

A INTERAÇÃO DO TAPECEIRO COM SEU CARTÃO

Elke Otte Hulse (CEART, UDESC)

RESUMO: Ao longo dos séculos a tapeçaria sempre interagiu com a pintura e esta, por sua vez, redesenhada como cartão, servia de pano de fundo para a fatura da tapeçaria. Esse cartão tinha as medidas finais da tapeçaria e detalhes eram adaptados para valorizar e facilitar a execução da mesma. Apresentar histórias distintas de vida faz-se necessário para mostrar que a tapeçaria é a motivação. Cabe perguntar se há diferença ou repetição em tapeçarias executadas a partir de pinturas, fotografias ou desenhos.

Palavras Chave: cartão; tapeçaria; interação

ABSTRACT: Through centuries tapestry always interacted with painting and this, thus, redesigned as a card, and used to serve as background to the making of the tapestry. This card had the tapestry's final measures and details were adapted to value and make easier the making of the tapestry. To present different life stories is necessary to show tapestry is the motivation. It is worthy to ask if there is difference or repetition in tapestries done from paintings, photography or drawings.

Key-Words: card; tapestry, interaction.

Tecer tapeçarias de parede é uma das mais antigas manifestações artísticas. Em várias culturas, como babilônica, persa, egípcia e na antiga Grécia, onde tapeçarias decoravam paredes do Parthenon. Em várias épocas e diferentes culturas não só os aristocratas, mas também a burguesia decoravam suas casas com tapeçarias, assim como usavam pequenos fragmentos de tapeçarias ou mini-têxteis em detalhes de vestimentas. Existem fragmentos de tapeçarias dos séculos V e VI d.C. tramadas pelos coptas, povo que vivia no Egito, executados em teares muito simples com características técnicas muito próximas às usadas na Idade Média em várias regiões da Europa. *Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo*¹ (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 11 - tradução da autora). Justamente neste período e na Renascença a tapeçaria tornou-se uma atividade importante e relevante com o aprimoramento técnico e desenvolvimento de novas

¹ *Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.*

tingiduras. A cor foi sempre um elemento central na tapeçaria de parede e os tintureiros tornaram-se altamente especializados. Os materiais usados variavam de acordo com sua localização geográfica. Os coptas usavam principalmente o linho, os chineses usavam a seda, e a lã até hoje é o material mais utilizado nos diversos países da Europa. Ao longo de vários séculos a tapeçaria tornou-se uma cópia da pintura com a qual acabou dividindo os espaços físicos. Especificamente na França, vários ateliês foram criados principalmente no período da Renascença, alguns sob tutela real, outros mantidos pelas encomendas da burguesia, mas no século XIX vários fecharam suas portas.

Desde a Idade Média a tapeçaria na Europa era tramada a partir de um cartão, que por sua vez era desenhado a partir de uma pintura. Isso acentua a dependência e a necessidade de adaptação da tapeçaria para ser o mais fiel à pintura que lhe deu origem, ainda assim respeitando, sempre que possível, a essência de cada qual. Na tapeçaria foram desenvolvidos vários recursos técnicos, como a hachura, o pontilhado, o *chiné* - termo francês que significa mistura de cabos de cores diferentes para serem tramados juntos. Esses e outros artifícios foram sendo introduzidos na confecção da tapeçaria para suprir a falta de opções de tingiduras neste período.

Entre os séculos XV e XIX a tapeçaria serviu como instrumento de divulgação da pintura através de grandes painéis espalhados pelos castelos e residências, tendo como utilidade ornamentar e aquecer os ambientes, mostrando o poder das famílias e da igreja nos diversos reinados. Sendo um instrumento de divulgação de alguns mestres da pintura, a tapeçaria comprometeu ao longo de vários séculos sua individualidade e particularidades expressivas da técnica. Somente no início do século XX alguns tapeceiros reivindicaram a necessidade de valorizar a forma e a matéria no espaço têxtil.

Jean Lurçat (1892 – 1966), pintor e tapeceiro francês, questionou a manufatura da tapeçaria tradicional, sua execução, sugerindo a redução do número de cores por tapeçaria e abolindo a perspectiva no desenho dos cartões; redescobrimo também características e peculiaridades que a tapeçaria tinha na Idade Média e que foram abolidas ao longo dos séculos. Essa busca pelo

conteúdo técnico seria o sintoma, aquilo que sempre volta e se repete, seria isto o que os tapeceiros do século XX almejavam? *A busca de sintomas medievais visa reatar com concepções da função da imagem da arte longínquas das nossas, cujo anacronismo abre as possibilidades produtivas inerentes à rememoração e ao ressurgimento de um paradigma intempestivo* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 18).

Depois da Segunda Guerra Mundial, Jean Lurçat reuniu um grupo de artistas para desenhar cartões que posteriormente foram tecidos no atelier de *Aubusson*, na França, reforçando nessa nova tapeçaria todos os elementos considerados prioritários e resgatados da tapeçaria medieval, juntando os valores da modernidade. A interação entre a pintura ou desenho e a tapeçaria sempre existiu e provavelmente só no início do século XX começou a ser questionada. De que forma um tapeceiro poderá traduzir na fatura da tapeçaria aquilo que o autor do cartão expressou? Qual será o limite entre essas diferentes manifestações artísticas? Para Jean-Louis Prat, diretor da Fundação *Maeght* em Saint-Paul-de-Vence, [...] *nada é igual ao original, tudo é diferente e complementar, porque a arte de tecer tapeçarias evoca outras linhas mestras, para alcançar criatividade e autonomia: a autonomia de um mestre tapeceiro*² (BAAL-TESHUVA, 1999, p. 17 - tradução da autora).

Uma das maiores contribuições de Jean Lurçat foi incentivar a criação, no início da década de 60, da Bienal Internacional de Tapeçaria em *Lausanne*, evento têxtil considerado o maior do mundo durante várias décadas. Neste mesmo período, várias exposições similares surgiram em diferentes países onde o tapeceiro era o artista criador de seus próprios cartões.

Jean Pierre Larochette, nascido em Buenos Aires, Argentina, em 1942, filho de três gerações de tapeceiros em *Aubusson* na França, ilustra bem essa interação entre as diferentes manifestações artísticas. Ele aprendeu o ofício no ateliê de seu pai, Armand Larochette, que migrou na década de 30 para a Argentina. Em 1963 e 1964, Jean Pierre estudou e trabalhou sob a orientação do

² *Nichts ist mit dem Original identisch, alles ist anders und komplementär, denn die Bildteppichkunst verlangt andere Kraftlinien, für die es einer kreativen Autonomie bedarf: der Autonomie der Gobelmeisterin.*

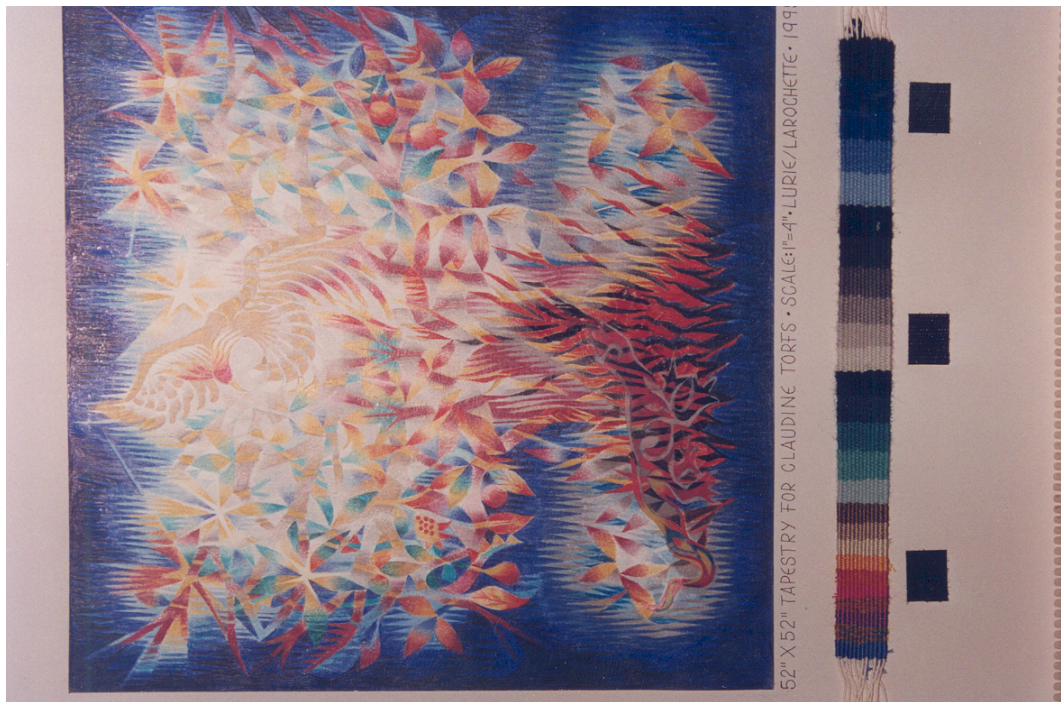
tapeceiro francês Jean Lurçat em Israel. Sua esposa, Yael Lurie, nasceu em 1943 no Kibbutz Givath – Brenner, Israel, seguiu a profissão de seu pai, o pintor e professor Jacob Lurie. Yael cria e desenha os cartões para as tapeçarias que Jean Pierre Larochette tece no tear. Essa parceria já existe há mais de 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 disso viajaram e trabalharam em diversas regiões do mundo conhecendo culturas têxteis diversas. Apesar dos materiais e alguns processos técnicos serem diferentes, na grande maioria todos partem do mesmo princípio. A formação de Jean Pierre Larochette é baseada na técnica tradicional da tapeçaria francesa de *Aubusson*, e somente nos últimos anos que todas as informações colhidas em suas viagens estão sendo exploradas. 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? A tapeçaria na Europa da Idade Média desenvolveu artifícios para representar formas curvas ou outras composições que só são possíveis com a ajuda de um cartão para chegar às formas desejadas. Os povos das Américas só tecem formas retas ou inclinadas em suas tapeçarias e não seguem um cartão, quando muito são feitas algumas marcações na urdidura. São composições retilíneas e seus desenhos são reaproveitados seguidamente, inclusive como pinturas em cerâmicas.

Para Jean Pierre Larochette e Yael 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, deve ter sido muito difícil absorver este pensamento. 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. Para Larochette, essa é a *obsessão do olhar* do tapeceiro. Normalmente esse processo não é divulgado, e o interesse todo está sobre o produto final, mas o processo faz parte deste produto. Pesquisar a história, perceber o processo e poder apreciar a obra ajuda a manter vivas as peculiaridades da tapeçaria. Saber que o processo pode ser exaustivo,

repetitivo, entre outras qualidades, acaba aproximando e envolvendo o espectador. A aposta de Didi-Huberman em seu livro “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*³ (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 15 - tradução da autora).

Em “Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix” (ver figura 1) é possível ver um dos processos de confecção de um cartão. Nesse caso a autora Yael Lurie desenhou e coloriu com lápis de cor de tal forma que o tapeceiro identifica sua linguagem e a traduz para a tapeçaria. Existe uma série de códigos usados pela *designer* que se fazem necessários, que são do conhecimento do tapeceiro para que este consiga se expressar usando as técnicas apropriadas da tapeçaria.

Figura 1



Jean Pierre Larochette
Cartão de *Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix* (1994)
Dimensões: 150x150 cm
Fonte da Imagem: Fotografado por Elke Hülse

³ *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.*

Tanto o cartão como a tapeçaria têm 150 x 150 cm (ver figura 2), sua urdidura é de algodão com a média de 6 fios por centímetro e a trama é de lã. Foi confeccionada da direita para a esquerda e por esta razão o desenho das hachuras foi feito preferencialmente na vertical para facilitar e valorizar o trabalho do tapeceiro. 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 é uma das características mais fortes da tapeçaria tradicional da França. No cartão a hachura é determinada com o desenho das cores num vai e vem formando pontas e na tapeçaria esse recurso técnico cria ilusões visuais.

Figura 2



Jean Pierre Larochette
Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix (1994)
Dimensões: 150x150 cm
Fonte da Imagem: Fotografada por Elke Hülse

Geralmente o tapeceiro trabalha pelo avesso da tapeçaria, onde ele vê todos os arremates, o que por um lado facilita a programação da entrada das diversas cores na seqüência do desenho, mas também dificulta a visualização do todo. O tramar da urdidura segue dois caminhos, isto é, os fios da urdidura alternadamente estão dispostos um para cima e outro para baixo, formando a *calada*, por entre a qual os fios da trama passam. É preciso 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 um tempo de execução. Segundo Archie Brennan, também tapeceiro, não é que *o tecer seja lento*, mas a *vida é que passa apressada*. Na parte inferior da figura do cartão existe uma tira tramada com as diversas cores necessárias para aquela tapeçaria. Para tanto, de acordo com o tamanho da obra, o tapeceiro precisa calcular a quantidade necessária das diversas cores para poder preparar as tingiduras ou então comprar o material já tingido todo de uma mesma partida da cor. É muito comum a tonalidade de uma cor variar quando é produzido em tingiduras distintas, mesmo industrialmente, o que compromete o resultado final da obra.

A tapeçaria “Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix” foi encomendada e confeccionada em 1995 e todas as cores nela usadas foram bem estudadas. O azul do céu, emoldurando a cena da luta entre o bem representado pela Phoenix e o mal pela Salamandra, sobre uma árvore de folhas e estrelas sendo tomada pelas chamas. Na parte superior da árvore as tonalidades claras, entre o branco, o amarelo e o dourado prevalecem; na parte inferior da árvore o vermelho, o marrom e o preto sugerem chamas de fogo. As formas desenhadas nessa cena sugerem um movimento intenso e existe ainda a tensão provocada pelas chamas no pé da árvore. A forma da folha está presente em toda cena principal, ela aparece nas chamas, no corpo da Salamandra, nas asas da Phoenix, na composição da árvore e ainda com o azul escuro que emoldura o todo (ver figura 3). A simplicidade da forma da folha que se repete em toda a tapeçaria deixa de ser simples com a introdução das cores. São os contrastes entre claro e escuro, cores posicionadas de tal forma que com suas interpenetrações provocam ilusões visuais de uma terceira cor. Goethe, na *Doutrina das Cores*, explica a cor da pintura assim:

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 (GOETHE, 1996, p. 26).

Figura 3



Jean Pierre Larochette
Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix (Detalhe)
Fonte da Imagem: Fotografada por Elke Hülse

O que aproxima as tapeçarias de Larochette com as tapeçarias da Idade Média é a espessura do grão do material usado, o processo técnico e a composição em um só plano. Larochette, tendo sido iniciado na tradicional técnica da tapeçaria francesa e tramando em sintonia com Yael Lurie os cartões por ela desenhados, promove essa interação positiva perceptível entre as diferentes linguagens. Fato esse que não pode ser considerado uma regra no meio dos tapeceiros.

Este tapeceiro, assim como tantos outros na contemporaneidade, caminha sobre uma linha imaginária muito frágil, que por um lado tem todo o fascínio e a busca do novo e por outro lado o encantamento e o resgate do passado. Pode-se considerar esta a dobra da qual Didi-Huberman fala em “Ante el Tiempo”? *Caberia perguntar agora a mesma disciplina histórica que quer fazer com esta dobra: ocultar o anacronismo que emerge, e por isso esmagar caladamente o tempo sob a história – ou bem abrir a dobra e deixar florescer o paradoxo?*⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 31 - tradução da autora).

De qualquer forma, para o tapeceiro da técnica tradicional, quando terminada sua obra, cortar os fios da urdidura que a prendem ao tear e olhar a tapeçaria à imagem de seu cartão, será este o ápice? E assim a imagem como acontecimento se dá, [...] *menos pelo que acontece como acidente ou sucessão de eventos e mais por aquilo que se relaciona ao sentido obtido pelo jogo incessante entre alcançar e formular* (CHEREM, 2009, p. 20).

REFERÊNCIAS:

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Chagall - Tapestries – Tapisserien – Tapisseries*. Espanha: Taschen, 1999.

CHEREM, Rosângela Miranda. *Imagem – Acontecimento*. PPGAV- UDESC, 2009 (no prelo).

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.

⁴ *Cabría preguntar ahora a la misma disciplina histórica qué quiere hacer de este pliegue: ocultar el anacronismo que emerge, y por eso aplastar calladamente el tiempo bajo la historia –o bien abrir el pliegue y dejar florecer la paradoja?*