is a member of Coletivo Ero Ere Mulheres Artistas, along with other Black female

artists in Curitiba. Her works present issues related to memory, cosmovision, ancestralism and belonging. Her poetics also addresses self-affirmation and the construction of a Black woman's identity. The artist expresses herself through performances, textile installations, urban intervention, and also writing, which she calls "poetactivist studies".

She was responsible for the performance/research named "Patchwork ou tecendo uma identidade" (2021), about Emerenciana Cardoso Neves, the Black woman who inspired the Paraná-born sculptor Erbo Stenzel on his work "Água pro morro" (1944)

Nominated to the 2021 Pipa award, she was awarded by the 67th Salão Paranaense with the performance "Carne Nobre - prato do dia" (2019). Proposer and participant of the Mostra Coletiva Ero Ere: negras conexões – MAC/MON-PR (2019), she conducts research about the presence of Black female visual artists in Curitiba, which culminated in the formation of Coletivo Ero Ere Mulheres Artistas (2018).

Eva Soban
Brazil, 1950

She is a reference when it comes to weaves. Initially, she was involved with the arts universe through photography and drawing, but her innate desire to work with her hands and her interest in deeply researching weaving (a primordial act of mankind) made her replace the camera and watercolors for threads and weaves, but not how they were commonly used – she needed to create her own language, and succeeded in doing so. In her most recent production, she creates textile sculptures exploring unusual materials and new shapes. Eva is awarded by the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), and has participated in several exhibits in museums and galleries in Brazil and other countries.

Fernanda Gomes
Rio de Janeiro, Brazil, 1960

Fernanda Gomes uses a wide range of materials and processes, producing artworks in a traditional artisanal way or building objects from items collected from her surroundings. By choosing to reuse what already exists, she reflects about consumerism, waste, value and the idea of economy in the broader sense, as principle and practice. Creating sets of standalone items and responding to a diversity of contexts and situations, her work challenges the nature of presence, in movement, space and time.

Guga Szabzon
São Paulo, Brazil, 1987

Guga Szabzon is an artist and educator. In her research she explores felt as a support for sewing, weaving images in a dialogical process of technique and gesture in which the spontaneity of the line answers to the speed of the machine. In her recent works - which are materialized in different dimensions - the lines trace the felt's surfaces impetuously,

creating vibrant compositions of colors and movements or resembling landscapes, maps, and cartographic studies. In abstract works, the lines, dots, and fragmented geometric shapes constitute a continuous movement of syncopated rhythm. In addition to her practice are sketches and annotations by the artist, who collects poetic writings, words, and other fragments of everyday life derived from careful observation of the world, as important in her process as the studio routine.

She graduated in Visual Arts from Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, in 2009, and from Faculdade Paulista de Artes - FPA, in 2010. In the same year she was selected for the artistic residency program Brasil goes Berlin, funded by the German government. In 2009, she was part of Projeto Tripé at Sesc Pompeia and, in 2012, Szabzon participated in the exhibition program at Centro Cultural São Paulo - CCSP. In 2014, she was part of the artist residency programme organized by the artist Elisa Bracher at Instituto Acaia in São Paulo and in 2016, she participated in the artist residency programme of A Ilha in Lisbon. In 2018, Szabzon integrated the group show A Vastidão dos mapas, curated by Agnaldo Farias, at Palacete das Artes, in Salvador and the group show Hóspede, at Fundação Ema Klabin. That same year she was one of the artists who performed activation of works of the 33rd Bienal de São Paulo. In 2019, her work became part of the permanent collection of the Museu de Arte do Rio - MAR.

Among her solo shows are Tremor, at Millan, Sao Paulo, No todo trayecto es recto, Travesía Cuatro, Guadalajara, Mexico, both curated by Cristiano Raimondi in 2023; Dia e noite, ainda é longe?, at Galeria Superfície, Sao Paulo, curated by Diego Matos in 2021; O Começo de uma coisa maior e de um dilema, curated by Galciani Neves, Galeria Superfície, Sao Paulo and Tudo que criamos passa a existir, Sesc Ipiranga, SP, both in 2019; In 2017, Como é que eu sabia?, Galeria Superfície, Sao Paulo; Atlas/Salta, at the same place and Um nó deve ter duas importantes qualidades, poder ser desatado facilmente, e ao mesmo tempo não se desfazer sozinho, at Casa Samambaia, in Sao Paulo, 2015, and Raspadinha, curated by Thais Rivitti, at Galeria Transversal, in 2012.

Hariel Revignet
Goiânia, Brazil, 1995

With a Bachelor's degree in Architecture and Urbanism by UFG and student in the Master's program in Urbanism by UFBA, the artist conceives this place as Axétetura, where she looks for references from cosmos perceptions and African, Africa diaspora and indigenous cosmologies to apprehend spaces and build them by mirroring waters.

She works in autobiogeographical artistic research studies that manifest through intersections, proposing to build images that don't form a material reality, but subject immaterial aspects that connect the experience on earth with natural elements, capable of changing through time between seed, herbs, roots, vines, rocks, beans, either living, or dried and in decomposition and, with this, activate possible memories of cycles that cannot be captured only by sight. Thus, the painting aims at outlining in the collective unconscious originating territories, smashing borders, contrasting hierarchies by proposing narratives centered on nature and on a mother's power. The oneiric and astral dimensions are overlapped with elemental beings from this territory, aiming at activating tactile counter-colonialities, crossing diasporas, where Kalunga finds the streams.

Heloísa Marques

Heloísa Marques is an architect and visual artist born in Pernambuco who lives in Salvador. In her works, she uses mainly textiles to create stories that aim at retrieving the tactile memory amidst the digital world: time and word are the main composition matters. The themes of interest for her research gravitate around gender issues – having women as the central figure –, public and private as places of territorial disputes, and collective desires.

Jessica Mein

São Paulo, Brazil, 1975

Lives and works in Buenos Aires [Argentina].

Jessica Mein investigates the materiality of images and their relationship with the supporting structures. Jessica Mein uses techniques such as collage, etching, drawing and video (stop-motion) to discuss the clash between the use of digital technologies, mechanical means of reproduction and manual labor, which is fatally subject to human error. In a constant oscillation between construction and the subsequent sabotage of her own works, Jessica Mein's exploration extends from the micro-scale of the materials she uses to the macro scale of the spatial structures she constructs. Over the past 7 years, the artist has been working with different forms of fabric. She weaves, cuts, embroiders, and even unravels. By altering and experimenting with the most basic constitutions of the material, the fabric ceases to be merely a support and becomes the artwork itself. In the series "Elas," initiated during the pandemic, Jessica pays tribute to female figures who have influenced her life and work. Renowned or anonymous individuals - part of the artist's connections - who have produced or are producing entire universes from a table.

Julia Panadés

Belo Horizonte, Brazil, 1978

Julia Panadés draws in the broad sense of the term, even when she writes and sews. Graduated in Plastic Arts, she has a master's degree in Visual Arts and doctorate in Literary Studies. She is dedicated to teaching drawing for the past 20 years. Currently, she guides creative processes, giving independent courses at Ateliê Linha-cria and in formation spaces throughout Brazil. Also, she works as editor and illustrator in several editorial projects. Her latest individual exhibits were: "Corpo em Obra", at Centro Cultural São Paulo (2019); "Híbrida" (2020), at Palácio das Artes; and "Dar Templo ao Tempo", (2022) at GAL, in Belo Horizonte. Julia was born in Belo Horizonte, Minas Gerais, in 1978, where she lives and has her atelier.

Kênia Coqueiro

Florianópolis, Brazil, 1983

A Black woman from the outskirts, graduated in Visual Arts by the Federal University of Paraná and by the International University Center Uninter, she aims at discussing in her production the relations between the beauty structured in Eurocentric standards, the plurality of Black

beauty and subjectivities of the Black woman. Her résumé includes collective exhibits, workshops and lectures in education for ethno-racial relations.

She idealized Espaço Africanidade, where, through aesthetics, she works the promotion of African culture and positive affirmation of the immaterial heritage from Black women.

Between 2015 and 2017, she held the fair Africanidade: Arte, Literatura e Estética, in partnership with Centro Cultural Humaitá and Fundação Cultural de Curitiba. In 2017, she started activities with Coletivo de Jovens Artistas Negros in Curitiba, Africanidade, with the exhibit ReExistir. Between 2016 and 2020, she was an Arts teacher in public schools in Paraná. She also worked at the NGO Afroglóbo as a teacher to socially vulnerable teenagers along with the program PROJOVEM Adolescente. She was an intern grantee at the Museu de Arqueologia e Etnologia from the Federal University of Paraná, holding research studies and workshops in ethnic arts.

Currently, she combines her research and production as visual artist with the activity of cinema characterizer.

Laura Lima

Governador Valadares, Brazil, 1971

Lives and works in Rio de Janeiro [Brazil]

Visual artist, born in Minas Gerais and living in Rio de Janeiro, she graduated in Philosophy by UERJ. Since the 1990s, she discusses the living matter on her works, among other themes included in her glossary. She was the first artist to have her works purchased by a Brazilian museum, the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in the performance category, in the year 2000. In 2003, she opened the gallery A Gentil Carioca along with Ernesto Neto and Marcio Botner. In 2014, she received the BACA - Bonnefanten Award in Contemporary Arts – in the Netherlands. Her individual work exhibits were presented in different institutions around the world, such as the Museu de Arte Moderna in Buenos Aires, Argentina; MUAC, in Mexico City, Mexico; Migros Museum für Gegenwartskunst, in Zurich, Switzerland; Bonniers Konsthall, Stockholm, Sweden; Fondazione Prada, Milan, Italy; MACBA, Barcelona, Spain, among others.

Wrong Drawings are weaved drawings that complete each other in the future. The cotton threads in contact with pieces of charcoal are stained by them with time (due to friction, temperature and humidity). Thus, the drawing is only completed on the year indicated by the artist, from dyeing that occurs with time.

Leda Catunda

São Paulo, Brazil, 1961

Since the 1980s, Leda Catunda has constructed a visual lexicon shifting between mass culture and craftwork, employing abstract painting and sculpture as much as pop art's collage and appropriation procedures. Making use of the imagistic voraciousness of our time, the artist creates haptic works – stuffed, frilled and sewn on domestic materials – turning the support itself into content. The artist's insistence on manual

making nonetheless allows for an intimate dimension, alluding to a simultaneously familiar and personal atmosphere. With the means at hand and conserving the traces of her process, Catunda's "soft world" insinuates a critique of the affirmation of identity through consumerism, reworking textile waste and the mechanisms of commercial culture.

Among her recent solo exhibitions are *Geography*, Bortolami Gallery, New York, USA (2022); *Judy Chicago & Leda Catunda, Fortes D'Aloia & Gabriel*, São Paulo, Brasil (2022); *Leda Catunda & Alejandra Seeber*, MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires (2021); *Projeto Parede | Paisagem moderna*, MAM – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil (2019); *I Love You Baby*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil (2016) e *Leda Catunda e o gosto dos outros*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil (2015). She has also participated in the group shows *El Dorado*, Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina (2023); *Re-materialized: the stuff that matters*, Kaufmann Repetto, Milan, Italy (2023); *Utopias e Distopias*, MAM-BA - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil (2022); *1981–2021 Arte Contemporânea Brasileira na Coleção Andrea e José Olympio Pereira*, CCBB - Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil (2021); *A máquina do mundo: Arte e indústria no Brasil 1901 – 2021*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil (2021); *Casa Carioca*, MAM - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasil (2020) e *Cities in Dust*, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil (2020).

The artist has works included in important public collections, such as The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA; Blanton Museum of Art – The University of Texas at Austin, Austin, USA; Centro Wilfredo Lam, Havana, Cuba; Inhotim, Brumadinho, Brazil; Fundación ARCO, Santiago de Compostela, Spain; MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil; MAM - Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil; MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brazil; MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brazil; MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil; MAC – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, Brazil; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil; Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, Netherlands and Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japan.

Lidia Lisbôa

Vila Guarani/Terra Roxa, Brazil, 1970

Lives and works in São Paulo [Brazil]

Lidia Lisbôa's artistic practice develops in various media, particularly sculpture, crochet, performances and drawings. Her research has the weaving of autobiographies as a fundamental element, implicated in the rescue of traditional techniques, in which the gesture and hand of the artist are imprinted. The way the landscape is materialized in her work, as well as the affirmation of sewing as an exercise of subjective construction, combine the biographical aspect of her work with historical and social aspects, addressing gender, racial and social issues. Her most recent solo shows are *Ofício: Fio: Lidia Lisbôa: Mulher Esqueleto*, Sesc Pompeia, SP (2023), *Acordelados*, Millan, SP (2022) and *Memórias do afeto*, Centro Cultural Santo Amaro, SP (2021). Lisbôa has been part of numerous group exhibitions, of which are *Um oceano para lavar as mãos*, Sesc Quitandinha, Petrópolis, RJ (2023); *Pedra viva: Serra da Capivara, o legado de Niède Guidon*, MuBE, SP (2023); *Brasil futuro: As formas da democracia*, Museu Nacional da República, Brasília, DF (2023); *37ª Panorama de arte brasileira: Sob as cinzas, brasa*, MAM,

SP (2022); *13ª Bienal do Mercosul: trauma, sonho e fuga*, MARGS, Porto Alegre, RS (2022); *Um século de agora*, Itaú Cultural, SP (2022); *Arte Atual: Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre*, Instituto Tomie Ohtake, SP (2022); *Enciclopédia negra*, Pinacoteca do Estado, SP (2021). Her work is featured in collections such as the Pinacoteca do Estado, SP and Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

Livia Aquino

Fortaleza, Brazil, 1971

Lives and works in São Paulo [Brazil]

She is a researcher in the field of culture and visual arts, professor and artist. Graduated in Psychology, she also works as a psychotherapist. Her practice operates connections between image, writing, reading and listening, exploring their meanings and senses that produce in space and with the other as participant. With a doctorate in Visual Arts and a Master's degree in Multimedia by the State University of Campinas (UNICAMP), she is a professor at the graduate course in Contemporary Artistic Processes and in the undergraduate Visual Arts course at Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), in São Paulo. Author of the book *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*, she received the Funarte Marc Ferrez award in 2015. Between 2009 and 2017, she edited the blog *Dobras Visuais*. She joined collective exhibits at Parque Lage, Centro Cultural da Diversidade, Galeria Reocupa Ocupação 9 de julho, Fundação Joaquim Nabuco, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Sesc Belenzinho, Pinacoteca de São Paulo, Museu do Estado do Pará, HiberRaum Gallery Berlin, Instituto Adelina, Museu de Arte de Ribeirão Preto, Sesc São Carlos, Museu de Arte Brasileira, and Centro Cultural São Paulo. She lives and works in São Paulo – for now.

Madalena Santos Reinbolt

Vitória da Conquista, Brazil, 1919 - Rio de Janeiro, Brazil, 1977

Although she has also produced paintings, the artist is acknowledged for her complex embroidery pieces made of hundreds of vibrant color lines—the so-called "wool paintings." In them, Reinbolt depicted everyday life in the countryside and in the city, full of Black characters: meetings, festivities, celebrations, religiosities, and collective meals.

Santos Reinbolt grew up on a small farm with his family, where she learned about embroidery, weaving, ceramics, and painting in her childhood. In 1949, at the beginning of her adult life, she moved to Petrópolis, where she worked on the Samambaia farm, home of the architect Lota Macedo Soares (1910–1967) and her partner, the American poet and writer Elizabeth Bishop (1911–1979). Although from an early age she practiced creative exercises, it was only in the 1950s that the artist began to devote herself to the production of paintings, drawing synthetic figures with expressive brushstrokes and using fragile supports, such as paper or straw, which showed the relevance of materiality in her work. At the end of the 1960s, Santos Reinbolt began producing her unique and trailblazing "wool paintings," using 154 needles in different colors as a palette, which the artist handles as brushstrokes on oakum or canvas. In her work, the needle thus becomes an extension of the hand, like the brush in painting.

Despite her rich and unique production, Santos Reinbolt remained on the fringes of traditional art circuits of her time, and it was only in recent years that her work began to draw more attention. Even today museums and art spaces remain silent regarding the pioneering spirit of her production.

Madeleine Colaço

Tangier, Morocco, 1907 – Rio de Janeiro, Brazil, 2001

Plastic artist and tapestry artist. She develops the technique that became known as “Brazilian Stitch,” as registered with the Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, in Lausanne, Switzerland. The work by Madeleine Colaço has a prominent position in the history of tapestry in Brazil. The impact her experience with Brazilian nature and culture since the 1940s have in her work is crucial for the consolidation of this position. From the embroidery technique to ornamental motifs and patterns, the tapestries by Colaço incorporate characteristic aspects of the country. In the case of the “Brazilian stitch”, a name given by French collector Marie Cuttoli (1879-1973), the rhythm and cadence of samba are incorporated to the embroidery technique. The artist says: “I was listening to a samba [...] when I realized that the act of embroidering could also have cadence, impose a rhythm to the needle.”¹ The “embroidered sambas” by Colaço, as they have been called, are based on the Arraiolos stitch, learned in Portugal, but introduce variations, incorporating unexpected and random things. Instead of always working in a single direction, as it is the norm in this Portuguese stitch, the artist proposes a “free and creative way of working with the needle, with no pre-determined direction.”² This freedom extends to other technical aspects: the artist does not make preparation cards, but draws the motifs directly on the canvas; she selects different materials, from wool and cotton to acrylic and metallic threads, many times making bold mixes of colors. Her first individual exhibit was held in 1953, at the Ministry of Education and Culture, in Rio de Janeiro. Between the 1960s and the 1990s, she showcased her works in Brazil and other countries. From 1986 to 2000, she held a biennial exhibit at Galeria Jacques Ardies, in São Paulo. In 1987, she received from the Brazilian government the Ordem de Rio Branco commendation.

Maria Ayani Huni Kuin

Jordão, Brazil, 1984

Ayani is an artisan master and a member of the collective of female artists Huni Kuin, from the Aldeia Chico Curumim, located in the city of Jordão, Acre. She teaches weaving with natural dye to youngsters from her village.

Marlene Barros

Maranhão, Brazil

Brazilian artist, born in Bacurituba, state of Maranhão. She has a Bachelor's degree in Industrial design by the Federal University of Maranhão/UFMA (1980), where she currently works as cultural producer, and is specialized in Visual Arts, Culture and Creation by EAD, Brazil (2011), as well as Master in Contemporary Artistic

Creation by the University of Aveiro/Portugal (2021).

She is a visual artist and researcher, dedicated especially to the theoretical investigation around the theme of femininity.

The images produced on her work are developed through multiple media, such as painting, drawing, sculpture, installation, objects and any language that allows her to explore the plasticity from each material, such as synthetic marble, stone, iron, ceramics, and even ephemeral materials, such as fabrics, crochet, embroidery and papers.

The poetics of her work many times comes from a personal experience she expands to universal issues, especially related to women's universe, at times trying to reveal how our ideas of being a woman and even femininity are socially constructed. She is an artist of doing, always looking for new paths and new languages to make her art, not shying away from revisiting works by artists such as Louise Bourgeois, Chiharu Shiota, Camille Claudel, Annette Messager, Rosana Paulino and others.

Matizes Dumont

Pirapora, Brazil

The members of Matizes Dumont – Ângela, Demóstenes, Martha, Marilu and Sávia, Antônia Zulma (i.m.) –, all of them born at the banks of the São Francisco river, have observation of nature, poetry and freedom as their inspiration. In its origins, the group drank from the popular culture fountain, being inspired by the classical Minas embroidery, opening up new possibilities and new meanings for the millenary embroidery art. From the city of Pirapora, Minas Gerais, the group was formed having embroidery as its thread, making the hues, discovering water threads, lights and creative shapes, contributing with innovation to visual arts, book illustrations, educational and human development processes. Matizes Dumont transforms classic embroidery into contemporary art, through its own aesthetics, with freedom and spontaneity. One of the main contributions by Matizes Dumont to the arts is the innovative embroidery language used freely and spontaneously in visual arts and in graphic arts: canvases, book illustrations and album covers telling stories. Through stitch by stitch, intertwining colors and textures, the collective developed the loose thread and juggling embroidery technique, which allows overflowing a work that celebrates the senses. The creations by these artists are an emotional portrait of Brazilian life, where the loose, unpredictable imagination thread is a strategy for embroidery with art, boldness and sensitivity. The work made throughout three decades reveals a beautiful conspiracy for nature, for water, and conveys the emotion of Brazilian life. From threads, needles and lines, the fabrics become works of art exhibited in Brazil and Europe.

Nádia Taquary

Salvador, Brazil

Nádia Taquary was born in Bahia. She lives and works in Salvador and grew up in the shore town of Valença. She has a Licentiate degree in Literature by UCSAL (Catholic University Salvador/Bahia) and a graduate degree in Aesthetics, Semiology and Culture by EBA-UFBA (School of Fine Arts from the Federal University of Bahia).

Her work encompasses sculptures, sculpture objects, installations

and video installations that reveal an artistic investigation of a poetics related to the history of Brazil, through a contemporary outlook on tradition, African heritage, ancestralism in the face of oppression and the hope of freedom.

Among the materials she uses in her creation, there is a mix of demolition or certified wood, gold, silver, figs, coconut pastilles, cowries, straws and beads present in several of them, among other materials, allowing with this investigation a knowledge about the Black history in Brazil.

From this encounter with the Bahia history, this ancestral knowledge, the artist started her journey with the projection of a look over the criolla jewels and African body ornaments, which through poetics and aesthetics comprise her creation and her own imagination about art, religiousness and Black citizenship.

Among her exhibits, we highlight: *Vértice*, Museu de Arte Moderna de Bahia (2019, Salvador, Bahia); *Histórias afro atlântico*, MASP (2018, São Paulo, Brazil); *Mulheres no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro/MAR (2018, Rio de Janeiro, Brazil); *Axé Bahia: O poder da arte em uma metrópole afro-brasileira*, Museu Foweler (2017, Los Angeles, USA); *Tempo e Linguagens*, Paulo Darzé Galeria (2015, Salvador, Bahia, Brazil); *III Bienal de Arte*. In 2011, she held her first individual exhibit: *A Bahia Tem...*, at Museu Carlos Costa Pinto (Salvador-Bahia).

Nazareth Pacheco
São Paulo, Brazil, 1961

Nazareth Pacheco graduated in Visual Arts at Universidade Presbiteriana Mackenzie in 1983. She attended the monitoring course at the 18th Bienal de São Paulo, under the guidance of the historian and art critic Tadeu Chiarelli, in 1985. In Paris, she attended the sculpture studio from École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, in 1987. Between 1990 and 1991, she participated in workshops with Iole de Freitas, Carmela Gross, José Resende, Amílcar de Castro, Nuno Ramos and Waltercio Caldas. In 1998, Nazareth participated in the 24th International Biennial of São Paulo. In 2002, she became a master at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (ECA/USP) with the dissertation *Seductive Objects* under the guidance of Carlos Fajardo. In 2003, psychoanalyst Miriam Schnaiderman released the documentary *Gilete Azul [Blue Gillette]* about the artist's life and work. Between 1999 and 2006, Nazareth attended Louise Bourgeois' "Salon" (a meeting of artists from around the world) in New York. In the last 35 years, Nazareth has participated in several individual and group exhibitions, in galleries and museums in Brazil and abroad.

Paloma Bosqué
Garça, Brazil, 1982

Paloma Bosqué's work unfolds from an investigation of the materiality of bodies in transformation. Her practice revolves around the idea that the material world is a culmination of all matter, including the human. By challenging the Western definitions of animate and the inanimate, she attempts to reach a dimension beyond language or where things cannot yet be named.

By assembling a myriad of materials, Bosqué presents bodies not as isolated entities but as permeable and moving matter, continuously transforming each other, establishing and revoking connections within and beyond the realm of the visible.

Rebeca Carapiá
Salvador, Brazil, 1988

Rebeca Carapiá, visual artist studying for a master's degree from the Federal University of Bahia, she was born in Cidade Baixa, in Salvador. The artist is interested in the relationships produced between language, conflict, body, and territory. She creates and organizes a diverse range of practices and reflections through various platforms for art exhibition, education, and experimentation. Her research encompasses sculptures, copper on canvas, drawings, installations, engravings, texts, and objects, aiming to construct a cosmology around the conflicts arising from norms related to language and the body. Furthermore, she seeks to broaden the geopolitical discourse, addressing themes such as memory, environmental racism, economies of precarity, ancestral technologies, sexual and gender dissidence, and the power dynamics between discourse and language.

Rosana Palazyan
Rio de Janeiro, Brazil, 1963

Graduated in Architecture by the University Gama Filho/RJ (1986), she attended from 1988 to 1992 the courses at EAV/Parque Lage/RJ. In 1989, she started using embroidery at her works, and her work consists of a variety of media.

Rosana is included in a selected group of Brazilian contemporary artists who base their work in the exercise of otherness and the role of art as a social transformation tool. The works by this artist result from a creation process that includes involvement and work with people who are out of the production social fabric for capitalism. The artist is dedicated to constructing the art of being together, of the immensely important and difficult coexistence with differences.

Rosana Paulino
São Paulo, 1967

Rosana Paulino's work centers around social, ethnic, and gender issues, focusing in particular on black women in Brazilian society and the various types of violence suffered by this population due to racism and the lasting legacy of slavery. Paulino explores the impact of memory on psychosocial constructions, introducing different references that intersect the artist's personal history with the phenomenological history of Brazil, as it was constructed in the past and still persists today. Her research includes the construction of myths – not only as aesthetical pillars but also as psychic influence-makers. Paulino – whose artistic output is unquestionably fundamental to Brazilian art – has produced a practice of reconstructing images and, beyond that, reconstructing memory and its mythologies. Her body of brings together female figures and their respective historical elements,

supported by psychic traces that map colonial structures and their impact onto the social and aesthetic fabric of our time.

Sandra Gamarra
Lima, Peru, 1972.

Sandra Gamarra Heshiki uses painting figuratively to question art and its mechanisms of representation, exhibition and commercialisation. Based on appropriation, her work functions as a mirror that displaces exhibition formats, alters the circuit of images, subverts the ownership of culture, as well as the narrative between the art object and the spectator. Within this field of research, the legacy of her country of origin generates a syncretic gaze where pre-Columbian, colonial and Western cultures collide.

Sol Casal
Buenos Aires, Argentina, 1984

Lives and works in Sao Paulo, Brazil. Bachelor in Visual Arts by the Federal University of Rio Grande do Sul (2008). The research studies conducted by the artist have permeated the languages of photography, performance, video and installation, using elements and symbols taken from the mystic and religious imaginary, many times associated to popular traditions of handcrafting (such as knitting, sewing, lace, embroidery), using her body as an object of investigation to discuss relations of representation and presentation of the female body in contemporaneity.

Among the exhibits she was part of, we highlight: CONTRAMEMÓRIA, curated by Jaime Lauriano, Lilia Moritz Schwarcz and Pedro Meira Monteiro, Teatro Municipal de São Paulo, São Paulo, SP, 2022; Birico - Poéticas Autônomas em Fluxo, SESC Bom Retiro, São Paulo, SP, 2021; DIZER NÃO, curated by Edu Marin, Érica Burini and Thais Rivitti, Galpão, São Paulo, SP, 2021; Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte, curated by Ana Paula Cavalcanti Simioni, Sesc Pinheiros, São Paulo, SP, 2020; TRIANGULAR Arte deste Século, Casa da Cultura da América Latina from University of Brasília, Brasília, DF, 2019; Estratégias do Feminino, curated by Fabrícia Jordão, Farol Santander, Porto Alegre, RS, 2019; and QUE BARRA, curated by Carollina Lauriano, Flora Leite and Thais Rivitti, Ateliê 397, São Paulo, SP, 2018.

In 2019, she held her first individual exhibit in São Paulo, named CÉUS CRUZADOS, at Ateliê 397 curated by Carollina Lauriano and Thais Rivitti. In the same year, she participated in the residence Pivô Arte e Pesquisa, and, in 2020, she participated in the artistic residence Transmetatlanticus Portugal/ Brasil - Brasil/Portugal, promoted by Casa Niemeyer and EMERGE.

Her work is included in the archives from institutions Fundação Vera Chaves Barcellos, MAC-RS/Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, and University of Brasília.

Sonia Gomes
Caetanópolis, Brazil, 1948

Sonia Gomes weaves her work over the duration of time. The artist

chooses materials that bring with them colors, textures, trims, and an indefinable set of memories. Each fabric, article of clothing, and accessory she uses has traveled its path, was dressed, stored, and altered before undergoing a final transformation in her studio.

By combining actions such as brushing, twisting, stretching, tensioning, suspending, and wrapping, Gomes turns sewing into a kind of drawing. Her gestures produce traces and set stages of fabric handling, linking, balancing, and associating pieces in a body that, as if growing, takes shape, establishing relationships with the surrounding space.

Born in Caetanópolis, Minas Gerais, in 1948, Sonia Gomes' relationship with art stemmed from a permanent need, which led her to produce a wide range of textile creations without having access to a circulation channel. The ambition to recreate the world around her through gestures of care, starting with the intimacy of the body, clothing, and home, inscribed her practice within contemporary art.

Tadáskia
Rio de Janeiro, Brazil, 1993

She is a visual artist and writer. She lives and works between Rio de Janeiro and São Paulo. She has a Licentiate degree in Visual Arts by UERJ (2012-2016) and a Master's degree in Education by UFRJ (2019-2021). Her work in drawing, photography, installation and textile moves invented and mystical landscapes. Through her practice, she aims at also elaborating the imaginative experiences of Black diaspora, around family and foreign encounters. She has held the individual exhibits "noite dia" (Sé, São Paulo, 2022), "As parecidas" (Madragoa, Lisbon, 2023) and "Rara ocellet" (Joan Prats, Barcelona, 2023). Recent collective exhibits: 37th Brazilian Art Panorama: "Sob as cinzas, brasa" (MAM, São Paulo, 2022), curated by Cauê Alves, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo and Vanessa K. Davidson; "Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art" (ISLAA, New York, 2022), curated by Bernardo Mosqueira and Mariano López Seoane; "JAIMES" (Triangle Asterides, Marseille, 2022), curated by Marie de Gaulejac; "The Silence of Tired Tongues" (Framer Framed, Amsterdam, 2022), curated by Raphael Fonseca; "Uma história natural das ruínas" (Pivô, São Paulo, 2021), curated by Catalina Lozano; "Hábito/habitante" (EAV Parque Lage, 2021), curated by Ulisses Carrilho; "Casa Carioca" (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2020-21), curated by Joice Berth and Marcelo Campos; "Esqueleto" (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2019-2020), curated by Analu Cunha, Marcelo Campos and Maurício Castro; "Estopim e segredo" (EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, 2019-2020), curated by Gleyce Kelly Heitor, Ulisses Carrilho and Clarissa Diniz. She also held exhibits in partnership with Leonilson (Auroras, São Paulo, 2020), Diambe da Silva (Despina, Rio de Janeiro, 2018), and Rebecca Sharp (Projeto Kura, São Paulo, 2022).

Tamani Aïbu Huni Kuin
Jordão, Brazil, 1981

Tamani is a Aïbu Keneya Chieftain artist and a member of the collective of female artists Huni Kuin, from the Aldeia Chico Curumim, located in

the city of Jordão, Acre. In addition to weaving with natural dyeing, she works with body genipap painting and ceramics.

Tania Candiani

Mexico City, Mexico, 1974

Tania Candiani works in a variety of media and practices at the intersection of different languages systems, including phonic, graphic, linguistic, symbolic, and technological. The translation between diverse systems of representation is key in the creation of her work. She has created interdisciplinary working groups in various fields, consolidating intersections between art, design, literature, music, architecture, and science, with an emphasis on early technologies and their history in the production of knowledge.

She received a Guggenheim Fellowship for the Arts (2011), a National System of Art Creators in Mexico Fellowship (2012), and an Artist Research Fellowship from the Smithsonian Institution (2016). Candiani represented Mexico at the 56th International Venice Biennial in 2015. Her work has been exhibited in museums, institutions, and independent spaces around the world and is part of important public and private collections. Monograph books about her work include "Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa" (2014); "Habita Intervenido" (2015); "Possessing Nature. Pabellón de México. Bienal de Venecia" (2015) and "Cromática" (2018).

Vivian Caccuri

São Paulo, Brazil, 1986

Lives and works in Rio de Janeiro [Brazil]

Vivian Caccuri investigates musical cultures and sound productions in a broad sense, proposing experiments with sound that go further than the auditory field and encompass the visual, the corporeal and the technological.

Through objects, installations, performances, and original music, Caccuri creates situations that disorient the everyday experience and, consequently, interrupt perceptions sedimented in culture and ingrained in cognitive structures. The artist sheds light on historical and cultural conditionings that establish distinctions between noise, music, natural sounds and silence. The constructions of Soundsystems in various materials and contexts highlights the collective meaning and, so often, the censorship of certain musical expressions. Thus, her work assumes a strong political sense. In recent years, mixing scientific data and fiction, Vivian Caccuri has investigated mythologies involving the mosquito and other insects. Narrated in embroidery and drawings, these works retell and update stories that describe the human aversion to these animals, both as epidemic agents and for their sound emissions. Graduated in Fine Arts in 2007, the artist has participated in several group exhibitions in Brazil and abroad, among which stand out: in 2013, the 33rd Panorama de Arte Brasileira at the Museum of Modern Art of São Paulo (MAMSP); in 2016, the 32nd Bienal de São Paulo - Living Uncertainty; in 2022 Brazilian Histories, at Museu de Arte de São Paulo, MASP and the 13th Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brazil; in 2018, she participated in the 11th Mercosul Biennale and in the People's Biennale - Kochi-Muziris Biennale 2018, Kochi & Kerala, India; in 2019,

Somos muit+s, Pinacoteca do Estado de São Paulo; The Shape of a Circle in the Mind of a Fish with Plants (General Ecologies Project), in which she presented commissioned work at Serpentine Galleries, London; La Biennale di Venezia – May you Live in Interesting Times, Venice, Italy; TabomBass, FAENA Art, Miami, USA, and As If: Alternative Stories from Then to Now, at The Drawing Center, New York, USA. In 2020, the artist participated in Freedom is outside the skin, Kunsthal 44Møen, Møen, Denmark and The Musical Brain, at High Line Arte, New York, USA. Caccuri has also held solo shows in galleries and institutions, such as; in 2022 Descomprimidos, Millan, Sao Paulo, Brazil; Mosquito Revenge, at Kunsthal 44Møen, Møen, Denmark; The Sadow of Spring, in collaboration with Miles Greenberg, at the New Museum, New York, USA. In 2019, A Soul Transplant, Røda Sten Konsthall, Gothenburg, Switzerland, and in 2018, Água Parada, MAC, Niterói, Brazil.

During her career, Vivian Caccuri has collaborated with various musicians, such as Arto Lindsay, Gilberto Gil, Fausto Fawcett and Wanlov. The artist wrote and published the book *O que Faço é Música*, investigating the first vinyl records made by visual artists in Brazil, in 2013, this book won the Funarte Prize for Critical Production in Music. Recently, Caccuri also released her first vinyl record recorded on the organ of the Studio Acusticum conservatory in northern Sweden and the book *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*, a compilation of texts on sonorities in Brazilian art, published by Bloomsbury NYC. The artist was a winner of the awards: Rumos Itaú Cultural, in 2008; in 2011, Sergio Motta Art and Technology Award; she was nominated for the Future Generation Art Prize, 2017 and a finalist for the PIPA Award, in 2018. Her work is featured in publications such as *Remember Nature*, by Hans Ulrich Obrist, USA, 2021; *Entrevistas Brasileiras vol. 2* - Hans Ulrich Obrist, Brazil, 2019 and *Making it Heard*, Bloomsbury, New York, 2019.

Yuli Anastassakis

Nova Iguaçu, Brazil, 1977

Lives and works in Lisbon [Portugal]

As a visual artist, she develops works in drawing, collage, painting and embroidery. Her poetics unfolds from reflections against the following issues: the time of embroidery, the time of plants, expanded time and the attempts of deceleration; the relations between plants, people and their beliefs; capturing and archiving things in the world; memory of the present time; how we try to save images and words, and how they tend to disappear. She researches the relation between archives, words, plants, memory and time.

With a master's in Contemporary Artistic Processes by the program of graduation in Arts from the State University of Rio de Janeiro/ Brazil (Ppgartes/UERJ), she is also graduated in Social Sciences by the Institute of Philosophy and Social Sciences from the Federal University of Rio de Janeiro/Brazil (IFCS|UFRJ). She attended courses in video art, drawing and painting at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, in Rio de Janeiro/Brazil. Currently, she participates in the artistic monitoring group from NowHere/ Lisbon, with guidance from Cristiana Tejo. In the past, she was assistant to artists Barrão and Carlito Carvalhosa.

Arte132 Galeria

Diretoria / Director

Telmo Porto

Curadoria e texto crítico / Curator and critical text

Líliá Moritz Schwarcz

Gestão e vendas / Management and sales

Leca Kanawati

Comunicação e acervo / Communication and archive

Su Mendes

Identidade visual e catálogo / Visual identity and catalogue

Claudio Novaes conceito/design/direção

Revisão e tradução / Proofreading and translation

Lígia Fonseca

Impressão / Printing

STGraf

Assessoria de imprensa / Media relations

A4&Holofote

a4 & holofote
COMUNICAÇÃO

Esta edição foi realizada por ocasião da exposição **Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado** na Arte132 Galeria durante os dias 26 de agosto e 21 de outubro de 2023

*This issue was developed for the exhibit **Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado** held at Arte132 Galeria from August 26 to October 21, 2023*

Imagens da capa, contracapa e orelhas /

Cover, back cover, and flap images

©Ana Pigosso

©Ateliescola Acaia

©Bordado Matizes Dumont

©Ding Musa

©Everton Ballardin

©Flávio Freire

©Guigo Sorbello

©João Liberato

©Rafael Salim

Agradecimentos / Acknowledgements

Todas as artistas presentes na exposição e suas equipes
All artists present at the exhibit and their teams

A Gentil Carioca Galeria

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Anita Schwartz Galeria

Coletivo Artesãs da Linha Nove

Coletivo BordaLuta

Coletivo Linhas de Sampa

Coletivo Linhas do Horizonte

Coletivo Pontos de Luta

Diáspora Galeria

Edmar Pinto Costa

Fortes D'Aloia & Gabriel Galeria

Galatea Galeria

Galleria Continua

GDA Galeria

Instituto Brígida Baltar

Laís Zogbi Porto

Leme Galeria

Lima Galeria

Luciana Porto

Luisa Strina Galeria

Luiz Schwarcz

Mapa Galeria

Matizes Dumont

Maurício Porto

Mendes Wood DM Galeria

Millan Galeria

Mitre Galeria

Nara Roesler Galeria

Paulo Darzé Galeria

Rose e Alfredo Setubal

Simone Moraes Martins de Barros

Vermelho Galeria

Verve Galeria

Yaka Huni Kuin



Av. Juriti 132
Moema São Paulo SP
Brasil CEP 04520-000
Tel.: + 55 11 5054-0357
contato@arte132.com.br
www.arte132.com.br
instagram: @arte132galeria
facebook: /arte132galeria

Segunda a sexta das 14h00 às 19h00
Sábado das 11h00 às 17h00



ISBN: 978-65-00-76667-7

CD

