

## A MEMÓRIA DO CARTÃO E A POTÊNCIA DA TAPEÇARIA

Elke Hulse

### RESUMO

Nesse encontro pretende-se apresentar algumas dúvidas que ficaram ao final da dissertação “As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação” e alguns tópicos assinalados pela orientação naquela ocasião. Nos últimos quatro anos, relendo e ampliando o repertório bibliográfico, surgiram novos enfoques para discutir essas interrogações e principalmente nortear uma possível continuação da pesquisa. Esta tem por objetivo analisar um conjunto de imagens de tapeçarias de diferentes períodos da história juntamente, quando possível, com as pinturas ou desenhos e os cartões que lhe deram origem. Implica ainda em perceber essa sequência de atividades e assim poder avaliar se o cartão carrega consigo a memória da pintura, e por outro lado se a tapeçaria tem sua própria potência para que esta obra se torne o acontecimento. Inicialmente o conjunto de imagens que servirão como referência para analisar as demais tapeçarias contemporâneas é uma série produzida entre 1370/80 denominada *O Apocalypse*. A outra série de tapeçarias, produzida a partir de desenhos do artista francês Jean Lurçat, em meados do século XX, denominadas *Le Chant Du Monde* também será um importante referencial. No Brasil a pesquisa buscará as tapeçarias feitas a partir de pinturas do paisagista Roberto Burle Marx. Os tapeceiros contemporâneos Archie Brennan, Sarah Swett e Jean Pierre Larochette foram escolhidos pela relevância de seu trabalho, diferentes formações e processos de produção. Como se relacionam com os eventos de arte contemporânea e quais as preocupações com a produção da tapeçaria na contemporaneidade.

Palavras Chave

Tapeçaria, imagem, cartão, potência/acontecimento.

## Abstract

In this paper is intended to show some doubts that remained in the end of the dissertation “As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação” and some topics signed by counseling at the time. In the last four years, reading and amplifying my bibliographical repertory, new approaches appeared to discuss these questions and mostly to map a possible research construction. This study aims to analyze a set of tapestries’ images from different periods of history altogether, along to paintings or drawings and the cards that originated them. It implicates still perceiving this sequence of activities and thus be able to analyze if the card brings the painting’s memory, and on the other hand if tapestry has its own potential so this work can become the happening. Initially the set of images that will serve as reference to analyze the other contemporary tapestries is a series produced between 1370/80 named “The Apocalypse”. The other series of tapestries, produced from drawings of the French artist Jean Lurçat, in the mid-twentieth century, named *Le Chant Du Monde* will also be an important referential. In Brazil the study will serch the tapestries made from the landscaper paintings’ Roberto Burle Marx. The contemporary tapestry weavers Archie Brennan, Sarah Swett and Jean Pierre Larochette were chose by the relevance of their works, different backgrounds and production processes. The way they relate to contemporary art events and which are the worries towards the tapestry’s production in the contemporary.

### Key words

Tapestry, image, card, potential/ happening.

A pesquisa pretende estudar o uso do cartão<sup>1</sup> na confecção da tapeçaria, em especial na tapeçaria da atualidade, mostrar a sobrevivência desta no fazer da arte contemporânea.

---

<sup>1</sup> Esboço desenhado a partir de uma pintura, desenho, fotografia ou qualquer outra manifestação artística que é utilizado como referência e suporte pelo tapeceiro para executar a tapeçaria.

Inicia com a apresentação da série *O Apocalypse*, confeccionada entre 1370/80, hoje exposta no Castelo de Angers, França. O trabalho em série é recorrente na produção de tapeçarias em diferentes períodos da história, muitas vezes são várias cenas compondo uma narrativa. Para Deleuze em uma série “não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação”<sup>2</sup> (DELEUZE, 2007, p.44). Atualmente esta série é composta de fragmentos num total de 103m de comprimento por 4,5m de altura. Foi encomendada pelo Rei Louis I de Anjou e são cenas do livro das Revelações, tendo sido pintado por Hennequin de Brugges, pintor da corte, em pequena escala e o mesmo foi responsável pelos respectivos cartões. A monumentalidade ainda surpreende, o ritmo sugerido pelas figuras justifica o percurso do olhar do espectador. Num primeiro momento uma visão panorâmica do todo e em seguida por etapas o olho segue pelas diferentes áreas da tapeçaria tentando captar os diferentes pontos de atração. Contudo ao final o espectador volta e concentra seu foco de atenção no que seria o *punctum* da obra, segundo Roland Barthes em *A Câmara Clara*<sup>3</sup>.

Faz-se necessário uma análise sobre o significado deste conteúdo imagético sob o olhar contemporâneo onde o conceito de anacronismo pode ser o referencial. No livro *Ante el Tiempo*, Georges Didi-Huberman (2006)<sup>4</sup> questiona a relação da história e da memória com o tempo que as imagens nos impõem. Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história. Propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico, formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, conceitos que nortearão esta pesquisa.

Na série *Le Chant Du Monde*, Jean Lurçat apresenta nas diferentes cenas uma temática moderna, contudo percebem-se diversas conexões com a série *O*

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. P. 44.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.

*Apokalypse*. Em outro livro de Georges Didi-Huberman, denominado *O que vemos, o que nos olha*<sup>5</sup>, este trata da tautologia e da crença sobre aquilo que nos olha quando vemos uma imagem, daquilo que está além de sua simples aparência, questão que também será analisada na produção dos tapeceiros contemporâneos. Na entrevista *Un conocimiento por el montaje*, concedido a Pedro Romero em 2007, Didi-Huberman fala do conceito de sintoma e relaciona-o ao corpo. Pensando a imagem como gesto, como algo que possui uma carga de expressão, condena a ideia de pensar a mesma através da iconologia, que vê a imagem somente como signo. O sintoma seria para ele um conceito corporal, assim como o gesto também o é. Enfatiza o procedimento de montagem, onde é preciso haver um choque entre duas imagens para surgir uma terceira, que indicaria o que se busca. Desta forma a imagem, seria para ele uma ferramenta de trabalho. Na década de 1930 o pintor francês Jean Lurçat, juntamente com tapeceiros de diferentes ateliês na França, observando tapeçarias de diversos períodos da história, revisaram quais as prioridades da tapeçaria moderna. Reuniram em documento os recursos técnicos considerados essenciais utilizados na Idade Média, há muito descartados, valorizando a essência da fatura, conciliando materiais nobres e boas tingiduras. Seria esse o sintoma que a tapeçaria moderna busca? Voltando à entrevista de Didi-Huberman este questiona as divisões ocorridas no início da Renascença, quando atividades manuais como a tapeçaria, entre outras, foram consideradas como *artes menores*, e este rótulo perdura até a atualidade em algumas culturas ocidentais.

Jean Lurçat destacou-se como grande incentivador no meio artístico europeu levando pintores e suas obras às manufaturas para que estes encomendassem suas tapeçarias. Viveu por alguns anos em Aubusson, França, onde trabalhou em parceria com outros artistas na elaboração de cartões para tapeçarias encomendadas pelo governo francês. Escreveu livros sobre a elaboração de cartões e suas respectivas tapeçarias. Entre 1957/59 Jean Lurçat desenvolveu os desenhos para a série que denominou *Le Chant du Monde*, são dez painéis de diferentes tamanhos, todos monumentais, e que foram confeccionados em diferentes ateliês. Nessa série percebem-se certos sintomas, perceptíveis nas diferentes obras do

---

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

artista e que remetem à série *O Apokalypse*. A imagem, segundo Didi-Huberman, tem o sintoma latente que sempre volta e que Walter Benjamin (1996)<sup>6</sup> denomina de inconsciente óptico. Ao propor essa conversa de obras de diferentes momentos da história, não se pretende criar um varal cronológico, mas encontros de tempos distintos em que as recorrências são os sintomas que persistem como ondas mnemônicas.

André Malraux (2000)<sup>7</sup> em seu livro *O Museu Imaginário* escreve que as tapeçarias perdem sua textura e seu relevo ao serem libertadas da matéria para serem abordadas unicamente por seu conteúdo imagético. Mas é justamente essa matéria, sua textura, seu relevo e as técnicas utilizadas, o conteúdo da presente pesquisa, ou seja, a fatura da tapeçaria.

No Brasil, o pintor e paisagista Roberto Burle Marx tem várias de suas pinturas confeccionadas como tapeçarias. Inicialmente foram produzidas num ateliê junto da fábrica de tapetes Parahíba, mas a grande maioria foi confeccionada em Portugal na cidade de Portalegre. O ateliê de mesmo nome ainda hoje executa tapeçarias para pintores. Roger Caillois é um importante interlocutor para obra de Burle Marx. No primeiro capítulo do livro *Nos jardins de Burle Marx*, de Jacques Leenhardt (2006)<sup>8</sup>, Caillois menciona a dificuldade existente na criação de um jardim, mas quando esse é destinado a encantar o olhar do espectador também pode ser considerado um tapete que acolhe o visitante. Burle Marx transitava pela cerâmica, serigrafia, pintura além do desenho. Em Brasília, tanto no Congresso Nacional como no Itamaraty, assim como na prefeitura de São Bernardo do Campo, entre outros, existem tapeçarias de grande formato do artista. Fazer esse levantamento sobre o local da execução das mesmas e assim perceber as sutilezas de cada manufatura é importante para esta pesquisa.

Analisar as imagens de tapeçarias confeccionadas a partir de pinturas dos artistas Roberto Burle Marx e Jean Lurçat traz à tona a questão da cópia sem

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

<sup>7</sup> MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa/ São Paulo: Ed. 70, 2000.

<sup>8</sup> LEENHARDT, Jacques. (org.) *Nos Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

original, abordada por Rosalind Krauss (2002)<sup>9</sup> em *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* como uma espécie de condição operatória da própria modernidade. Rosalind Krauss também problematiza as artes compostas em seus escritos, e na fatura de uma tapeçaria de grande formato existem muitas mãos trabalhando em uma mesma peça, ao mesmo tempo. O desenho do cartão nesta produção compartimentada é feito por alguém que precisa conhecer o processo da fatura da trama, e todas essas etapas desde a criação da pintura ou desenho, passando pelas demais atividades pode ser analisado como arte composta.

A reprodutibilidade técnica, da qual Walter Benjamin (1996)<sup>10</sup> escreve nos seus ensaios, em *A Doutrina das Semelhanças*, coloca em discussão o uso da fotografia como instrumento de apoio e esse processo que gera semelhanças na vida, conceito importante na compreensão dos elementos que sobrevivem nas formas e retornam em uma temporalidade deslocada, como no caso das tapeçarias acima citadas.

Henry Focillon (1983)<sup>11</sup>, em *Vida das Formas*, assim como Deleuze e Guattari (2007)<sup>12</sup> em *Mil Platôs*, desenvolvem conteúdos analisando a concepção da tecelagem, tendo a urdidura e trama como suporte, essa estrutura é essencial para o entendimento da fatura na tapeçaria. Josef Albers (2009)<sup>13</sup>, em *A Interação da Cor*, apresenta vários exercícios de experimentação com cores, usando como material o papel, que poderia ser adaptado e experimentado com o material usado na tapeçaria, qual seja, lã, algodão, seda entre outros. 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, 2009, p. 55).

<sup>9</sup> KRAUSS, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

<sup>11</sup> FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

<sup>12</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: editora 34, vol. 5, 2007.

<sup>13</sup> ALBERS, Josef. *A Interação da Cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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, 2009, p. 150). São várias as questões de ordem prática que podem ser discutidas, principalmente pelo fato de a tapeçaria tradicional na Europa partir sempre de um desenho.

Da mesma forma no catálogo *Viagens pela América Latina*, de Anni e Josef Albers (2008)<sup>14</sup>, este apresenta relatos de experiências vividas pelo casal com a tecelagem na Alemanha, especificamente na Bauhaus, e posteriormente nas Américas. Esses relatos vivenciados nas décadas de 1930/40 serão revividos por outros tapeceiros europeus que optaram em viver nas Américas. Esse diálogo de culturas pode ser percebido na obra e nos escritos de Archie Brennan, Jean Pierre Larochette e Sarah Swett, tapeceiros contemporâneos. Nesta pesquisa pretende-se observar e analisar a tapeçaria de Jean Pierre Larochette com o desenho de Yael Lurie, e os diálogos entre a tapeçaria latino-americana e a tradicional tapeçaria francesa.

Archie Brennan tem um longo envolvimento com o *Dovecot Studio* em Edimburgo, na Escócia, livros publicados sobre a história e fatura da tapeçaria e sua produção têxtil atual, prioriza desenhos e cartões que questionam sua eficiência na tapeçaria pensando-a como o acontecimento.

São essas diferentes realidades que se pretende pensar nessa pesquisa, foram escolhidas justamente porque cada qual tem uma relação diferente e peculiar com a tapeçaria, mas são linhas que se entrelaçam. Jean Lurçat, que pintava e desenhava seus cartões e não os tecia, mas tinha conhecimento do processo, Roberto Burle Marx, que pintava e desenhava seus cartões, mas não tecia, só admirava a técnica. Archie Brennan e Sarah Swett pintam, desenham seus cartões e tecem suas tapeçarias, mas tiveram formações bem distintas. Jean Pierre Larochette preferencialmente tece a partir de cartões desenhados por Yael Lurie, que não tece, mas conhece o processo.

---

<sup>14</sup> The Josef and Anni Albers Foundation. *Anni e Josef Albers: Viagens pela América Latina*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

Quem desenha improvisa, avança sem ver previamente, deixa se surpreender com o próprio traço que executa, e essa é a *experiência do acontecimento*, imprevisível. Para Derrida, “o desenhista de algum modo é cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha” (DERRIDA, 2012, p. 71)<sup>15</sup>. Por outro lado o tapeceiro, quando recebe o cartão desenhado, será que ele o lê como um código a ser traduzido para sua linguagem? O tapeceiro não assimila o desenho, não o captura, não o apreende, mas através do sentido da visão ultrapassa as categorias do objetivo. Trata-se de saber se a visão é uma experiência que lida com o que está diante do tapeceiro, se ele percebe a invisibilidade ou a visibilidade e a traduz em trama. Esse ponto de vista do tapeceiro, de acordo com seu interesse, privilegia um esquema de visão organizado e hierarquizado. Inicialmente escolhe a espessura da urdidura, e fios da trama que melhor se adaptam às exigências do desenho, mas sabe que está lidando com um sistema que lhe impõe limitações em razão da técnica. O que melhor define isso é a experiência. “Desse ‘ponto de vista’ também, uma certa cegueira é a condição da organização do campo do visível” (DERRIDA, 2012, p.73 – Grifos do autor)<sup>16</sup>.

Nessa pesquisa pretendem-se reunir obras de arte de tempos distintos, sem a necessidade de seguir o varal cronológico ou a transformação progressista, bem como a hierarquia estabelecida, contudo, privilegiar o que insiste e persiste, promovendo novas combinações e desdobramentos. Na apresentação do artigo *Imagem – Acontecimento*, a autora sugere que no “[...] campo de confluências, a obra de arte não é apreendida nem como objeto ou sujeito, nem como matéria ou conceito, mas como um acontecimento, cujas injunções irresolutas não cessam de rebater ou retornar, lançando-a para além do tempo-espço em que foi gerada” (CHEREM, 2009, p.131)<sup>17</sup>. Nesse mesmo artigo a autora apresenta Walter Benjamin, Didi-Huberman, Aby Warburg, entre outros e seus diferentes caminhos para analisar a obra de arte como o acontecimento.

---

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver; escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: UFSC, 2012.

<sup>16</sup> DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver; escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: UFSC, 2012.

<sup>17</sup> CHEREM, Rosângela Miranda. *Imagem – Acontecimento*. PPGAV- UDESC, 2009 (no prelo).

## Referências bibliográficas

ALBERS, Josef. *A Interação da Cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In:

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAVALCANTI, Lauro e EL-DAHDAH Fares (orgs). *Roberto Burle Marx 100 Anos: A Permanência do Instável*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

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

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

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

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver; escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: UFSC, 2012.

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

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

FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

JARRY, Madeleine; COHEN, Harold; BRENNAN, Archie; HODGE, Maureen et al. *Master Weavers: Tapestry from Dovecot Studios 1912-1980*. Edimburgh: Canongate, 1980.

LEENHARDT, Jacques. (org.) *Nos Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa/ São Paulo: Ed. 70, 2000.

### **Catálogos de Exposições:**

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

Das Bauhaus – Archiv, Berlin (West). *Experiment Bauhaus*. Dessau: Bauhaus Dessau, DDR, 1988.

LURIE, Yael and LAROCLETTE, Jean Pierre. *Water Songs Tapestries, Notes on Designing, Weaving and Collaborative Work*. Berkeley: Genesis, 2008.

Serviço Social da Indústria – São Paulo. *A Arte da Tapeçaria Tradição e Modernidade*. São Paulo: SESI, 2012.