

O TROMPE L'OEIL NA TAPEÇARIA

Elke Otte Hulse

Mestranda regularmente matriculada no PPGAV-CEART, UDESC.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky.

RESUMO

Autores como Baudrillard e Focillon analisam o *trompe l'oeil* na pintura e em outras manifestações artísticas. Tanto na Idade Média como na contemporaneidade alguns tapeceiros usam em suas tapeçarias o *trompe l'oeil*, ou engano do olhar. Será que este recurso reforça a identidade da tapeçaria contemporânea? Na execução da tapeçaria as mãos e os olhos trabalham em sintonia, o que não quer dizer que sempre haja harmonia, pois inúmeras vezes as mãos não estão aptas a executar o que os olhos gostariam de ver. Quanto mais as mãos forem subordinadas ao olhar, mais desenvolvido será o sentido *háptico* do tapeceiro?

PALAVRAS – CHAVE: Tapeçaria; *trompe l'oeil*; sentido háptico; tapeceiro.

ABSTRACT

Authors like Baudrillard and Focillon analyze the trompe l'oeil in painting and other artistic maniphestations. Such in the Middle Ages as in contemporary times some tapestry weavers use the trompe l'oeil, or the mistake of the eye, in their tapestries. Will this resource reinforce contemporary tapestry's identity? In the tapestry's execution hands and eyes work in synchrony, what does not mean that there is always harmony, because many times hands are not able to execute what eyes would like to see. As more the hand are subordinated to the eyes, more developed will the tapestry weaver's haptical sense be?

KEYWORDS: Tapestry; trompe l'oeil; haptical sense; tapestry weaver.

Para Baudrillard (2000) o *trompe l'oeil* ou engano do olhar é a *simulação encantada*, isto é, a imagem mais falsa que o falso, que ele ainda denomina como o *segredo da aparência*. Já para Henri Focillon, o *trompe l'oeil* cria um falso infinito, tornando o espaço cênico ilimitado, [...] *ele recua indefinidamente os limites da visão e ultrapassa o horizonte do universo. Ele não cessa de criar relações originais entre a forma e o espaço* (FOCILLON, 1981, p. 64). Será que a tapeçaria contemporânea, ao usar o *trompe l'oeil* como recurso visual, busca reforçar seus laços com a tapeçaria medieval? É bem provável, porque além do *trompe l'oeil* os tapeceiros reduziram o leque de cores e resgataram várias técnicas que enaltecem a tapeçaria. As características do *trompe l'oeil* são: a eliminação do real, a luz que não vem de uma direção definida e ao mesmo tempo não provoca a profundidade que é oriunda desta mesma fonte luminosa real, e ainda a ausência de perspectiva, acentuada pelo fundo vertical. A tapeçaria, a partir da Renascença até o século XIX, tendo sido cópia da pintura

procurou usar todos os recursos possíveis para ser o mais fiel possível à perspectiva. Provavelmente os tapeceiros a partir do séc. XX buscam na tapeçaria medieval recursos técnicos que ao longo dos séculos foram inutilizados, mas que reforçam a identidade da mesma. Faz-se necessário especificar aqui que as tapeçarias serão analisadas através do sentido da visão e [...] *ver só se pensa e só se experimenta em última instância num exercício do tocar* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Na tapeçaria, o uso de diversos materiais e suas texturas variadas é um convite ao olhar tátil. A relação entre esses dois sentidos, o da visão e do tato, sugere a função *háptica*, isto é, [...] *quando a visão descobrir em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que pertence só a ela, distinta de sua função ótica* (DELEUZE, 2007, p. 156). Será que essa função *háptica*, sendo uma sensibilidade, poderá ser desenvolvida pelo tapeceiro e também pelo espectador de eventos têxteis?

Na série de tapeçarias medievais A Dama e o Unicórnio (ver fig.1) existem vários elementos que se repetem e numa aparente simplicidade figurativa eles atraem o olhar do espectador. Inicialmente o fundo vermelho, ricamente ornamentado com plantas e animais que flutuam sobre esse espaço cênico,

[...] estendido como um mapa ou uma tapeçaria por trás das figuras. [...] Existe, no entanto, uma arte que parece capaz de se transportar sem alterações de uma para outra técnica: é a arte ornamental, talvez o primeiro alfabeto do pensamento humano às voltas com o espaço (FOCILLON, 1981, p.39-3).

Num segundo momento a ilha central que sustenta a cena principal, esta também flutua sobre o mesmo fundo. O vermelho na série de seis tapeçarias medievais poderia ser considerado um pano de fundo para uma cena externa, porém encenada em um espaço interno. Da mesma forma, a dama em algumas tapeçarias parece flutuar sobre a ilha central, e talvez essas questões antigas da arte, onde o artista relaciona a ilusão atribuída inicialmente só à imagem artística, tornam-se familiares devido aos recursos e artifícios usados.

Há casos em que o espaço permanece como ornamento enquanto que o objeto que nele se forma, o corpo humano, por exemplo, se separa dele e tende a se bastar; da mesma forma, há outros casos em que a forma do objeto guarda um valor ornamental enquanto que o espaço em volta dele tende a uma estrutura racional (FOCILLON, 1981, p. 57).

Figura 1



O Tuto (1480/90)

Lã e seda, A.3,69 a 3,73m X L. 3,52 a 3,58m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.
Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Desde a Idade Média a tapeçaria 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. Deleuze considera que *um campo homogêneo apresenta sutis variações internas em função de sua vizinhança* (2007, p.148).

A escolha de certos materiais, como o uso do fio de ouro em detalhes das jóias da Dama, apresenta e reforça a textura e a cor, enfatizando o seu significado no contexto da tapeçaria.

Devemos levar em consideração esta espécie de liberdade relativa do espaço em relação às matérias em que se incorpora, mas levemos em consideração também a pureza com que ele toma esta ou aquela forma, de acordo com esta ou aquela matéria (FOCILLON, 1981, p. 54).

Talvez se as pinturas que deram origem aos seis cartões, que por sua vez foram o pano de fundo das tapeçarias medievais, ainda existissem, poderíamos estudar a metamorfose ou esse deslocamento de valores ocorrido, com a passagem de uma forma de um espaço para um outro. Podemos deduzir daí que:

[...] as matérias de arte não são intercambiáveis, isto é, que a forma, passando de uma matéria para outra, sofre uma transformação. [...] As tentativas feitas pelo mosaico e pela tapeçaria para conseguir os efeitos da pintura a óleo tiveram as conseqüências que se conhece (FOCILLON, 1981, p. 72).

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.

A tapeçaria “O Guarda-chuva” (ver fig. 2), da artista húngara Rózsa Polgár, medindo 67 x 220 cm, confeccionada em 1984, se encerra em uma moldura retangular, tramada em tonalidade clara, que poderia lembrar um simples móvel ou um bengaleiro. Ao longe um senhor de casaco e chapéu passeia com uma pequena criança, caminhando em direção a um fundo sombrio e sem fim. Na parte inferior esquerda da tapeçaria encontra-se encostado um guarda-chuva com sua sombra e suas pregas, como se ali tivesse sido deixado por alguém.

Figura 2



Rózsa Polgár - O Guarda-Chuva (1984)

Lã, A.220 X L.67cm

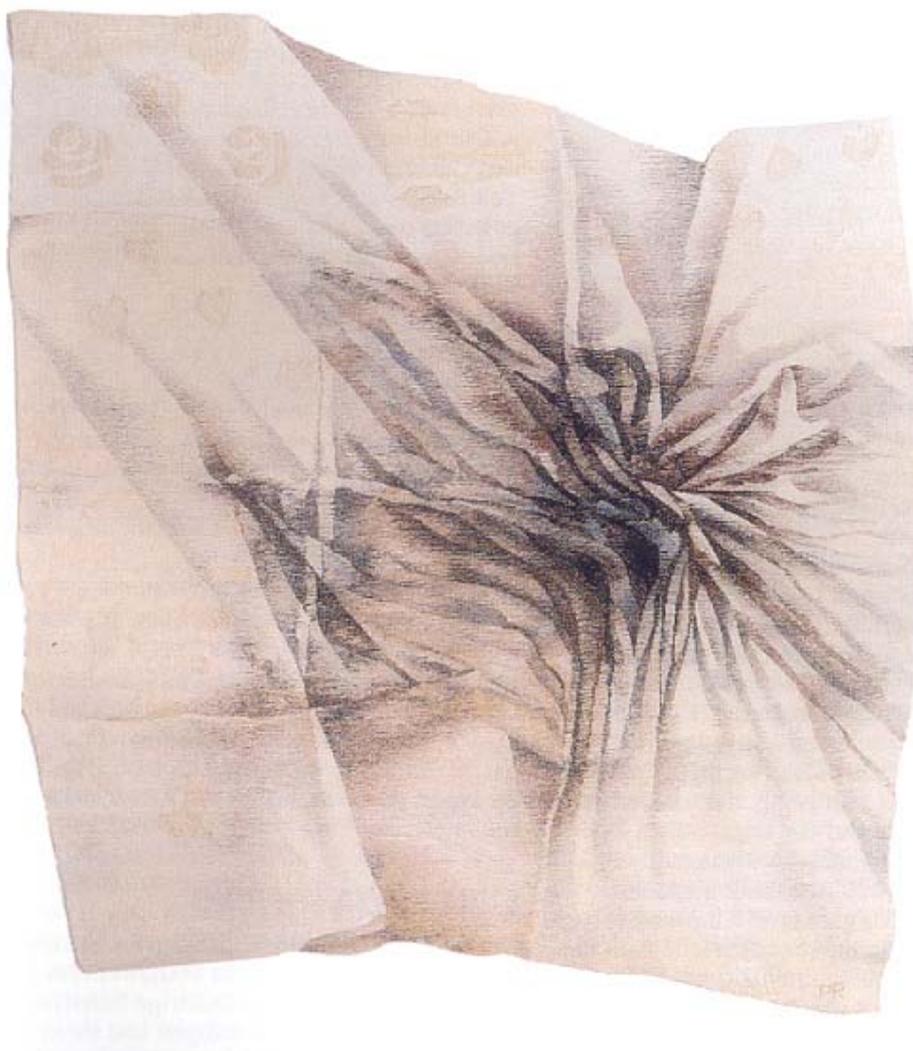
Fonte da imagem: FITZ, Péter. Rózsa Polgár. *Textil&Forum*, Hannover, vol.1, p. 47, março 1994.

Observando a cena acima descrita, esta pode ser considerada um *trompe l'oeil*, pois não existe natureza, nem paisagem, não há linha do horizonte nem um céu definido. Não há luz natural e como os personagens caminham ao longe e aparecem de costas não vemos nem seus rostos, e nem sua expressão facial.

A hachura, técnica usada ao longo de toda a cena, delineando o caminho com um sombreado, confunde o próximo e o distante, o sombrio e o luminoso e a superfície plana se torna aparentemente real. *Aqui tudo é artefato; o fundo vertical erige em signos puros objetos isolados de seu contexto referencial* (BAUDRILLARD, 2000, p. 70). Em uma segunda obra da artista Rózsa Polgár denominada “Amassado” (ver fig. 3), confeccionada em 1991, o *trompe l’oeil* surge novamente como uma característica no trabalho da tapeceira. Ao tramar objetos sem referências, esvaziados de seu decoro, e não se enquadrando em uma moldura convencional, poderia ser um pedaço de papel, um tecido ou até um lenço. Na parte superior e inferior da forma tramada aparece uma barra em tom mais claro, sugerindo formas estilizadas de botões de rosas e marcas da silhueta de lábios. [...] *somente objetos isolados, decaídos, fantasmagóricos na sua circunscrição de qualquer discurso, poderiam traçar uma obsessão da realidade perdida, algo como uma vida anterior ao sujeito e a sua tomada de consciência* (BAUDRILLARD, 2000, p. 70).

A mancha mais escura na parte central direita reforça o movimento, o volume, o amassado, que dá nome à tapeçaria. A busca pelo real é perceptível nas formas irregulares dos contornos e, para aproximar-se ao máximo, o tapeceiro usa os recursos da técnica simulando um volume e uma sombra em um fundo plano. *Simulacros sem perspectiva, com freqüência as figuras do trompe l’oeil aparecem numa exatidão sideral, como que despojadas da aura do sentido e mergulhadas num vazio etéreo. Aparências puras têm a ironia do excesso de realidade* (BAUDRILLARD, 2000, p. 70). Também para este autor o excesso de realidade acaba com o desejo de ilusão. Se por um lado existe a busca pelo realismo por outro há um distanciamento da realidade, sugerido por uma mancha escura que cria a ilusão de um movimento ou a idéia sobre o mesmo. Uma imagem crítica, [...] *que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

Figura 3



Rózsa Polgár - *Amassado* (1991)

Lã

Fonte da imagem: FITZ, Péter. Rózsa Polgár. *Textil&Forum*, Hannover, vol.1, p. 47, março 1994.

A *American Tapestry Alliance* é uma associação existente há 25 anos que reúne tapeceiros dos Estados Unidos da América, e de outros países, interessados em divulgar e incrementar essa atividade. Em 2006 organizou a sexta Bienal de Tapeçarias no *Urban Institute of Contemporary Arts* em *Grand Rapids*, Michigan. Neste evento participaram trinta e nove tapeçarias de tamanho médio e grande, tramadas na técnica descontínua, também denominada tradicional, confeccionadas em teares verticais ou horizontais. O que se destaca em uma exposição de tapeçarias é justamente a experiência

tátil do olhar, a função *háptica*, poderia esta ser considerada endêmica? Ou esta experiência também acontece em exposições de pinturas e fotografias? Provavelmente o conjunto da textura dos materiais e suas cores, reunidos na trama, provocam no espectador essa sensação *háptica* que pode ser apreciada e reconhecida somente em uma tapeçaria.

Enfim, falaremos de *háptico* toda vez que não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro, nem subordinação branda nem conexão virtual, isto é, quando a visão descobrir em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que pertence só a ela, distinta de sua função ótica (DELEUZE, 2007, p. 156).

A obra de Christine Laffer, tapeceira americana, denominada *Cloth of Construction* (ver fig. 4) de 2003, é um exemplar desta exposição. A tapeçaria tem 2.59 x 3.50m, foi confeccionada em lã e as barras alaranjadas que cortam horizontalmente a tapeçaria sustentam a lona, assim como os marrons e beges. Estes formam retângulos sobrepostos de várias larguras que são cobertos em grande parte pela massa de tons azuis, de verde e tons de marfim. Segundo Christine, uma lona pode ser grande o suficiente para cobrir uma construção, pode aproximar-se da monumentalidade em tamanho, mas não pode aproximar-se do monumental como obra por si só. Sua tapeçaria, usando materiais como fios de lã tramados, cria formas irregulares com desenhos que simulam o claro/escuro, os volumes, as formas e desenhos visíveis no amassado da lona. Essas sombras não se modificam com o movimento do sol, não crescem com a noite, não se mexem. *Esta misteriosa luz sem origem cuja incidência oblíqua nada mais tem de real é como uma água sem profundidade, água estagnada, doce ao toque como uma morte natural* (BAUDRILLARD, 2000, p. 71).

Ao vestir uma parede com uma tapeçaria monumental como *Cloth of Construction*, a autora homenageia a lona que inicialmente pode ter coberto as paredes da construção que abriga a exposição enquanto estava em obras. Ela considera as lonas tecidos transitórios, efêmeros e simultaneamente os considera fortes o suficiente para proteger os objetos desprovidos de cobertura. Nessa tapeçaria as ondulações simulam o plano irregular, as dobras e assim [...] *cria esse efeito de sedução, de apreensão característica do trompe l'oeil:*

vertigem táctil que redesenha a louca promessa do sujeito de restringir sua própria imagem e por isso mesmo se desvanecer (BAUDRILLARD, 2000, p. 72).

Figura 4



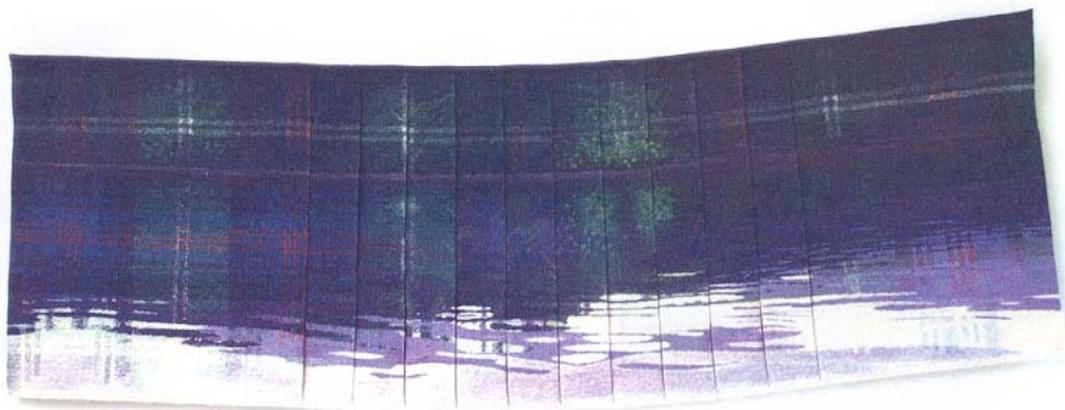
Christine Laffer - Cloth of Construction (2003)
Lã, A. 2,59 X L. 3,50m

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

Joan Baxter, tapeceira escocesa, apresentou na Bienal de Tapeçaria em 2006 a obra *Migdale Kilt* (ver Fig. 5), medindo 70 x 207 cm, confeccionada em lã, algodão e seda. Essa tapeçaria foi confeccionada em 2005 e a artista usou como referencial para seus desenhos a herança cultural local e as paisagens selvagens do norte da Escócia. Ela tece na técnica tradicional e considera a tapeçaria, um *processo antigo*, muito *excitante*, embora seja lento e deliberado, mas permite que com calma busque no desenho conciliar a técnica da tapeçaria, com os materiais e as cores. Reunir em uma tapeçaria elementos da

forma com a estrutura da trama e ainda os materiais e suas cores requer um conhecimento profundo da técnica e um tanto de ousadia. *Assim a forma não age como um princípio superior modelando uma massa passiva, já que se pode considerar que a matéria impõe sua própria forma à forma* (FOCILLON, 1981, p. 67). Segundo Joan Baxter, *Migdale Kilt* foi desenhado depois de uma caminhada em uma região arborizada que até o século XIX foi bastante habitada e explorada pelo homem. Hoje reflorestada vêem-se, entre troncos e folhas, supostas silhuetas que remetem ao desenho do tecido xadrez escocês, refletido nas calmas águas que vislumbram o passado no presente. Essa combinação de cores e formas remete a um espaço geográfico e também resgata elementos culturais. As manchas claras quase brancas, misturadas aos tons de verde e lilás na parte inferior da tapeçaria, remetem ao reflexo das nuvens nas águas e para Baudrillard o [...] *espelho d'água é não uma superfície de reflexão, mas uma superfície de absorção* (BAUDRILLARD, 2000, p. 77).

Figura 5



Joan Baxter - Migdale Kilt (2005)

Lã, algodão e seda. A. 70 X L. 207cm

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

As fendas criadas ao longo da tapeçaria simulando as pregas do saio escocês são artifícios ou similitudes que também podemos denominar mimetismo. Assim, a tapeceira problematiza aquilo que desestabiliza o fenômeno do olhar, ou seja, [...] *a semelhança não está senão no olho daquele*

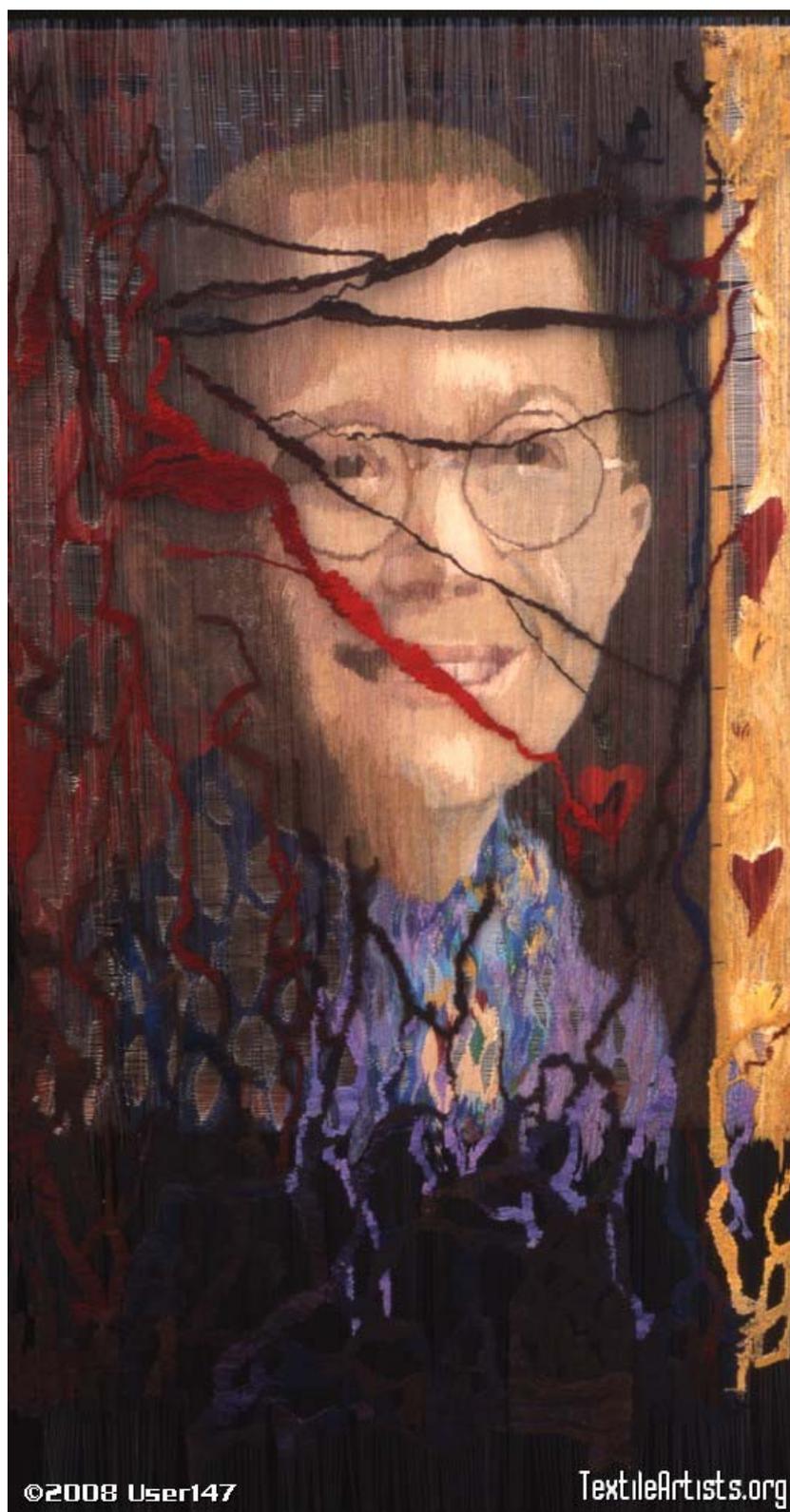
que percebe (CAILLOIS, 1986, p. 55). A sutileza das linhas que formam o xadrez em tonalidades de azul, de verde, de vermelho, de lilás, aliado ao uso de materiais muito finos reforça que o [...] *mimetismo morfológico poderia ser então, ao modo do mimetismo cromático, uma verdadeira fotografia, mas da forma e do relevo, uma fotografia no plano do objeto e não da imagem, reprodução no espaço tridimensional com volume e profundidade* (CAILLOIS, 1986, p. 58).

Monique Lehman, americana, apresentou na Bienal de Tapeçaria em 2006 a tapeçaria *Heartsong of American Hero Mattie Stepanek* (ver Fig. 6), desenvolvida em 2005. A obra foi confeccionada em algodão, lã e rayon e mede 142 x 76 x 8 cm. Segundo Monique, ela ficou *lisonjeada, mas temerosa* quando foi convidada a fazer o retrato de Mattie Stepanek para o *Pasadena City Hall* em homenagem ao ano dos deficientes. Ela imaginou desenvolver durante meses o desenho da face de uma criança que faleceu em 2004 com a idade de 13 anos. Inicialmente ela estudou bastante sobre sua vida e sua poesia para estar apta a expressar sua mensagem de paz na tapeçaria. O uso da transparência na urdidura da segunda camada adicionada provoca uma energia dramática, um véu, e uma qualidade misteriosa à tapeçaria. *Translucidez, suspensão, fragilidade, dessuetude – daí a insistência do papel, da carta carcomida nas bordas, [...] de uma transcendência diluída no cotidiano [...] são coisas que já duraram, é um tempo que já correu* (BAUDRILLARD, 2000, p. 70). Depois de tramar a parte inicial, Lehman inseriu na tapeçaria uma segunda urdidura de um filamento que entrelaça com o inicial, adicionando um véu que gera profundidade e significados. O sentido de perda ou tragédia é explorado com fios tramados aleatoriamente, bordas esfiapadas e espaços vazios com transparências na urdidura, permitindo assim que em alguns pontos a luz atravessasse. *No trompe l'oeil, não se trata de se confundir com o real; trata-se de produzir um simulacro em plena consciência do jogo e do artifício – imitando a terceira dimensão, instaurar a dúvida sobre a realidade dessa terceira dimensão* (BAUDRILLARD, 2000, p. 73). O realismo ou a ilusão do *trompe l'oeil* está entre o limite da tapeçaria apresentada, como imagem bidimensional, a partir de um rosto que por um deslocamento sutil revela este resíduo de diferenciação.

A tapeçaria contemporânea tramada de maneira tradicional, como tem sido feito há vários séculos, por incontáveis gerações, ainda hoje na era digital tem adeptos nas várias regiões do globo. O *tromp l'oeil*, recurso visual perceptível em algumas tapeçarias na Idade Média e que ao longo da Renascença foi se perdendo, é resgatado pelos tapeceiros do século XX. O ideal renascentista pode ser traduzido na tapeçaria como a cópia fiel da pintura e a riqueza de detalhes em seus desenhos, o uso de uma grande quantidade de cores; ignorando a textura dos materiais e os recursos técnicos. Esse processo ao longo de centenas de anos mostrou a fragilidade das tinturas e da trama; o que levou os tapeceiros a rever todo o processo da fatura. Do outro lado, o público que sempre é convidado e presenteado a apreciar as obras do tempo – nos dois sentidos; primeiramente pelo tempo disponibilizado para criar o cartão que servirá de referência para a execução da tapeçaria e num segundo momento pelo tempo propriamente dito de execução com fios e linhas, urdidura e trama, ou seja, a fatura.

Para que essa fatura se concretize na plenitude, existe uma relação entre os olhos e as mãos. *Quanto mais a mão é assim subordinada, mais a visão desenvolve um espaço ótico “ideal” e tende a apreender suas formas segundo um código ótico* (DELEUZE, 2007, p. 155). O sentido *háptico* pode ser desenvolvido tanto pelo tapeceiro como pelo público que ao visitar exposições de tapeçaria com certa frequência, acaba percebendo sutilezas que o primeiro olhar dificilmente toca. Poderíamos dizer então que o tapeceiro tece com os olhos na medida em que toca com as mãos? Muitos artistas plásticos ao longo do século XX traduziram suas pinturas em tapeçarias, teria sido o sentido *háptico* um dos estímulos?

Figura 6



Monique Lehman - *Heartsong of American Hero Mattie Stepanek* (2005)

Lã, algodão e rayon. A. 142 X L. 76 X P.8cm

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

REFERÊNCIAS:

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papirus, 2000.

CAILLOIS, Roger. *Mimetismo e psicastenía legendária*. Revista Che Vouí, ano 1, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, Porto Alegre; 1986.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sedução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

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

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

Currículo Resumido

Elke Otte Hülse, especialização em Arte Educação - UNESC – Criciúma, SC;
mestranda em Teoria História e Crítica da Arte no PPGAV - CEART – UDESC
– Florianópolis, SC, orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky; professora de
tapeçaria e tapeceira.