

A TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA E O SIMULACRO

Conhecimento técnico e processo criativo na tapeçaria ¹

Sandra Makowiecky ² e Elke Otte Hülse ³

RESUMO

A tapeçaria no Ocidente, especificamente na Europa, foi por centenas de anos um instrumento para divulgar a pintura. Para tal, os tapeceiros foram desenvolvendo mecanismos técnicos que favoreceram essa cópia, mas no início do século XX, talvez como em outras manifestações artísticas, alguns tapeceiros propuseram uma tapeçaria com “identidade própria”. Tanto Rosalind Krauss como Gilles Deleuze escrevem sobre o original, a primeira cópia, até chegar ao simulacro. Como esse conteúdo teórico pode ajudar a esclarecer o caminho da tapeçaria contemporânea?

PALAVRAS-CHAVE: Pintura; tapeçaria; cópia; simulacro.

ABSTRACT

The tapestry in the West, especially in Europe, was for hundreds of years an instrument to divulge the painting. For this purpose, the tapestry makers developed technical mechanisms that favored this copy, but in the beginning of the XXth century, maybe as in other artistic manifestations, some tapestry makers proposed a tapestry with “its own identity”. Rosalind Krauss and Gilles Deleuze wrote about the original, the first copy, up to the semblance. How can this theoretical content help to clear the path of contemporary tapestry?

KEYWORDS: Painting; tapestry; copy; semblance.

INTRODUÇÃO

Durante vários séculos a tapeçaria ocidental serviu de instrumento para divulgar a pintura, porque essa era a fonte de referência que todo tapeceiro tinha para desenvolver seu trabalho. Criaram-se mecanismos técnicos para aproximar cada vez mais o resultado na trama com o desenho ou cartão, ou seja, a cópia verdadeira, segundo a teórica norte-americana Rosalind Krauss (2002).

¹ Projeto de Mestrado em Artes Visuais– PPGAV - UDESC, Centro de Artes.

² Orientadora, professora do Mestrado em Artes Visuais - Departamento de Artes Visuais - PPGAV - do Centro de Artes - UDESC.

³ Mestranda regularmente matriculada no PPGAV-CEART, UDESC.

No século XX, vários tapeceiros ocidentais questionaram a eficiência desse resultado e sugeriram uma tapeçaria com “identidade própria”, onde os recursos técnicos deveriam ser usados em favor da tapeçaria e que o desenho realmente fosse só um instrumento para chegar à obra final. Quando o tapeceiro parte de um desenho, mas sua tapeçaria não é cópia desse desenho, podemos considerar isso o simulacro? Ou ainda, quando o tapeceiro se nutre do conteúdo técnico de tapeçarias medievais e parte para seu trabalho? Como pensar esta relação se nos reportarmos ao filósofo francês Gilles Deleuze quando diz: (...) *entre o eterno retorno e o simulacro, há um laço tão profundo, que um não pode ser compreendido senão pelo outro* (DELEUZE, 1998, p. 270). Explorar ao máximo o cartão, usar o urdume de maneira que favoreça o resultado da trama, utilizar as cores sem extrapolar um mínimo necessário, faz parte dos itens que os tapeceiros da atualidade buscam em seu trabalho. Exemplificando com imagens é possível perceber essas características e o eterno retorno, ou ainda a busca pelo simulacro.

SOBRE A TAPEÇARIA

A tapeçaria, por mais de 500 anos, foi praticamente sempre tramada a partir de cartões que, por sua vez, foram desenhados a partir de pinturas. Na Europa, em vários momentos da história, os cartões eram reaproveitados, vendidos e re-adaptados para várias gerações de tapeçarias. O cartão inicialmente era desenhado a partir de uma pintura de autoria de um artista. Geralmente resultava daí uma grande tapeçaria, a primeira cópia para um nobre europeu. Esses cartões eram guardados e posteriormente várias outras tapeçarias menores eram tramadas a partir desse cartão, com pequenas alterações nas combinações de cores e na *verdure*⁴, como encomenda de prósperos burgueses. Portanto, as tapeçarias foram confeccionadas por vários séculos como a cópia mais próxima possível da pintura. Os recursos técnicos eram utilizados em favor desta cópia e houve a necessidade de desenvolver tingiduras que se aproximassem das cores utilizadas nas pinturas. Para copiar rigorosamente a riqueza de detalhes destas pinturas, o tapeceiro fazia um urdume de até 16

⁴ Tudo aquilo que não fazia parte da cena principal era preenchido usando elementos da natureza, como flores, árvores frutíferas e animais com alguma relação temática.

fios por centímetro e a trama conseqüentemente também era muito fina. São poucas as tapeçarias que foram, ou são, desenvolvidas sem a utilização de um cartão.

Essa reflexão leva ao início, especificamente ao urdume. No tear inicia-se sempre com o urdume e esse fazer apesar de metódico é um ritual que segue regras imprescindíveis para um bom resultado da trama. O intervalo entre os fios do urdume para o tapeceiro experiente pode ser facilmente resolvido, mas em todas as situações esse é o ponto essencial para uma resolução adequada da trama. Pode ser considerado um simples exercício técnico, mas envolve estabelecer um espaço vazio do tamanho apropriado entre os fios do urdume. O ponto crítico para a qualidade da tapeçaria é uma relação entre o número de fios do urdume e sua espessura. Assim, o intervalo por si só determina a espessura da trama, tal qual o urdume faz. É preciso observar o espaço entre os fios do urdume, a espessura desse fio, sua torção, porque tudo isso define o macio ou o duro da trama. Existem algumas regras básicas nessa escolha, mas um compasso adequado e que mantém um ritmo constante da trama é urdir com um espaçamento entre fios da espessura de um fio e um quarto. Na Idade Média os fios do urdume eram mais grossos do que os da trama. *Acho que esses fios são parecidos com as esposas, porque a função deles não aparece, só se vêem os sulcos sob a trama colorida. Mas se não fossem eles, não haveria tapeçaria* (CHEVALIER, 2006, p.134) Assim existe a relação de espessura entre urdume e trama que proporciona uma tapeçaria mais dura quando existem mais fios e mais macia quando existem menos fios por centímetro no urdume. Essas regras são flexíveis e cabe ao tapeceiro ajustar seu urdume às necessidades que seu cartão exige. Quando um urdume é de um fio mais fino, conseqüentemente a trama também será mais fina, o que resulta num tecer mais lento, demorado, como exemplificam as figuras abaixo. O urdume só se justifica na tapeçaria quando a trama atua sobre ele. O intervalo entre os fios do urdume pode provocar desvios nas formas e a relação figura/fundo também é uma grande preocupação. Muitas vezes o fundo precisa ser tecido primeiro e é a forma do fundo que determina muito da real forma do objeto, ou figura do primeiro plano. Para Deleuze, na tapeçaria como espaço estriado, as formas organizam uma matéria, *o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais*. E ainda no (...) *espaço estriado, as linhas, os trajetos tem tendência a*

ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro (DELEUZE, 2007, p.184). Portanto, quanto mais fios no urdume mais próximo a tapeçaria poderá seguir o cartão. Algumas decisões acontecem no ato de tecer, mas o cartão representa praticamente toda criação que é planejada antecipadamente.

Em vários depoimentos de tapeceiros da atualidade, tanto na Europa como nos EUA, cada qual usa um método que melhor lhe convém, colorindo ou não antecipadamente o cartão, embora a grande maioria assuma que parte de um cartão. Esse cartão, que inicialmente só era desenhado a partir de pinturas, atualmente parte de outras manifestações visuais como fotografias, colagens, aquarelas e desenhos computadorizados.

A partir do início do séc. XX vários tapeceiros franceses iniciaram um movimento onde o próprio tapeceiro deveria desenhar e tramar suas tapeçarias, mas não como mera cópia da pintura, fotografia ou colagem, e sim utilizando a técnica da tapeçaria e os recursos têxteis como mecanismo para que essas tapeçarias tivessem identidade própria. Trata-se de fazer e valorizar a diferença. *Nesse sentido, o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética em si. Se a diferença é o em si, a repetição, no eterno retorno, é o para si da diferença* (DELEUZE, 2006, p.183). A tapeçaria trabalha-se no plano e não com a linha. Existem alguns recursos técnicos, como as hachuras, as interpenetrações mínimas, as mesclas, que além de serem necessários para a estrutura da peça, também criam ilusão de profundidade, transparência e volume. É o efeito de *trompe l'oeil* que justamente pode diferenciar a tapeçaria de seu cartão. O tapeceiro contemporâneo busca então o simulacro. Segundo Krauss (2002), o simulacro se parece com a idéia de não semelhança.

Muitos tapeceiros contemporâneos utilizam fotografias como cartões, tirando proveito de detalhes e principalmente explorando os efeitos de claro/escuro, profundidade e transparência. Os efeitos de luz e sombra podem ser valorizados quando partem de uma fotografia usada como cartão. Em algumas tapeçarias é visível que partiram de fotografias e em outras, ao usar as técnicas têxteis valorizando a tapeçaria, esta conexão não é tão clara.

O simulacro não é uma cópia degradada, ela encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução (DELEUZE, 1998, p. 267).

Ao observar a tapeçaria de Archie Brennan, *Princesa Di encontra-se com Moça Medieval* (ver figura 1) e o fragmento da tapeçaria nº5, *The Mystic Hunt of the Unicorn* (ver figura 2), do conjunto *A Caça ao Unicórnio*, percebe-se que o tapeceiro contemporâneo nutre-se daquela imagem. A tapeçaria ocidental era e continua sendo tecida pelo avesso, onde os tapeceiros só vêem uma pequena parte do que estão tecendo. Todas as emendas e os arremates ficam no avesso e dificultam a visualização do trabalho em execução. Deleuze considera o tecido como um espaço estriado que:

[...] *pode ser infinito em comprimento, mas não na largura, definida pelo quadro da urdidura, a necessidade de um vai e vem, implica um espaço fechado. [...] um tal espaço parece apresentar necessariamente um avesso e um direito; mesmo quando os fios da urdidura e os da trama têm exatamente a mesma natureza, o mesmo número e a mesma densidade* (DELEUZE, 2007, p.181).

Figura 1



Archie Brennan, *Princesa Di encontra-se com Moça Medieval*⁵
107 X 90 cm

Figura 2



Detalhe da tapeçaria no 5 do conjunto *Caça ao Unicórnio*⁶

⁵ Fonte da imagem: MANCZAK, Aleksandra. *Textilkunst und Fotografie. Textil&Forum*, Hannover, vol.2, p. 34-37, junho 1992.

⁶ Fonte da imagem: CAVALLO, Adolfo Salvatore. *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum, 2007.

Vários tapeceiros da atualidade utilizam detalhes de tapeçarias medievais como exercícios de aprimoramento da técnica. O importante é respeitar o cartão original, as cores, os materiais utilizados e principalmente como a técnica era usada. Nesse caso, (...) *a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece à Idéia da coisa* (DELEUZE, 1998, p. 262). Como exemplo a obra *Detail* (ver figura 3), de Dom Burns, e o detalhe da tapeçaria nº2, *The Unicorn is Found* (ver figura 4), do conjunto *A Caça ao Unicórnio*.

Figura 3

Don Burns, *Detail*⁷

Figura 4

Detalhe da tapeçaria nº 2, de *A Caça ao Unicórnio*⁸

Existem vários exemplos de tapeçarias contemporâneas que podem ser considerados simulacros de detalhes das tapeçarias medievais, porque são imagens desprovidas de semelhança, ou melhor, existe um efeito de semelhança exterior, superficial. Como exemplo a obra *Reflection* (ver figura 5) de Melinda Piesse, e o detalhe da obra *Visão* (ver figura 6) do conjunto de *A Dama e o Unicórnio*. Em *Reflection*, a imagem do unicórnio é tramada num formato oval e se encerra numa armação real de espelho, enquanto na tapeçaria *Visão* a moldura do espelho que reflete a imagem do unicórnio também é tramada.

⁷ Fonte da imagem: BITTNER, Carol, The Wenesday Group. *Tapestry Topics*, Califórnia, vol.30 nº1, p.11-12.

⁸ Fonte da imagem: CAVALLO, Adolfo Salvatore. *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. New York : The Metropolitan Museum, 2007.

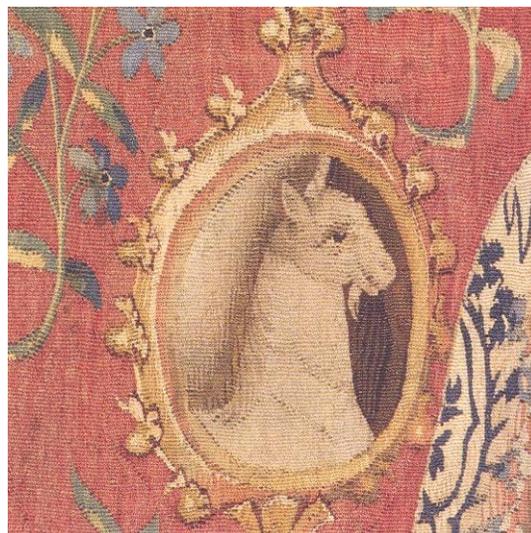
Na tapeçaria contemporânea, devido às pequenas dimensões, o tapeceiro às vezes desenvolve cartões que podem ser tecidos da parte inferior a superior como exemplifica *Reflection* (ver figura 5). Porém, tradicionalmente o cartão é desenhado para ser tecido da esquerda para direita tendo, a função de equilíbrio com o peso da trama na vertical e do urdume na horizontal.

Figura 5



Melinda Piesse, *Reflection*⁹

Figura 6



Detalhe de *Visão*, do conjunto de *A Dama e O Unicórnio*¹⁰

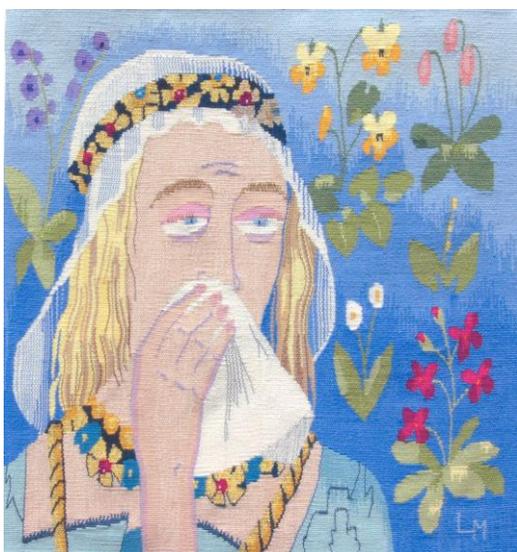
Igualmente Lynn Butler Mayne, em sua tapeçaria *Mille Fleurs Misery* (ver figuras 7 e 8), simula alguma cena das tapeçarias medievais. Segundo Deleuze, o simulacro tem um modelo, (...) *trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada* (DELEUZE, 1998, p. 263). Embora não se tenha conhecimento de alguma cena medieval onde a Dama está chorando, a Dama da tapeçaria do *Paladar*, visivelmente esboça um leve sorriso, talvez devido a algum pensamento relacionado com o unicórnio. Essa dama é considerada a mais bonita da série de tapeçarias

⁹ Fonte da Imagem: Grand Ideas. *A Small Format Tapestry Exposition*. Grand Rapids, Kendall College of Art and Design, 2006.

¹⁰ Fonte da imagem: DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

A Dama e o Unicórnio. Provavelmente também essas informações tenham influenciado Lynn Butler Mayne na sua escolha. Ao usar uma combinação de cores visivelmente diferente, provavelmente com tingiduras químicas, onde as flores por ela tramadas também são superficiais e artificiais. As *millefleurs*¹¹, tramadas nas seis tapeçarias de *A Dama e o Unicórnio*, foram desenhadas a partir das flores reais e facilmente podem ser identificadas pelas suas cores, formas das folhas e pétalas das flores. Por outro lado, as *millefleurs* das tapeçarias medievais confeccionadas na região de Flandres caracterizavam-se em representar as flores, folhas e frutas que lá se cultivavam.

Figura 7



Lynn B. Mayne, *Mille Fleurs Misery*¹²
23" X 22" – Lã, algodão, fio metálico

Figura 8



Detalhe de *Paladar*, do conjunto
*A Dama e o Unicórnio*¹³

¹¹ Técnica utilizada principalmente na região de Flandres, atual Bélgica, que reúne uma grande variedade de flores com aromas que têm uma simbologia, algumas têm poderes medicinais e suas cores são agradáveis e complementam a cena principal.

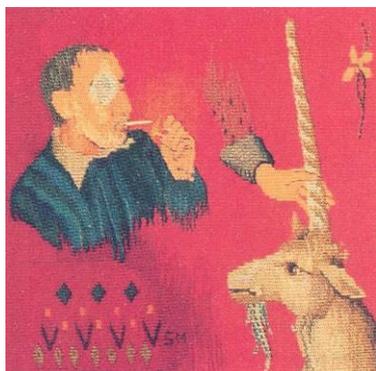
¹² Fonte da Imagem: American Tapestry Alliance. *American Tapestry Biennial Six*. Grand Rapids, Urban Institute of Contemporary Arts, 2006.

¹³ Fonte da Imagem: DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

A presença das mesmas nessas tapeçarias, além de preencher o fundo, tinham função terapêutica e os aromas por elas exalados simbolizavam o amor, a amizade, a prosperidade, a saúde. Na tapeçaria da *Visão*, a flor que se destaca é o narciso, (...) *a que o unicórnio se olha no espelho como Narciso no lago* (Chevalier, 2006, p.120).

Sonia Moeller, tapeceira de Porto Alegre, em seu mini-têxtil *My Blue Unicorn* (ver figura 9), faz uma reflexão sobre a tapeçaria intitulada *Tato* (ver figura 10), uma das seis tapeçarias de *A Dama e o Unicórnio*. Porém, em lugar da Dama, ela apresenta a imagem masculina de Ernesto Aroztegui, homenageando o tapeceiro uruguaio que se dedicou por várias décadas à tapeçaria, ministrando aulas e encantando muitas pessoas pela atividade. Segundo as lendas, o unicórnio seduzia as donzelas, assim como Aroztegui encantava como tapeceiro e mestre do ofício. Ele soube criar uma cultura em seu país que ele mesmo importou, semeou e fez crescer.

Figura 9



Sonia Moeller, *My Blue Unicorn*¹⁴

Figura 10



Detalhe de *Tato*, do conjunto *A Dama e o Unicórnio*¹⁵

¹⁴ Fonte da Imagem: It's About Time. *Small Format Tapestry*. Portland, Wentz Gallery, 1996.

¹⁵ Fonte da Imagem: DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Ao viajar pelos ateliês do Oriente Médio, da França e fazendo contato com os povos dos Andes, ele absorveu conteúdos técnicos característicos de cada região e desenvolveu seu próprio método, ou seja, um simulacro da técnica. Inicialmente utilizou em suas tapeçarias e, num segundo momento, dividiu com seus alunos tanto no Uruguai como no Brasil através dos *cadernos de aluno*¹⁶, curso por ele criado. Essa sutil homenagem de Sonia Moeller traduz quanto os tapeceiros do Uruguai, Argentina e Sul do Brasil são gratos a esse tapeceiro viajante que trouxe em sua bagagem essa cultura, a implantou e literalmente a fez frutificar.

CONCLUSÃO

Os tapeceiros, em diversos períodos da história, sempre usaram e continuam usando cartões desenvolvidos a partir de pinturas, fotografias e outros recursos visuais. Talvez o que diferencie o tapeceiro da atualidade é que ele tem a liberdade de usar as técnicas têxteis em favor de sua produção, ou seja, da tapeçaria. Ao passo que, por muitos séculos, a mesma esteve ligada especificamente à pintura. *À identidade pura do modelo ou do original corresponde a similitude exemplar, à pura semelhança da cópia corresponde a similitude dita imitativa* (DELEUZE, 1998, p. 264).

Será que o tapeceiro contemporâneo busca justamente se nutrir do conhecimento técnico através da cópia, tramando detalhes de cartões centenários? Assimilando esse conteúdo, pode utilizá-lo de maneira que sua tapeçaria seja um simulacro do cartão que a originou. Ele busca então a “Idéia da não semelhança” com a fotografia, pintura ou qualquer outro suporte que funcione como fundamento. Segundo Deleuze, o cartão poderia ser classificado como o fundamento, a tapeçaria como o objeto da pretensão e o tapeceiro o pretendente.

Porém, essa busca do tapeceiro contemporâneo pelo simulacro não é tarefa fácil, ele precisa de um bom repertório técnico para, através dele, se distanciar da cópia em primeiro grau ou da verdadeira imitação. Podemos considerar a busca pelo simulacro uma unanimidade ou é

¹⁶ Nome dado por Ernesto Aroztegui ao curso composto por três tapeçarias, onde o aluno tapeceiro aprende as técnicas necessárias para posteriormente utilizá-las em suas próprias criações.

uma ação localizada com intervenções geográficas, políticas e religiosas? Deleuze define a modernidade pela potência do simulacro. Cabe então ao tapeceiro, quando diz que “busca sua identidade”, buscar tramar no tear o simulacro de seu cartão.

REFERÊNCIAS

BITTNER, Carol. The Wenesday Group. *Tapestry Topics*, Califórnia, vol.30 nº1, p. 11-12, Spring 2004.

CAVALLO, Adolfo Salvatore. *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum, 2007.

CHEVALIER, Tracy. *A Dama e o Unicórnio*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2006.

DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5, São Paulo: 34, 2007.

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

MANCZAK, Aleksandra. Textilkunst und Fotografie. *Textil&Forum*, Hannover, vol.2, p. 34-37, junho 1992.

Catálogos de Exposições:

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

Grand Ideas. *A Small Format Tapestry Exposition*. Grand Rapids, Kendall College of Art and Desing, 2006.

It's About Time. *Small Format Tapestry*. Portland, Wentz Gallery, 1996.