

## Larochette no 'Museu Imaginário'

Elke Otte Hülse<sup>1</sup>

### **Resumo.**

Este artigo apresenta as diferentes linguagens da tapeçaria européia e americana, através de algumas obras de Jean Pierre Larochette. Esse tapeceiro de formação francesa, juntamente com Yael Lurie, traduz de forma harmoniosa seus cartões em tapeçarias, num resultado de muito estudo e pesquisa. Será esta a escola do tapeceiro contemporâneo? Incluir esse arsenal imagético e tantas outras imagens de tapeçarias no *Museu Imaginário* pode vir a ser a motivação do tapeceiro que está longe do circuito de museus e ateliês específicos.

**Palavras chave:** Museu Imaginário, cartão, tapeçaria.

### **Abstract.**

*This paper presents the different languages of both American and European tapestry, through some Jean Pierre Larochette's oeuvres. This tapestry weaver with a French formation, along with Yael Lurie, translates in a harmonious way their cartoons in tapestries, a result of a lot of study and research. Will this be the school of the contemporary tapestry weaver? To include this imagistic arsenal and so many other images of tapestries in the "Imaginary Museum" may become the motivation of the tapestry weaver who is away from the circuit of specific museums and workshops.*

**Keywords:** Imaginary Museum, cartoon, tapestry.

### **Introdução:**

Jean Pierre Larochette nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1942, filho de três gerações de tapeceiros em *Aubusson* na França. Ele aprendeu o ofício no ateliê de seu pai, Armand Larochette; entre 1963 e 1964 estudou e trabalhou com o tapeceiro francês Jean Lurçat em Israel. Sua esposa, Yael Lurie, nasceu em 1943 em Israel e seguiu a profissão do pai, o pintor e professor Jacob Lurie. Yael cria e desenha os cartões para as tapeçarias que Larochette tece no tear. Essa parceria já existe há quatro décadas com muitas encomendas para instituições públicas e colecionadores particulares, principalmente nos Estados Unidos da América. No início da década de 70 o casal se estabeleceu em Berkeley, Califórnia, mas antes

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria História da Arte em 2009 pelo PPGAV – CEART – UDESC, professora de oficina de tapeçaria extracurricular no DAV-CEART-UDESC. Ministra cursos de tapeçaria em ateliê particular e produz tapeçarias sob encomenda.

viajaram e trabalharam em diversas regiões do mundo conhecendo culturas e suas atividades nos teares. Larochette tece na técnica tradicional da tapeçaria francesa e Yael desenha cartões a partir das informações colhidas ao longo do tempo juntamente com sua própria história. Seria então um diálogo entre a tapeçaria mexicana, ou dos povos andinos do Peru e Bolívia, ou ainda de países do Oriente Médio com a tradicional tapeçaria francesa?

No início da década de 90, Larochette e Lurie ministraram duas oficinas de tapeçaria em Florianópolis, Brasil, da qual participei. Constatei logo a importância dedicada à execução minuciosa do cartão para consequentemente ter bons resultados na trama. Foi inevitável incluir Larochette e Lurie em meu *museu imaginário*, porque a tapeçaria não faz parte da cultura brasileira e a bibliografia específica se limita à pesquisa de alguns historiadores da arte que a apreciam.

### **‘Museu Imaginário’**

Descrever o *museu imaginário*, de acordo com Malraux (2000), como sendo um fenômeno do mundo moderno, particularmente ampliado com a reprodutibilidade técnica permite não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novas comparações, agrupamentos e classificações. Neste sentido, trata-se de encarar a difícil tarefa de pensar ao mesmo tempo as imagens e seus arquivos, não só para evitar meros relatos e classificações, como também para pensar as novas combinações e destinos possíveis para as obras de arte.

Nesse sentido podemos observar na tapeçaria européia da Idade Média e de períodos subseqüentes assim como os mini-têxteis coptas dos séculos V e VI d.C., povo que viveu no Egito, um desenvolvimento de artifícios para representar curvas e simetrias em suas composições que só são possíveis com a ajuda de um cartão para chegar às formas desejadas. Pesquisando a tapeçaria executada pelos povos da América do Sul, Central e do Norte podemos observar uma repetição de formas retas com simetrias não uniformes, listados e formas inclinadas em suas tapeçarias, que não seguem um cartão; seus desenhos são reaproveitados. Eles abstraem da natureza a sua volta todos os tipos de formas e as devolvem num conjunto de formas geométricas ricas em cores e simbologias representadas em suas

tapeçarias.

Para Larochette e Lurie acostumados com a tradição francesa e principalmente com a necessidade que se criou ao longo de vários séculos de sempre inovar no desenho das tapeçarias (Figura 1), deve ter sido difícil absorver este pensamento. Para o tapeceiro que vem da escola francesa sempre que surgem encomendas, estas devem ter algo novo para encantar o cliente, muitas vezes o tapeceiro quer ir além, mas acaba buscando no passado o inusitado. De qualquer forma, a tapeçaria é uma atividade manual com limitações reais, um sistema de coordenadas composto pela urdidura e trama onde a precisão é o alvo do tapeceiro.



**Figura 1.** Jean Pierre Larochette (*Spirals*, 1996), 60"x 40"

Fonte da Imagem: <http://homepage.mac.com/billgreene1/larochette/tapestry.html> (2009)

Para Larochette, essa é a *obsessão do olhar* do tapeceiro. Esse processo não é divulgado, e o interesse está sobre o produto final, mas a fatura é envolvente e faz parte do produto. Pesquisar a história, ver o cartão e perceber a *transposição* que ocorre quando o tapeceiro traduz as formas desenhadas no cartão nas formas de uma tapeçaria, poderia ser esta a escola do tapeceiro contemporâneo? *Os métodos tradicionais europeus de ensino têxtil começaram com o planejamento do padrão original no papel; os tecelões andinos, no entanto, não utilizam notação. O processo é mnemônico e ligado diretamente ao processo de tecelagem* (Albers, 2008, p. 56).

Saber que o processo da fatura pode ser exaustivo, repetitivo, entre outras qualidades acaba apaixonando e envolvendo o espectador. A aposta de Didi-Huberman em *Ante el Tiempo* é justamente [...] *começar uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores do uso do tempo na disciplina histórica que quis fazer das imagens seu objeto de estudo*<sup>2</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 15 - tradução da autora).

Em *Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix* (Figura 2), vê-se o processo de confecção de um cartão. Aqui Lurie desenhou e coloriu com lápis de cor de tal forma que o tapeceiro identifica sua linguagem e a traduz para a tapeçaria usando recursos técnicos apropriados para cada situação. Existem códigos usados pela *designer* que são do conhecimento do tapeceiro para que este consiga se expressar na linguagem do tear. Na parte inferior do cartão existe uma tira tramada, também denominado de prova, com as diversas cores para aquela tapeçaria. Para tanto, o tapeceiro precisa calcular a quantidade necessária das diversas cores, fazer as tingiduras ou comprar o material já tingido, todo de uma mesma partida da cor. É muito comum a tonalidade de uma cor variar ao ser produzido em tingiduras distintas, mesmo industrialmente, e isso compromete o resultado final da obra.

Tanto o cartão como a tapeçaria têm 150 x 150 cm (Figura 3), sua urdidura é de algodão com a média de 6 fios por centímetro e a trama de lã. Foi confeccionada da direita para a esquerda e por esta razão o desenho das hachuras foi feito preferencialmente na vertical, facilitando e valorizando o trabalho do tapeceiro. Provavelmente a *designer* inicia desenhando seu cartão pela cena principal, o tapeceiro precisa escolher uma das laterais, ou seja, da parte inferior para superior ou da direita para a esquerda, e seguir esta sequência do cartão. O ato de tecer uma tapeçaria não prioriza figura ou fundo, mas acontece numa sequência onde as formas são executadas como num montar de um quebra-cabeças. A hachura usada em volta de toda a cena principal proporcionando um degradê do azul escuro para outro mais claro e em seguida para as outras cores que formam o desenho central sugere uma moldura. No cartão a hachura é desenhada num vai e vem formando pontas coloridas, e na tapeçaria esse recurso técnico cria ilusões visuais.

Geralmente o tapeceiro trabalha pelo avesso da tapeçaria onde ele vê todos os arremates que facilitam a programação da entrada das diversas cores na sequência

---

<sup>2</sup> *Empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio.*

do desenho, mas também dificultam a visualização do todo. O tramar da urdidura segue um processo lógico e racional bastante complexo, isto é, os fios da urdidura alternadamente estão dispostos um para cima e outro para baixo, formando a *calada*, por entre a qual o fio da trama passa. É preciso sempre estar atento à posição correta da *calada*, observar a troca de cores e seguir o desenho do cartão. Para o tapeceiro experiente esse processo é simples, mas tem seu tempo de execução. Segundo Archie Brennan, também tapeceiro, não é que *o tecer seja lento*, mas a *vida é que passa apressada*.



**Figura 2.** Yael Lurie. *Cartão de Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix* (1994), 150x150 cm  
Fonte da Imagem: fotografia de Elke Hülse.



**Figura 3.** Jean Pierre Larochette (*Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix*, 1994), 150x150 cm. Fonte da Imagem: fotografia de Elke Hülse.

A tapeçaria *Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix* foi uma encomenda confeccionada em 1995 e as cores usadas foram bem estudadas. O azul emoldura a cena da luta entre o bem e o mal, tendo como suporte uma árvore composta de folhas e estrelas tomadas por chamas. As formas desenhadas nessa cena sugerem um movimento intenso e existe ainda a tensão provocada pelas chamas no pé da árvore. Na parte superior da árvore as tonalidades claras prevalecem; na parte inferior da árvore os tons escuros sugerem tensão. A forma da folha está presente

em toda a cena, desenhada de diversas maneiras, posições e tamanhos, sugerindo um movimento intenso na parte inferior e leveza nas asas da Phoenix na parte superior. Cabe aqui a expressão tautológica:

[...] vejo o que vejo se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105).

Ela aparece na composição da árvore e desta com o fundo, sugerindo sutilmente os limites entre figura e fundo. A simplicidade da forma da folha (Figura 4) que se repete em toda a tapeçaria deixa de ser simples com a introdução das cores e da técnica das interpenetrações. São os contrastes entre claro e escuro, e as interpenetrações que provocam ilusões visuais sugerindo cores complementares. *Uma vez que os limites menos marcados revelam uma proximidade que implica conexão, os limites mais demarcados indicam distância, separação* (Albers, 2009, p. 40).

Goethe, na *Doutrina das Cores*, explica a cor na pintura da seguinte forma:

Dizíamos que a totalidade da natureza se revela ao sentido da visão através da cor; agora por estranho que pareça, afirmamos que o olho não vê forma alguma, uma vez que somente claro, escuro e cor constituem, juntos, aquilo que distingue para a visão um objeto de outro e uma parte de um objeto de outra (GIANNOTTI, 1996, p. 26)



**Figura 4.** Jean Pierre Larochette (*Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix*, detalhe).  
Fonte da Imagem: fotografia de Elke Hülse.

O que aproxima as tapeçarias de Jean Pierre Larochette com as tapeçarias da Idade Média é a espessura regular do grão do material usado, o processo técnico e a composição em um só plano. Larochette tendo iniciado suas atividades na tradicional técnica da tapeçaria francesa e depois estudado com Jean Lurçat, poderia se expressar da mesma forma em outra linguagem?

*Un tapiz, un pedazo de vida* (Larochette, 2006, p. 65), com esta frase Jean Pierre Larochette encerra seu livro *Recordando a Jacques Larochette; El Tapiz Más Grande de Las Americas*, escrito em homenagem ao seu irmão também tapeceiro já falecido.

A tapeçaria *Ciclo de Vida*, confeccionada pela autora (Figura 5) também foi uma encomenda. O tema, a orquídea *Purpurata*, comum no litoral de Santa Catarina foi representada sete vezes e em todas os seus estágios de vida. A parte externa da tapeçaria que sugere uma moldura mantém um vínculo sutil com a cena central através das interpenetrações formadas pelas formas e cores. Essa teia de afinidades entre a tapeçaria de Larochette e da autora, não especificamente no tema, mas nas técnicas utilizadas, mantém vestígios da tapeçaria medieval. Cada qual com suas poéticas artísticas peculiares, ambos contemplam o diálogo da luz,



da profundidade e do movimento apesar da tapeçaria ser uma atividade em um só plano.

Larochette entra no *museu imaginário* desta autora como materialização de uma prática exercida, acrescida de uma teoria que não apenas lança luzes sobre as tapeçarias, como permite entender melhor o percurso de processos na arte de tecer.



**Figura 5.** *Elke Hülse* (Ciclo de Vida, cartão e tapeçaria, 2007) 0.30 x 0.45cm .  
Fonte da Imagem: fotografia de Elke Hülse.

## Conclusão

Conhecer pessoalmente o processo desde o cartão até a tapeçaria através da obra de Larochette e Lurie foi uma oportunidade de vivenciar o que havia aprendido principalmente através de livros de história da tapeçaria. Essa bibliografia específica está sendo construída por autores e historiadores da arte que estão envolvidos com a tapeçaria, possibilitando assim a criação de um *Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus*

(Malraux, 2000, p. 14). Provavelmente as tapeçarias ainda não constam de muitos museus porque elas pedem uma discussão específica.

Por outro lado, na contemporaneidade, o aprendiz de tapeçaria que não tem a oportunidade de vivenciar em um ateliê com tapeceiros experientes pode buscar para sua formação, entre outros, sites na internet oferecidos por estes tapeceiros. Conhecer a obra pessoalmente sempre é mais impactante, observar as cores, suas texturas a técnica utilizada e sua relação e *transposição* do cartão. Nesse mundo específico dos tapeceiros e suas tapeçarias, *o novo domínio de referência dos artistas é o Museu Imaginário de cada um; o novo domínio de referência da arte é o Museu Imaginário de todos* (Malraux, 2000, p. 225), onde se poderão não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novas comparações, agrupamentos e classificações.

## Referências

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed.34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

GOETHE, Johan Wolfgang Von; apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria. 1996.

LAROCLETTE, Jean Pierre. *Recordando a Jacques Larochette; El Tapiz Más Grande de Las Americas*. Berkeley: Genesis Press, 2006.

LAROCLETTE, Jean Piere; LURIE, Yael. *Tapestries* ; Disponível em :  
<<http://homepage.mac.com/billgreene1/larochette/tapestry.html>> Acesso em: 12, março 2009.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: edições 70, 2000.

Catálogo de exposição

The Josef and Anni Albers Foundation. *Anni e Josef Albers: Viagens pela América Latina*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.