

A RETÍCULA NA TAPEÇARIA

Elke Otte Hülse
Mestre pelo PPGAV – CEART – UDESC; 2009.

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo abordar algumas particularidades do macro-mundo da tapeçaria, exemplificadas através de recortes de micro-histórias de três tapeceiros contemporâneos de diferentes procedências. A retícula estudada e analisada por teóricos ao longo do século XX está presente na estrutura da urdidura e trama e também em muitos cartões que servem de apoio para tapeçaria contemporânea. A tapeçaria latino-americana também tem a retícula em seu desenho embora não necessite de cartão, é um processo mnemônico passado de geração em geração.

Palavras – chave: tapeçaria contemporânea; retícula; tapeceiro.

ABSTRACT:

This paper aims to approach some particularities of tapestry's macro world, exemplified through cuts of micro histories of three contemporary tapestry weavers from different backgrounds. The reticula studied and analyzed by authors through the 20th century is present in the weave and web's structure and also in many cards that work as a support to the contemporary tapestry. The Latin-American tapestry also has the reticula in its design, although it does not need a card, it is a mnemonic process going from generation to generation.

Key words: contemporary tapestry; reticula; tapestry weaver.

A primeira retícula perceptível na tapeçaria é o conjunto da urdidura e da trama, ou seja, a urdidura representada pelos fios dispostos no tear paralelamente ao seu comprimento, e por entre os quais passam os fios da trama. Para Deleuze e Guattari, essa estrutura da tapeçaria ou do tecido reúne características que o definem como espaço estriado.

Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, os outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. Em segundo lugar, os dois tipos de elementos não têm a mesma função; uns são fixos os outros móveis, passando sob e sobre os fixos. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 180)

Esse campo estriado só se concretiza a partir do momento em que uma duite da trama é entrelaçada com a urdidura. A textura dessa grade pode variar conforme o material usado tanto na urdidura como na trama e o espaçamento

entre fios da urdidura. Todas as características que Deleuze e Guattari enumeram como sendo do tecido estriado são perceptíveis na tapeçaria. Por exemplo, é uma atividade de um espaço sedentário; a moldura do tear limita a área de trabalho, obrigando os fios da trama ao vai e vem que assim completam as dutes

¹ e conseqüentemente resulta na tapeçaria. O comprimento do urdume pode ser infinito e o avesso no tecido estriado é resultado dos arremates dos fios da trama. *Não foi em função de todas essas características que Platão pôde tomar o modelo da tecelagem como paradigma da ciência “régia”, isto é, da arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado?* (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 181). Seria então a disciplina, a organização e o raciocínio lógico necessários para executar inicialmente o urdume e depois a trama, que levaram os autores acima citados a fazer essas relações?

Da mesma forma, para Anni Albers, tapeceira da BAUHAUS, [...] *a grade da urdidura e trama em si oferecia a matriz para a estrutura do seu trabalho. Tão adepta que era, ela poderia criar pura mágica a partir de simples ingredientes* (ALBERS, 2008, p. 32). Na disciplina ministrada por Paul Klee e Johannes Itten, nos primeiros anos da Bauhaus em Weimar, eles sugerem aos tecelões depois das aulas teóricas e exercícios sobre papel, [...] *verem por si mesmos as limitações do tear e seu idioma específico* (ALBERS, 2008, p. 55). Como transportar para o tear o efeito das pinceladas no papel e [...] *onde é fisicamente impossível misturar cores e a mudança de cor só pode ser concretizada pela ilusão criada quando dois ou mais fios sobrepostos interagem nos olhos do espectador* (ALBERS, 2008, p. 150). São várias as questões de ordem prática que podem ser discutidas principalmente pelo fato da tapeçaria tradicional européia partir sempre de um desenho.

Quando se observam tapeçarias de diversos períodos da história é possível, antes mesmo de analisar a temática, perceber através do grão de sua estrutura, ou seja, espaçamento entre fios do urdume e material usado na trama, identificar em qual período ela foi confeccionada e, através do tema, em qual região isso aconteceu. Essas características são tão marcantes na tapeçaria como em qualquer outra atividade artística. A tapeçaria executada

por povos de regiões não catalogadas até o início do século XX foi e até hoje continua sendo alvo de estudos por parte dos tapeceiros europeus para conhecer e até aprender com essas culturas. O casal Josef e Anni Albers é um exemplo desta busca, se conheceram na Bauhaus, Alemanha, onde ele ministrava aulas e ela inicialmente foi aluna; em 1933 saíram da Alemanha para os Estados Unidos. Dois anos depois eles já haviam estado no México e haviam feito vários contatos com a cultura local. Anni Albers, com o conhecimento adquirido ao longo de vários anos na Bauhaus, percebeu logo as grandes diferenças no fazer quando menciona que [...] *os métodos tradicionais europeus de ensino têxtil começaram com o planejamento do padrão original no papel; os tecelões andinos, no entanto, não utilizam anotação. O processo é mnemônico e ligado diretamente ao processo de tecelagem* (ALBERS, 2008, p. 56). Assim ao longo de muitos anos criou-se uma linguagem na qual o idioma do tapeceiro é respeitado. Um outro fator de extrema relevância na tapeçaria andina é sua aceitação como manifestação artística e atividade de maior importância. Bem diferente da Europa na qual:

[...] importantes referências na arte têxtil, tais como a tapeçaria gótica, renascentista e barroca, produzidas em oficinas que continuaram a funcionar na Europa até o século XX (e de fato o fazem até hoje). Essas imagens de grande formato foram reproduzidas por mestres tecelões a partir de desenhos feitos por mestres pintores. Para Anni Albers, esse método afetava a maneira na qual a tecelagem era vista e por um longo tempo a relegou à categoria de arte de menor importância (ALBERS, 2008, p. 57).

Ao longo do século XX muitos tapeceiros de origem européia, preocupados com essas questões, buscaram novos caminhos ao incentivar o próprio tapeceiro a criar seus cartões. Exposições e eventos têxteis surgiram para divulgar a tapeçaria criada e executada pelo tapeceiro; e um diálogo ou uma nova parceria surge entre pintores e tapeceiros. Josef Albers em sua pintura segue o que [...] *em outras artes é considerado uma questão de lógica. Isto é, desempenho é preparado com ensaio, exercícios precedem o recital e planos precedem a execução. E era uma regra dentre os velhos mestres da pintura* (ALBERS, 2008, p. 156). Na execução da tapeçaria tradicional européia, poderia-se incluir aí a criação e desenvolvimento do cartão.

Archie Brennan, tapeceiro escocês atualmente vivendo em Nova Iorque, na década de 1980 fez a seguinte pergunta: *Será a tapeçaria um prolongamento ou uma tradução de um desenho ou ainda uma mudança de um sistema para outro com a possível adaptação técnica e das cores?*² (LANE, 2002, p. 42 - tradução da autora). Em sua exposição *The Drawing Series*, na *Gail Martin Gallery* em Nova Iorque, essas questões transparecem em suas obras. O artista partiu de desenhos feitos com carvão sobre papel, usando modelos vivos. Na primeira obra da série, denominada *Female Head*, Brennan assume ter feito literalmente uma tradução de uma técnica para outra, ignorando elementos expressivos da técnica da tapeçaria, e a mesma ficou aquém do cartão que lhe serviu de apoio. Usar a textura da grade formada pela urdidura e trama como recurso visual seria uma maneira de valorizar as características da mesma? O tapeceiro, conhecendo as limitações da tapeçaria, como poderá traduzir do seu cartão uma linha reta horizontal quando na trama a unidade mais próxima é uma diádia?

Numa outra tapeçaria da série *Butch IV* percebe-se o quanto o artista explorou a grade formada pela urdidura e trama, valorizando e definindo os contornos da imagem. Essa estrutura da grade, formada pela urdidura na vertical e trama na horizontal, fica mais evidente nessas tapeçarias de Brennan, porque o tapeceiro as teceu seguindo o desenho de cima para baixo, e reforçando as linhas curvas em degraus contornando as formas. A composição de linhas e formas é valorizada com o bom uso do desenho e da estrutura da tecelagem, isto pode ser conferido em *Standing Male Nude*. Brennan explora e reforça a bidimensionalidade da tapeçaria e conhece os materiais que utiliza. As texturas distintas do algodão, lã e linho, e ainda as várias maneiras como cada material reflete a luz são características que um artista tapeceiro deve levar em conta. Para Mary Lane, historiadora e tapeceira, [...] *a arte filtra o olhar pelas lentes do artista*³ (LANE, 2002, p.24 - tradução da autora).

A retícula é perceptível, não só na pintura moderna, mas também na tapeçaria moderna e contemporânea, tendo sido alvo de estudiosos, como Rosalind Krauss. *À medida que vai crescendo nosso contato com a retícula, vamos descobrindo que uma de suas características mais modernas é sua capacidade para servir como paradigma ao modelo do arte evolutivo, do arte narrativo e*

do *ante histórico* (KRAUSS, 2002, p. 37 - tradução da autora). Na tapeçaria é possível explorar tanto a retícula composta pela urdidura e trama assim como a retícula na composição do desenho.

Figura 1



Archie Brennan

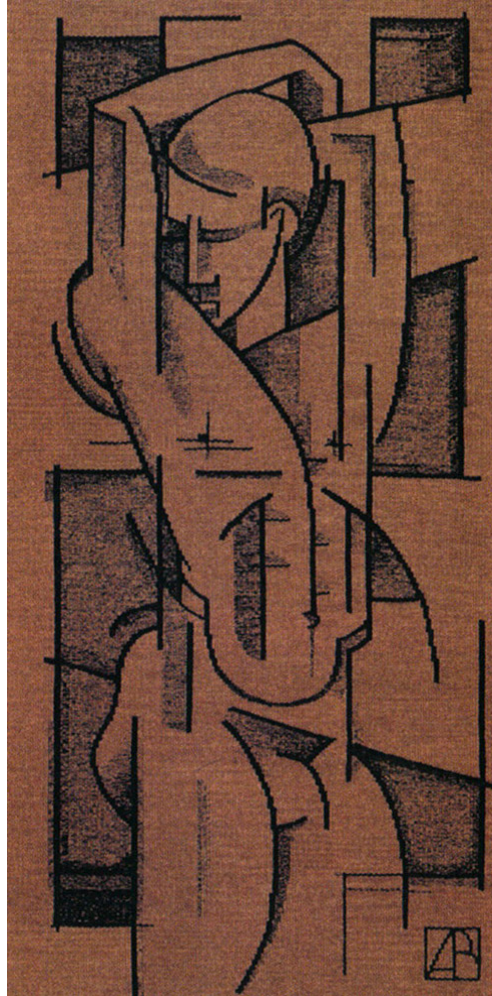
Female Head

Dimensões: 30 X 40 cm.

Fonte da Imagem: LANE, Mary. Gewebte Zeichnungen von Archie Brennan. *Textilforum*, Hannover, n.2, p.42, 2002.

Em obras da exposição *The Drawing Series*, Brennan usa duplamente a retícula atraindo o olhar do espectador para partes específicas, em outras provoca um passeio pela obra. O tapeceiro cria uma tensão no olhar do espectador ao usar as molduras e os contornos; em algumas obras a retícula funciona como um limite que não limita, extrapola os contornos da tapeçaria.

Figura 2



Archie Brennan

Standing Male Nude (2002)

Dimensões: 45" X 21.75"

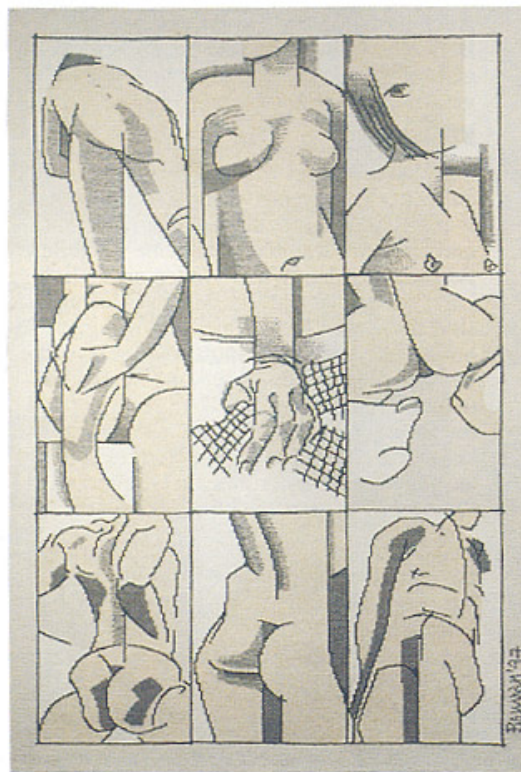
Fonte da Imagem : RUSSEL, Carol. Intellect and Invention :Tapestries by Archie Brennan and Susan M. Mafei. *Fiberarts*, New York, vol.30, n.5, p.60, 2004.

Em *Disassembled Nude* o tapeceiro fez uma composição com áreas sobrepostas, a figura humana se multiplica e ao mesmo tempo é fragmentada. Essa tapeçaria é um exemplo de leitura centrípeta; enquanto a próxima tapeçaria poderia ser considerada uma leitura centrífuga, porque extrapola os limites da moldura e poderia ir muito além. Em *Deconstruct/Reconstruct* essa manipulação é ainda mais evidente e aqui algumas partes não identificáveis de

corpos esquadrejados são apresentadas, impossibilitando ao observador visualizar e compor novamente uma figura.

Quando o tapeceiro desenha seus cartões sobre uma folha de papel, esta funciona como pano de fundo para delimitar figura e fundo. Na confecção da tapeçaria todas as áreas são preenchidas, tanto figura como fundo. Nesse processo ambos têm a mesma importância, em alguns momentos quem define a figura é o fundo e em outros o fundo precisa ser tramado para poder receber a figura. Para Brennan o fascinante de sua atividade está na tensão existente entre o seu desenho e a evolução de sua tapeçaria. Seria a retícula um recurso visual para enfatizar a busca da identidade da tapeçaria contemporânea?

Figura 3



Archie Brennan

Drawing Series-Grid (1997)

Dimensões: 66 X 100 cm

Fonte da Imagem : BERRY, Helga. Das Internet – ein medium für textilkünstler. *Textilforum*, Hannover, n.3, p.33, 1998.

Observando esse conjunto de tapeçarias de Archie Brennan, a leveza de suas linhas em um exercício muito difícil de executar na tapeçaria, caberia aqui uma menção de Paul Klee em suas aulas na Bauhaus. *Klee sugerira que alguém pode levar uma linha para um passeio* (ALBERS, 2008, p. 168). Provavelmente esse comentário só foi possível devido ao seu grande envolvimento com o ateliê de tecelagem e sua percepção diante das dificuldades e limitações desta técnica.

Figura 4



Archie Brennan

Disassembled Nude (2001)

Dimensões: 56 X 104 cm

Fonte da Imagem : LANE, Mary. Gewebte Zeichnungen von Archie Brennan. *Textilforum*, Hannover, n.2, p.43, 2002.

A tapeceira Jane Kidd é canadense e leciona “Desenho têxtil e teoria da tapeçaria contemporânea” no *Alberta College of Art and Design*. Segundo a tapeceira, sua obra remete a elementos do mundo material e espiritual reunidos em coleções de símbolos universais e particulares. As tapeçarias *Possession: Imprint/Impact #1* e *Possession: Imprint/Impact #2* exploram as implicações de acumular, colecionar e mostrar objetos do mundo natural e da cultura material. Para o espectador das tapeçarias acima mencionadas, se revelam várias áreas ricamente ornamentadas, misturadas a padrões têxteis, com molduras de desenhos e dimensões distintas, mas para Kidd, sua obra reúne o material e espiritual.

Ao contrário da perspectiva, a retícula não projeta o espaço de uma habitação, ou de uma paisagem, ou um grupo de figuras sobre a superfície de uma pintura. Trata-se de uma transferência na qual nada muda de lugar. Poderia dizer que as qualidades físicas da superfície se transferem para as dimensões estéticas da mesma superfície. E como tem demonstrado nesses dois planos – o físico e o estético – resultam ser o mesmo plano. Visto desta forma, o fundamento da retícula nos remete a um aberto e decidido materialismo⁵ (KRAUSS, 2002, p. 24 - tradução da autora).

Jane Kidd usa seus estudos como professora investigando a história dos padrões têxteis de diversas culturas; sua apropriação e transformação através da globalização. Especificamente, [...] *esta série de tapeçarias explora o impacto do desejo humano de possuir e controlar seus corpos, seu meio ambiente e suas histórias*⁶ (KIDD, 2006, p. 9 - tradução da autora). A retícula, manifestação artística explorada na arte moderna, não é só um símbolo, algo superficial, mas pode ser considerado um mito. Talvez o poder mítico da obra de Jane Kidd seja conciliar em uma mesma tapeçaria elementos da natureza, do conhecimento humano e de suas emoções. Criar campos para expor os diversos elementos e usar molduras de diversas espessuras e padrões de desenhos para limitar e emoldurar esses mesmos campos também caracteriza a retícula. Talvez Jane Kidd e Archie Brennan, assim como tantos outros tapeceiros contemporâneos, usam a retícula em suas tapeçarias para mostrar a unidade de seu trabalho no tear. Quando o tapeceiro conhece e domina os recursos da técnica, a tradução do cartão para tapeçaria não tem sotaque e cabe ao espectador perceber essas sutilezas.

Figuras 5 e 6



Jane Kidd

*Possession : Imprint-Impact#1 (2006)*⁷

*Possession: Imprint / Impact # 2 (2006)*⁸

Dimensões: 54" X 35"

Dimensões: 54" X 35"

Sarah Swett, natural de Nova Iorque, vive há mais de 20 anos próximo a Moscou, trabalha em seu ateliê em Idaho e sua produção como tapeceira é conhecida desde o final da década de 1980. É autora do livro *Kids Weaving*, no qual apresenta as diversas possibilidades da tapeçaria e incentiva crianças e jovens a explorar as tramas no tear. Suas tapeçarias exploram a grade formada pela urdidura e trama de forma consciente e harmoniosa, usando somente lã fiada e tingida manualmente em seu ateliê. A tapeçaria *Half Passed* foi capa do convite da exposição *Half – Passed 12: Moments in Tapestry*, em 2001. Aconteceu em Illinois no *The Fine Line Creative Arts Center* e reuniu 50

pequenas tapeçarias de tapeceiros contemporâneos dos EUA e outras nacionalidades. *Half Passed* explora em quase toda sua extensão a trama com fendas, e ao retratar uma cena da execução de uma tapeçaria mantém parte da área da urdidura à vista. A grande grade quadriculada ao fundo remete a uma janela e sugere inicialmente que a cena acontece em ambiente fechado, e num segundo momento reforça a necessidade da presença da luz do dia no trabalho de escolha de cores e execução da trama pelo tapeceiro. Esses diversos planos contidos na tapeçaria bidimensional sugerem que a retícula aqui utilizada não é um relato, [...] *é uma estrutura, uma estrutura que possibilita a existência de uma contradição entre os valores da ciência e os valores espirituais, mantendo-os conscientes ou inconscientemente, como elementos reprimidos, no meio da arte moderna*⁹ (KRAUSS, 2002, p. 29 - tradução da autora).

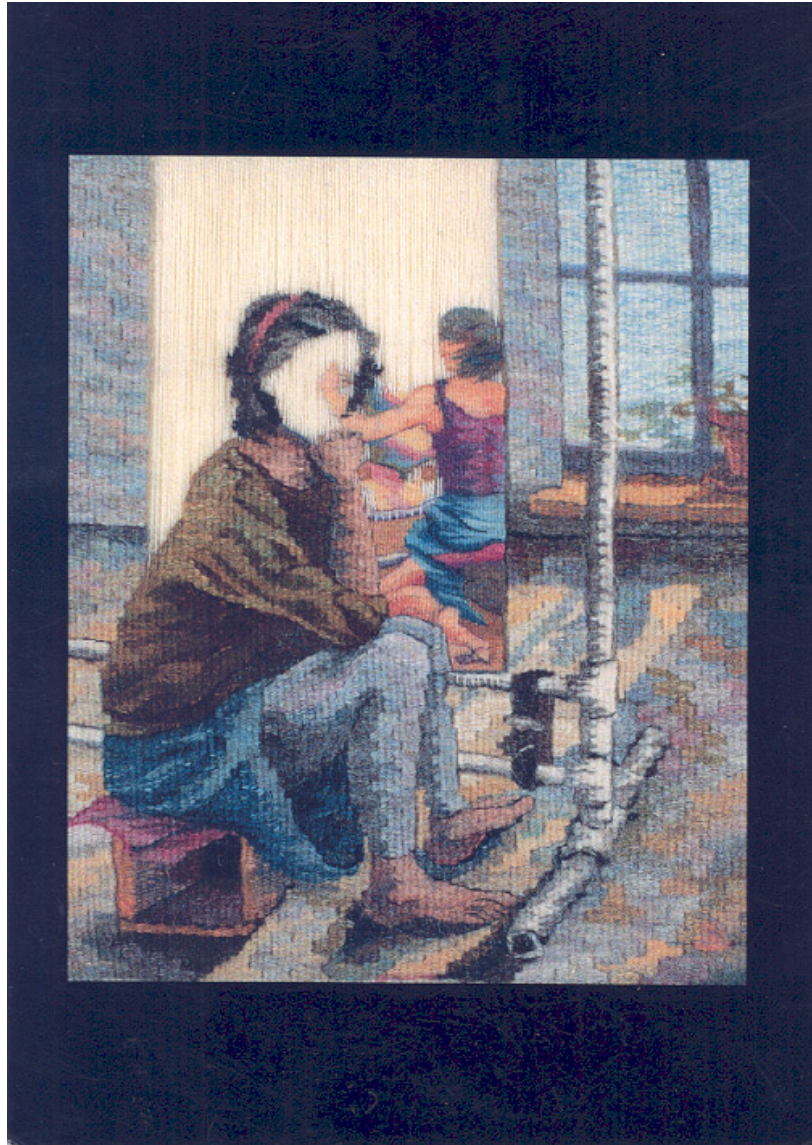
Em outra obra de Sarah Swett, denominada *Blue Day*, a tapeceira usa novamente a grade da janela agora visivelmente aberta e a moldura da tapeçaria na qual o tapete na parte inferior dá continuidade. As tonalidades de cores mais claras no centro remetem a um clima tropical, mas tendo sido confeccionado na Rússia, causa espanto. Os azuis e verdes do tapete repetem na paisagem, na almofada e na blusa da figura feminina, porém em tonalidades mais claras, isso mostra a preocupação do tapeceiro contemporâneo em reduzir ao máximo o leque de cores em suas obras. Essa tarefa é difícil justamente porque para clarear uma tonalidade o tapeceiro reúne num mesmo cabo tonalidades diferentes de uma mesma cor, ou de cores distintas, e somente o olhar do espectador é que fará a leitura desse dégradé. Segundo Rosalind Krauss:

[...] para nós como seres humanos receptores, existe um abismo intransponível entre a cor "real" e a cor "percebida". Podemos ser capazes de medir o primeiro, mas o segundo só podemos experimentá-lo. E isso se deve, entre outras coisas a que a cor sempre implica numa interação: uma cor determina e afeta a outra cor vizinha¹⁰ (KRAUSS, 2002, p. 29 - tradução da autora).

Tanto nessa tapeçaria como na anterior, Swett usa a fenda como um recurso visual quando duas cores diferentes estão lado a lado. Enfatizar os degraus

onde surgem linhas verticais e inclinadas também reforça e valoriza a existência da grade formada pela urdidura e trama.

Figura 7



Sarah Swett

Half - Passed (2001)

Fonte da Imagem: www.neon.chem.uidaho.edu/~swett/

Valorizar a grade da estrutura da tapeçaria talvez tenha sido um dos pontos positivos da tapeçaria contemporânea, e usar a retícula como recurso na composição ajudou alguns tapeceiros em sua busca pela identidade de suas

obras, descartando dessa forma a longa dependência que as pinturas exerceram sobre as tapeçarias. As tapeçarias acima apresentadas assim como muitas outras na atualidade são tramadas de baixo para cima devido às suas pequenas dimensões. Ao longo de vários séculos as grandes tapeçarias sempre foram tecidas da direita para esquerda para equilibrar o peso entre urdidura e trama.

Conclusão:

Acessar as diferentes realidades como tapeçarias de tapeceiros com formação européia, ou de comunidades latino-americanas assim como tapeçarias do oriente médio ou ainda de outras procedências, todo este conjunto formando um macro-mundo. Por outro lado a micro-história se resume a urdidura e trama, descrita acima por teóricos e exemplificada através das obras de alguns tapeceiros. Talvez o que mais encanta o espectador, os teóricos e o próprio tapeceiro, são justamente as particularidades de cada micro-história. Devemos então aprender com as possibilidades do macro-mundo e respeitar as singularidades da micro-história de cada tapeceiro?

Referências:

American Tapestry Alliance. *American Tapestry Biennial Six*. Grand Rapids, Urban Institute of Contemporary Arts, 2006.

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

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: editora 34, vol. 5, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 2002.

LANE, Mary. Gewebte Zeichnung von Archie Brennan. *Textil&Forum*, Hannover, vol.2, p.42, junho 2002.

Elke Otte Hülse

E-mail: elkeoh@gmail.com

Graduação em Educação Artística pela UDESC, Especialização em Arte-Educação na UNESC, Mestrado em História Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV do CEART – UDESC. Trabalha em ateliê na produção de tapeçarias e ministra oficinas da técnica de tapeçaria.

1 Unidade mínima para formar a trama, ou seja, são duas carreiras atravessando a urdidura em posições distintas dos liços.

2 Wird die nach einer Zeichnung hergestellte Tapiserie zu einer Erweiterung der Bildaussage führen oder nur in einem System von Herstellungstechniken und Farbanpassungen modifiziert.

3 Kunst filtert den Blick durch die Linse des Künstlers.

4 A medida que va creciendo nuestro contacto con la retícula, vamos descubriendo que uno de sus caracteres más modernos es su capacidad para servir como paradigma o modelo de lo antievolutivo, lo antinarrativo y lo antihistórico.

5 Al contrario que la perspectiva, la retícula proyecta el espacio de una habitación, o un o paisaje, o un grupo de figuras sobre la superficie de una pintura. Se trata de una transferencia en la que nada cambia de lugar. Podría decirse que las cualidades físicas de la superficie se transfieren a las dimensiones estéticas de la misma superficie. Y, como se ha demostrado, esos dos planos – el físico y el estético – resultan ser el mismo plano. Visto de esta forma, el fundamento de la retícula nos permite a un abierto y decidido materialismo.

6 This series of tapestries explores the impact of the human desire to possess and control our bodies, our environment and our histories.

7 Fonte da Imagem: American Tapestry Alliance. American Tapestry Biennial Six. Grand Rapids, Urban Institute of Contemporary Arts, 2006.

8 Fonte da Imagem: KIDD, Jane. The Artists, Early ATA Exhibitors. Tapestry Topics, Califórnia, vol.33 n.2, p.8, Summer 2007.

9 [...] es una estructura, una estructura que, además, posibilita la existencia de una contradicción entre los valores de la ciencia y los valores espirituales, manteniéndolos consciente o inconscientemente, como elementos reprimidos, en el seno del arte moderna.

10 [...] para nosotros, como seres humanos perceptores, existe un abismo infranqueable entre el color "real" y el color "percibido". Podemos ser capaces de medir el primero, pero el segundo sólo podemos experimentarlo. Y ello se debe, entre otras cosas, a que el color siempre implica una interacción: un color determina y afecta a otro color vecino.