

Tradição que persiste: entre a tapeçaria de Elke Otte Hülse, o cartão de Rivane Neuenschwander e os ensinamentos de Luiz Ernesto Aroztegui

Persistent tradition: between the tapestry by Elke Otte Hülse, the card by Rivane Neuenschwander and the teachings of Luiz Ernesto Aroztegui

Tradición persistente: entre el tapiz de Elke Otte Hülse, la tarjeta de Rivane Neuenschwander y las enseñanzas de Luiz Ernesto Aroztegui

Une tradition persistante: entre la tapisserie d'Elke Otte Hülse, la carte de Rivane Neuenschwander et les enseignements de Luiz Ernesto Aroztegui



Luciane R. N. Garcez

lucianegarcez@gmail.com



Sandra Makowiecky

sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo

O presente texto aborda a tapeçaria, uma técnica artística que perdura na história e aqui nos é apresentada de forma narrativa, portando importância significativa na história da arte e sendo ressignificada no contemporâneo por artistas que extrapolam fronteiras técnicas, atualizando conceitos e questões, como a artista catarinense Elke Otte Hülse, cuja carreira contempla exposições nacionais e internacionais e que vem desdobrando essa técnica ancestral de forma a dar visibilidade a um conhecimento por vezes apagado e relegado a um plano menor no cenário das artes nacionais. Apresentamos Hülse em uma interlocução com a artista Rivane Neuenschwander, em que aplica os ensinamentos de Luiz Ernesto Aroztegui. O estudo aborda também o centenário da Bauhaus, escola de vanguarda onde a tapeçaria teve grande projeção, bem como a relação que a artista estabelece em algumas de suas obras, com a Bauhaus.

Palavras-chave: Tapeçaria. Narrativas. Elke Otte Hülse, Rivane Neuenschwander e Luiz Ernesto Aroztegui. Bauhaus.

Abstract

This text addresses tapestry, an artistic technique that lasts in history and is presented here in a narrative way, bearing significant importance in the history of art, and being reinterpreted in the contemporary by artists who go beyond technical borders, updating concepts and issues, such as, for example, the Santa Catarina artist Elke Otte Hülse, whose career includes national and international exhibitions, and who has been developing this ancestral technique in order to give visibility to a knowledge that is sometimes erased and relegated to a smaller plane in the national artistic scene. We present Hülse in a dialogue with artist Rivane Neuenschwander, in which she applies the teachings of Luiz Ernesto Aroztegui. The study also addresses the centenary of the Bauhaus, an avant-garde school, where tapestry had great projection, as well as the relationship that the artist establishes in some of her works with the Bauhaus.

Keywords: *Tapestry. Narrative. Elke Otte Hülse, Rivane Neuenschwander and Luiz Ernesto Aroztegui. Bauhaus.*

Resumen

Este texto aborda el tapiz, una técnica artística que perdura en la historia y se presenta aquí de manera narrativa, teniendo una importancia significativa en la historia del arte, y siendo resignificado en lo contemporáneo por artistas que van más allá de las fronteras técnicas, actualizando conceptos y cuestiones, como, por ejemplo, la artista catarinense Elke Otte Hülse, cuya trayectoria incluye exposiciones nacionales e internacionales, y que ha ido desarrollando esta técnica ancestral para dar visibilidad a un saber que en ocasiones se borra y se relega a un local más pequeño en la escena artística nacional. Presentamos a Hülse en un diálogo con el artista Rivane Neuenschwander, en el que aplica las enseñanzas de Luiz Ernesto Aroztegui. El estudio también aborda el centenario de la Bauhaus, escuela de vanguardia, donde el tapiz tuvo gran proyección, así como la relación que la artista establece en algunas de sus obras con la Bauhaus.

Palabras llave: *Tapiz. Narrativas. Elke Otte Hülse, Rivane Neuenschwander y Luiz Ernesto Aroztegui. Bauhaus.*

Résumé

Ce texte aborde la tapisserie, une technique artistique qui perdure dans l'histoire et est présentée ici de manière narrative, revêtant une importance significative dans l'histoire de l'art, et étant resignifiée dans le contemporain par des artistes qui dépassent les frontières techniques, actualisant concepts et enjeux, comme par exemple l'artiste de Santa Catarina Elke Otte Hülse, dont le parcours comprend des expositions nationales et internationales, et qui a développé cette technique ancestrale afin de donner une visibilité à un savoir parfois effacé et relégué au rang plus petit dans la scène artistique nationale. Nous présentons Hülse dans un dialogue avec l'artiste Rivane Neuenschwander, dans lequel elle applique

les enseignements de Luiz Ernesto Aroztegui. L'étude aborde également le centenaire du Bauhaus, école d'avant-garde, où la tapisserie avait une grande projection, ainsi que la relation que l'artiste établit dans certaines de ses œuvres avec le Bauhaus.

Mots-clés: Tapisserie. Récits. Elke Otte Hülse, Rivane Neuenschwander et Luiz Ernesto Aroztegui. Bauhaus.

Introdução

Este estudo busca situar o papel da tapeçaria como expressão artística ao longo da história da arte, e também situar um trabalho conjunto da artista latino-americana Elke Hülse no cenário contemporâneo, analisando de que forma o legado histórico se faz presente em sua fatura. Partindo de uma pesquisa mais ampla e adensada, que igualmente vem abordando a história da tapeçaria, bem como questões a ela pertinentes, propõe-se um estudo acerca da artista catarinense Elke Otte Hülse (1961 – dias atuais), porém, este texto expande e contextualiza a história da Bauhaus e seus desdobramentos no contemporâneo. As autoras deste texto estão divulgando a produção de Hülse em revistas acadêmicas visando atualizar a prática da tapeçaria, bem como dar visibilidade à artista catarinense, que vem representando o Brasil em eventos em diversos países, com premiação em alguns, como em 2019, no *WTA VIII Biennial International Textil Small Format*, Espanha, onde ganhou primeiro lugar e menção honrosa. Nesse mesmo ano, Hülse participou da 14^a Bienal Internacional de Curitiba polo SC, no MASC, Florianópolis; expôs também em Londres, na *Heallreaf 3: Surface Gallery*; foi selecionada para o evento que homenageou os 100 anos da Bauhaus em diversos países, com seu trabalho exposto na Califórnia (EUA), na mostra *Fiber Art – 100 Years of Bauhaus*, e na *Art Ventures Gallery*; ainda em 2019, na Espanha, participou na exposição *Tramares, Textil Exhibition at Brasilien House*, em Madri.

Em 2020, Hülse participou em duas exposições: *Renditions, 13th ATA American Tapestry Alliance Unjuried Small Format Exhibition*, uma mostra online, de acordo com o momento da pandemia, e *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted*, da artista Rivane Neuenschwander (1967), em Nova Iorque, na Tanya Bonakdar Gallery, onde participa num trabalho colaborativo, inovando sua trajetória poética.

Hülse vem desenvolvendo hibridizações de campos tão distantes quanto a técnica mais tradicional da tapeçaria europeia com variadas formas de manipulação digital. A artista consegue unir temporalidades e tecnologias que, ao mesmo tempo que parecem inauditas, acabam por se complementar de forma a criar resultados que nos forçam a refletir sobre este mundo ao mesmo tempo tão globalizado e de fácil acesso a toda informação quanto alheio

às misérias humanas presentes nas mais diversas formas. Acrescenta-se ainda um trabalho conjunto realizado com Rivane Neuenschwander, unindo-se aos ensinamentos do tapeceiro uruguaio Luiz Ernesto Aroztegui (1930-1994).

A Tapeçaria e sua resistência no tempo – Tapeçaria e culturas ancestrais

Certos campos de pesquisa nos fornecem mais material de estudo do que outros, especialmente quando consideramos o ambiente acadêmico que nem sempre contempla técnicas artísticas de tradição mais longeva, que talvez sejam percebidas como antigas e não reatualizadas. A técnica da tapeçaria se encontra em uma fronteira tênue, que contempla arte, design, decoração, artesanato, no entanto, persiste no cenário contemporâneo como uma arte que se desloca no tempo e se alinha ao cenário atual. Sua história remonta a milênios e como forma narrativa, como um registro que nos conta histórias, além de servir como um documento responsável por guardar memórias e culturas, fatos e mitos de cada sociedade. Também a tapeçaria fez parte do cotidiano desses povos, servindo de forma prática como alento em tempos de frio, como suporte visual e ornamentação nos locais onde se encontravam. Muitas vezes uniam funções: de ornamento à narrativa cerimonial; em outras ocasiões simples, elemento de separação de cômodos, independente da visualidade proposta.

Nessa linha de pensamento, sublinhamos a recorrência do uso da técnica da tapeçaria como forma de arte e expressão, que persiste na história, por vezes, reverberando outros tempos; entretanto, percebemos que essa sobrevivência pode nos desafiar de tal forma que sobressai a tapeçaria dentro de um cenário contemporâneo mais adaptado às novas mídias, às performances, instalações, arte que se insere nesse campo tecnológico tão próprio de nosso tempo. “A tapeçaria, essa arte do silêncio e da paciência, que rompe fronteiras em sua forma de trabalhar junto, nos chama” (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020a, p. 140). Quais as possibilidades de estabelecermos uma conexão sólida da tapeçaria com o cenário da arte contemporânea? Propomos essa discussão a partir da artista Elke Otte Hülse, apresentando uma reflexão que transpõe os limites comumente reconhecidos quando se trata de tapeçaria, aliando a técnica ao fazer artesanal.

Nosso escopo busca o fazer artístico a partir da tapeçaria como meio de expressão que se configura no contemporâneo, sem qualquer possibilidade de limitação. No

processo artístico de Hülse, esta reverbera as novas mídias, espelhando em sua poética o tempo e a história ao usar de processos tecnológicos com base em plataformas digitais, culminando no tear manual. Na série que apresentamos neste estudo, a artista busca imagens na Internet imagens de crianças que representem etnias das mais variadas, manipula estas imagens de forma a alterar cores e padrões. O resultado é transformado no cartão que servirá de base para a tapeçaria pretendida, como veremos mais adiante neste texto.

A tapeçaria se apresenta neste estudo como o gesto apreendido ancestralmente. Convocamos Walter Benjamin (1996) em sua reflexão sobre o narrador que constrói histórias e as passa adiante, como uma forma de registro, de criar memórias. As técnicas mais tradicionais da tapeçaria passaram por esse momento, de geração em geração foram sendo eternizadas, assim como a própria tapeçaria, que em diversos momentos da história serviu como registro visual de seu tempo, contando histórias, deixando memórias marcadas. Tapeçaria como narrativa visual.

Por ser um processo lento que pode levar até meses para se completar, a tapeçaria voltou à tona recentemente com a retomada dos trabalhos artesanais como forma terapêutica e antagônica à evolução tecnológica avançada. Muitos estão indo além nesse processo de reconexão com a ancestralidade manual e se baseiam nas formas da natureza, por exemplo, para criar tapeçarias com visual que mimetizam campos, florestas e outras “paisagens”. (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020a, p. 140).

Panorama Histórico

Podemos mapear o desenvolvimento da tapeçaria há milênios, nas culturas mais antigas, antes mesmo do Antigo Egito já havia registro dessa técnica. Foi por muitos séculos artefato bastante importante, sendo em alguns períodos mais valorizado que a pintura. Desse modo, era comum nas rotas comerciais; inclusive, tapetes eram encomendados na China, manufatura local, com características formais chinesas, representando mitos europeus, produtos especialmente produzidos para serem vendidos no mercado ibérico. Essas trocas culturais possibilitaram migrações de informações específicas: pontos, cores, materiais usados na manufatura, lã para alguns, seda para outros. Esse tipo de movimentação fez com que as técnicas também contassem histórias, pois

cada detalhe se referiria a um povo, um fazer, uma cultura diferente. Assim como são variadas as histórias representadas, também foram variadas as especificidades técnicas, o que ajudou a localizar um ou outro artefato, reconhecendo detalhes, mapeando as migrações e referenciais técnicos. As ferramentas e recursos dos teares se modificaram acompanhando os desenvolvimentos tecnológicos, mas não a ponto de descaracterizar essa técnica ancestral. Alguns preceitos se mantiveram, e se mantêm ainda, sendo a tapeçaria uma forma de expressão que demanda recursos e tempo como poucas.

De acordo com Garcez e Makowiecky (2020a), a:

[...] tapeçaria é um tipo de arte têxtil, onde a imagem é reproduzida *sobre* ou *no* tecido. Um exemplo é a técnica dos liços, onde os desenhos são produzidos em tear simultaneamente ao tecido, enquanto no bordado, o desenho é feito com agulhas sobre uma tela/tecido pré-existente, como a talagarça. (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020a, p. 141, grifo dos autores).

Elke Hülse usa as técnicas da tapeçaria em tear de alto liço, onde um cartão (desenho) com a imagem, fruto de apropriação do mundo virtual, é ampliada e fica sob a urdidura, e serve de fio condutor para confecção da trama.

Segundo a artista Elke Hülse (2009), o tear mecânico foi criado no começo do século XIX, possibilitando um maior acesso às tapeçarias, pois estas foram se tornando mais acessíveis e numerosas. Quando o movimento conhecido como *Arts and Crafts* atualiza a tapeçaria, incorpora as técnicas aos seus meios de expressão, acaba por renovar o lugar desta no mundo das artes, oportunizando mais uma vez o florescimento da tapeçaria e influenciando artistas ainda hoje.

Jean Lurçat

Um dos grandes nomes da tapeçaria é o de Jean Lurçat (1892-1966), pois o artista foi fundamental no processo de renovação da tapeçaria, ocorrendo um movimento de revalorização desta no século XX, influenciando artistas como Picasso e Braque a criarem imagens que seriam transformadas em tapeçarias. É a Jean Lurçat que devemos o legado da tapeçaria como obra de arte, deslocando-a para galerias e museus de arte (GRADIM, 2018).

Tapeçaria como campo expandido e de hibridações

Apesar das dificuldades de preservação destas peças, algumas tapeçarias importantes chegaram até nós. Por vezes estragadas, necessitando de restauros, limpeza e atenção, mas sem perder a beleza e grandiosidade iniciais, e mais importante, deixando ao contemporâneo registros históricos inestimáveis, pois além da história contada, técnica e materiais nos dizem muito deste passado revisitado. (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020a, p. 143).

Ao escolhermos tratar de tapeçaria como campo expandido e de hibridações, também as entendemos como narrativas e discursos. Cabe acrescentar que compreendemos que narrativas ficcionais podem ser entendidas como imagens que não pertencem a si mesmas, são como refrações que remetem sempre a outras imagens e existem em um jogo de reflexos. Entendidas como narrativas, as obras tratadas neste artigo são consideradas também como ficcionais, reconhecendo-se como produções que contam histórias com uma leitura particular de seus autores/artistas. E ao serem resultado de hibridações tão distantes, como a técnica tradicional e milenar da tapeçaria aliada à manipulação digital de imagens da Internet, estas obras se situam num campo de intertextualidades. Segundo Sandra Ramalho e Oliveira (2020), essas estratégias de produção que se sobrepõem e criam outras interlocuções, que têm na arte seu campo mais prolífico, estão na ordem do fenômeno da intertextualidade.

Assim considerando, percebe-se que o fenômeno linguístico que é a intertextualidade, seja no modo de apropriação, interpretação, citação ou outro nome que se queira dar às relações analógicas entre textos visuais, sincréticos ou interlinguísticos, pois eles são muitos, cada vez mais se faz presente na arte contemporânea, para dessacralizar a arte, ou para promover uma crítica social, ou para ser objeto de autocrítica da arte, estas sendo algumas entre tantas possibilidades. Além do mais, está subjacente a reflexão sobre a sustentabilidade do planeta, questionando-se a produção capitalista incontrolável de supérfluos. (OLIVEIRA, 2020, p. 15).

Segue Oliveira (2020) dizendo que em termos de diálogos, conexões e hibridações no campo das artes, o contemporâneo lança mão de diversas estratégias de

apropriações de tempos anteriores, e que estas vêm até nós como dobras de tempo, sobreposições de manifestações artísticas, que se relacionam na mesma obra, assim como vemos nas tapeçarias de Hülse. A intertextualidade geralmente vem na interrelação de imagens que dialogam por uma analogia. Nesse caso, são interrelações de técnicas e tecnologias que convivem no mesmo resultado plástico.

Exposição *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted* – com Neuenschwander Magali Sanchez, Jorge Soto e Elke Hülse

Para ilustrar o argumento da interrelação de imagens que dialogam por analogia, falando de diálogos, conexões, hibridizações, descreveremos a exposição *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted*, uma exposição individual do novo trabalho de Rivane Neuenschwander, que ocorreu em Nova York, de 10 de setembro a 24 de outubro de 2020. Apresentando tapeçarias, pinturas e desenhos, bem como uma instalação de cartões postais encontrados e modificados, a mostra explora temas de medo, sexualidade, política e violência. Com base em uma miríade de referências culturais, Neuenschwander investiga as vulnerabilidades públicas e privadas que levaram a uma onda deletéria de nacionalismo e polarização ao redor do globo. Os artistas tapeceiros, Magali Sanchez (1957 – dias atuais), Jorge Soto (1960 – dias atuais) e Elke Hülse, tramaram as cinco tapeçarias a partir de cartões de Rivane. Vale ressaltar que os tapeceiros citados tiveram contato e formação com Ernesto Aroztegui.

A mostra em Nova Iorque, da artista Rivane Neuenschwander, apresenta novas abordagens em sua trajetória, a transformação de sua forma de expressão artística em uma prática colaborativa, a tapeçaria tecida por outro artista, neste caso, como na figura 1, Elke Hülse, que transformou a imagem pintada de Rivane em uma imagem tecida. A exposição, portanto, é composta de tapeçarias, pinturas, desenhos e uma instalação, e alguns trabalhos são feitos em colaboração com outros artistas, sendo uma delas Elke Hülse, além de Soto e Sanchez. Os três artistas parceiros foram os responsáveis pela produção das tapeçarias feitas a partir dos desenhos de Rivane. Em tapeçaria, o correto é dizer que as tapeçarias foram feitas a partir de cartões de Rivane. Os tapeceiros citados, Soto e Sanchez, tiveram contato direto e formação com Aroztegui. Já Hülse tomou contato com sua técnica em cursos específicos.

Figura 1 – Desenho de Rivane Neuenschwander e Detalhe

Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted 07, 2019.

Tapeçaria feita por Elke Hülse.

Urdidura: 3 fios duplos de algodão por centímetro – Trama: algodão, lã, acrílico.

Tapeçaria em tear vertical – Dimensões: 170 x 237 cm.



Fonte: imagem enviada por Elke Hülse.

Luiz Ernesto Aroztegui e seu método

Luiz Ernesto Aroztegui (1930-1994) é um artista uruguaio que na década de 1960 iniciou sua trajetória artística em Montevideú, mas não se limitou ao seu próprio contexto cultural. Participou com suas tapeçarias artísticas na X Bienal Internacional de São Paulo e na Bienal de Veneza. Foi também um artista educador, deixando diversos discípulos de seus métodos e saberes. Além de ter lecionado no Instituto Artigas, foi o criador do Centro de Tapeçaria do Uruguai (CETU). Por 25 anos Aroztegui se empenhou em divulgar a tapeçaria, promovendo trocas de experiências e conquistando adeptos tanto no Uruguai quanto no Brasil, onde desenvolveu um grupo de artistas interessados na tapeçaria após sua participação na Bienal de SP, repassando a eles sua técnica e ampliando os horizontes da tapeçaria no nosso país.

Em sua trajetória como artista e educador, Aroztegui ultrapassou as fronteiras da linguagem têxtil tradicional, se manteve incansável como pesquisador e como transmissor dessa herança artística milenar. Viajou a diversos locais do mundo onde a tapeçaria era reconhecida por sua tradição cultural, visitando ateliês no Oriente Médio, na França, nos Andes. Em cada lugar, absorveu um pouco do saber dessas culturas e mesclou com suas próprias experiências técnicas; acabou por desenvolver um método que ficou conhecido como “cadernos de aluno”, sendo basicamente três tapeçarias desenvolvidas com técnicas específicas de cada lugar onde Aroztegui andou e aprendeu, oportunizando a disseminação dessas técnicas de forma didática.

Como nos ensinou Elke Hülse em sua dissertação de mestrado (2009), o “caderno de aluno” é uma proposta de exercícios técnicos que serve de base para futuras tapeçarias, reunindo as técnicas aprendidas de acordo com a imagem a ser representada. De acordo com Aroztegui, os três cadernos de exercícios, denominados “cadernos de aluno”, seriam a base fundamental para a formação do aluno tapeceiro, estando este apto a se expressar na técnica somente após o total domínio técnico e a conclusão dos três, sendo os exercícios imprescindíveis no treino das singularidades (HÜLSE, 2009). Portanto, escolha e combinação correta dos fios, texturas e cores são fatores também imprescindíveis no resultado.

Em síntese, Makowiecky e Garcez (2020b, n. p) descrevem os três cadernos. O primeiro caderno leva o nome de *Recursos Têxteis no Plano*. Nele, o aprendiz inicia a urdir seu tear, usando três fios por centímetro de um algodão de espessura fina. Dessa forma, irá reunir e tramar diversas propostas de exercícios para futuras tapeçarias. Como resultado, ao final do exercício, o aprendiz desenvolve um cartão com um desenho, em que deverão ser inseridas as técnicas propostas. O aprendiz deve usar na trama pelo menos cinco cores de um mesmo fio, algodão, lã ou acrílico, escolhidos previamente. Para Aroztegui, esse exercício tem muito mais valor e mérito do que anotações sobre a técnica.

Para o segundo caderno de aluno, predominam exercícios de domínio da forma. Para desenvolver vários cartões, o aprendiz deve usar novamente mais cinco cores, diferentes das cores utilizadas no primeiro caderno. Essa é a recomendação, podendo repetir uma ou mais cores. O cartão final desse caderno não deve ser fixado por baixo do urdimento como no primeiro. O aprendiz deverá usá-lo só para fazer marcações no urdimento e mantê-lo ao lado para observação e acompanhamento.

Por fim, o terceiro caderno ensina a lidar com a tridimensionalidade e propõe a confecção de franjas e formas tridimensionais. Os volumes podem ser preenchidos e há a possibilidade de várias formas planas e espaciais acontecerem na mesma composição.

A concepção de Neuenschwander para a Exposição *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted*

Com trabalhos de colorido exuberante e formas orgânicas, Neuenschwander uniu três tapeceiros herdeiros da técnica de Aroztegui para trabalhar com tons intensos e texturas e trazer ao público criaturas antropomórficas entrelaçadas a corpos humanos (Figura 1). Além de estar inaugurando uma nova fatura em sua produção, Rivane explora trabalhos em dimensões contrastantes, convidando o espectador a se aproximar para apreender detalhes, ou se afastar para observar o todo. No entanto, o mais ousado foi o empreendimento de unir tapeçaria e cartões em uma complexa e bem urdida trama, em trabalhos de grandes dimensões.

Segundo Neuenschwander, o título da exposição foi inspirado nos “Poemas Malditos, Gozosos e Devotos” da poetisa Hilda Hilst, publicada em 1984, refletindo cenários políticos de culturas pós-coloniais, “um cenário tropical maldito ao longo da história como uma colônia de poder externo; orgástico, pois o papel da fantasia exótica é projetado sobre seu povo; e dedicado, ao longo da história, à duvidosa religião e movimentos de fé organizada”.

Outra referência apontada pela artista é a estética de cunho erótico de obras japonesas do século XVII, que a artista conecta à literatura folclórica popular do Nordeste brasileiro. Rivane engendra narrativas fantásticas de forma a problematizar questões fundamentais na humanidade, como o medo, políticas hierárquicas, violência e sexualidade. “A beleza das tapeçarias e sua habilidade artesanal enfatizam a ambiguidade de atração e repulsa, da estética e da violência”.

“Textos escritos à mão e imagens rabiscadas são reproduzidos em bordados e pinturas, lendo: Medo do vírus, Medo da tristeza, Medo da guerra, Medo da fome, Medo do fim do mundo”. A instalação “Ordem e Método”, presente em outra sala, baseada em um filme de 1963 de Jean-Luc Godard, apresenta cartões postais que problematizam cenários de guerra junto a frases e textos, incluindo algumas falas de Godard, como “O que os soldados fazem antes da batalha?” e “Antes da batalha, os soldados têm medo”. Emoções como medo e ansiedade frente ao contexto contemporâneo estão representadas nessa mostra.

A tapeçaria persiste através dos tempos e sua história é conectada ao desenvolvimento das culturas ancestrais e essa exposição em Nova Iorque agrega-se ao cenário

contemporâneo resgatando a tradição do fazer coletivo em uma conversa entre técnicas e faturas diferenciadas.

Ensinos de Elke Otte Hülse

Segundo Hülse (2009), o tapeceiro da atualidade ainda aprende e busca conhecimentos em todos que o antecederam e todo esse conhecimento só pode ser passado através do fazer manual.

Analisar a tapeçaria como um exercício perceptivo faz sentido porque inicialmente o tapeceiro desenvolve um cartão, depois seleciona o material a ser usado, observando sua textura e o leque de cores necessário. O tipo de urdimento apropriado ao cartão e à trama, usando os recursos técnicos mais adequados para contemplar esse mesmo cartão. Provavelmente os cadernos de aluno propostos por Aroztegui são um exemplo de exercício perceptivo onde o jovem aprendiz a tapeceiro executa uma série de exercícios que serão muito úteis ao desenvolver suas próprias tapeçarias. (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020b, n. p).

Ver os cartões que os tapeceiros usam para tramar suas tapeçarias revela que, assim como na pintura, o tapeceiro tece aquilo que aprendeu a tecer, e não necessariamente aquilo que vê.

Diz ainda a artista que o *trompe l'œil* e a retícula, artifícios bastante usados na pintura em diversos momentos, também são perceptíveis na tapeçaria contemporânea. Embora o tapeceiro do século XX tenha tido necessidade de se afastar da pintura para buscar seu próprio desenho, criando seus cartões, esses sintomas reaparecem. Resgatar na Idade Média ou na anterior a ela elementos da técnica, e conciliar com novos materiais, propicia ao tapeceiro contemporâneo mais possibilidades. O diálogo entre as diversas manifestações artísticas também aconteceu ao longo do século XX, quando muitos pintores procuraram os ateliês de tapeceiros para tramarem tapeçarias usando suas pinturas como cartões. Rivane fez seus cartões e procurou os tapeceiros.

Talvez o simulacro seja a melhor definição na busca da tapeçaria contemporânea, técnica que exige um tempo exaustivo de aprendizagem, outro de criação do cartão e da execução da obra. Rivane pulou etapas e uniu tapeceiro/as

para a execução da obra, em um trabalho de cunho colaborativo. (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020b, n. p).

O que vemos nessa exposição diz respeito a como explorar os recursos técnicos em favor da autenticidade da tapeçaria, sem deixar de usar a pintura, o desenho, a fotografia ou outros meios como o cartão. Diz respeito ainda ao fato de que nenhum conhecimento pode se dar como perdido e que afinal todos os dias nos reinventamos, sempre diferentes, mas com muitas semelhanças.

A Escola de Bauhaus

Em vários outros momentos da história da arte poderíamos desenvolver estudos sobre a tapeçaria, mas daremos um salto no tempo para falar da Bauhaus, visando estabelecer ligação com a obra da artista Elke Hülse e também prestar homenagem ao centenário dessa significativa escola.

Durante quase 14 anos de existência, a Bauhaus revolucionou o pensamento criativo e artístico em todo o mundo, além de repensar o trabalho e o papel do trabalhador no mercado. Os professores que ali trabalhavam incluíam Walter Gropius (1883-1969), László Moholy-Nagy (1895-1946), Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), Oskar Schlemmer (1888-1943) e Gunta Stölzl (1897-1983), para citar apenas alguns, e foram influenciadores na Europa do período, deixando frutos que até hoje, século XXI, são perceptíveis.

Considerada hoje como um dos mais importantes movimentos culturais alemães, a Bauhaus completou em 2019 seu centenário de criação. Fundada em Weimar, em 1919, mudou-se para Dessau em 1925, e depois para Berlim. Foi encerrada em 1933, sob pressão do novo regime nacional-socialista. Nesse breve período ativo, a Bauhaus criou ideias que tiveram um impacto duradouro nos campos da arte, design e arquitetura, por exemplo, as pinturas telefônicas de Moholy-Nagy, a cadeira *Wassily* de Marcel Breuer (1902-1981) e a *Weißenhof Estate* de Stuttgart.

A Bauhaus foi fundada com uma visão internacional, onde jovens homens e mulheres artisticamente talentosos deveriam apresentar a arte, arquitetura e artesanato em um pensamento unificado, uma síntese das artes. O objetivo das oficinas era encontrar aplicações profissionais para o seu trabalho. A Bauhaus permaneceu fiel a essa

ideia básica de um laboratório experimental para a construção do futuro, apesar de suas muitas transformações, diversificações e reorganizações.

Não nos cabe explicar neste texto o grande percurso da Bauhaus. Vamos falar do último período da Escola e suas consequências. Ela se estabeleceu em Berlim, de 1932 a 1933 e sua dissolução foi anunciada em circular pelo terceiro e último diretor em 10 de agosto de 1933, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Assim, a escola chegou ao fim pelas mãos dos nazistas, mas percebemos que suas ideias persistem. Muitos colaboradores da Bauhaus foram para o exílio e contribuíram, junto com muitos estudantes internacionais, para a sua disseminação em todo o mundo, seja nas instituições sucessoras, como a *New Bauhaus* em Chicago, na *Black Mountain College* na Carolina do Norte, ou na Cidade Branca, em Tel Aviv, construída em estilo internacional, ou ainda na coleção do MoMA, que exibiu fotografia, design e arquitetura ao lado de obras de arte clássicas.

No entanto, não existe um estilo Bauhaus consistente, esta era muito diversa e heterogênea para isso. É precisamente sua diversidade que a torna ainda hoje tão interessante e contemporânea: foi um *workshop* internacional interdisciplinar de ideias, no qual diversas opiniões, teorias e estilos se uniram na busca de um novo homem, um novo pensamento, uma nova arquitetura e maneira de viver, onde o foco principal era uma abordagem aberta de métodos e ideias: a de reinventar o mundo. A Bauhaus procurou estabelecer uma ideia de obra de arte total que iria redimir a sociedade.

Na celebração de seu centenário, diversas atividades aconteceram ao longo do ano. As maiores cidades da Bauhaus apresentaram grandes exposições. A exposição centenária no *Bauhaus Archive* de Berlim, intitulada *bauhaus: production-reproduction*, foi dedicada às relações entre peças únicas e produção em massa, originais e reproduções.

A Escola de Bauhaus e a tapeçaria

Nos interessa neste texto ressaltar a tapeçaria. De filosofia modernista, ela modificou a relação dos processos criativos assim como a sua produção, o que culminou em uma revolução significativa para a área têxtil, impactando também a indústria, sendo que esta foi dominada por mulheres, gerindo e organizando as primeiras oficinas têxteis. Nesse âmbito, percebemos que, de início, num processo extremamente orgânico, as primeiras

oficinas têxteis tinham uma movimentação muito mais intuitiva do que propriamente um procedimento técnico estabelecido. Nesse rumo, foi criado um outro campo de trabalho gerando um novo profissional: o desenhista de tecidos, de padronagens.

Gunta Stolz foi um dos grandes destaques desse período. Perseguiu um vocabulário vinculado ao design com influência artística em que formas construtivas, abstratas e geométricas, com padrões coloridos e de grande complexidade tomaram o lugar de formas figurativas. Em 1927, Stölzl tornou-se professora, focada no processo industrial de tingimento e tessitura, abrindo caminho para a primeira parceria entre a arte e o setor têxtil com a colaboração entre a Bauhaus e a *Polytextil Company*, em 1930. Não era hábito colocar à venda os trabalhos com preços e medidas, algo que lhe deu pioneirismo na parceria arte e indústria, pois esta parceria reconheceu a importância do design têxtil.

Os trabalhos de Marli Ehrman (1904-1982), de Anni Albers (1899-1994) e Trude Guermoprez (1910-1976) também contribuíram para a evolução dos artigos têxteis. Anni Albers tornou-se não apenas a mais conhecida tecelã da Bauhaus nos EUA, mas em todo o universo da tapeçaria, sendo que em seus trabalhos percebemos uma ampla gama de listrados. Conhecida por ser a mulher do artista Josef Albers (1888-1976), Anni, ao contrário de muitas outras artistas mulheres da época e anos posteriores, sempre foi reconhecida, ficou célebre pelas suas tapeçarias “pictóricas” e por colocar em xeque os limites entre arte, artesanato e indústria, ao lado de inúmeras outras artistas da Bauhaus.

Breves tópicos sobre tapeçaria contemporânea

O catálogo das artes (OWIDZKA, 2007) aborda a tapeçaria na Polônia, país com grande tradição nessa técnica, derivada da riqueza de diversas técnicas de tradição popular. Tal tradição motivou um grupo de artistas entusiastas da tapeçaria a fundar uma associação no ano de 1901, denominada “Arte utilitária polonesa”. Pensando na renovação do artesanato polonês, consagraram este como o objetivo maior da associação.

Recorrendo como modelo a John Ruskin (1819-1900) e William Morris, criadores da corrente *Arts & Crafts* na Inglaterra e propagadores da importância do trabalho manual, a associação buscou inserir estudos sobre tapeçaria em programas de escolas superiores, que antes era tratada como artesanato e não como expressão artística. Com tal iniciativa, deram o devido prestígio a essa modalidade.

A partir dessas iniciativas, artistas e pedagogos contribuíram para a criação da “Escola Polonesa de Tapeçaria”, que exerceu grande influência em algumas gerações de artistas, resultando na exposição de suas obras em mostras nacionais e internacionais. A confirmação do êxito e primazia dos artistas poloneses na área da arte da fibra ocorreu nos anos 1960 e 1970.

Nos anos 1970 e 1980, artistas brasileiros fizeram estágios na Polônia e a influência da tapeçaria polonesa foi sentida na atividade de artistas brasileiros. Podemos citar o desenvolvimento da arte de Zoravia Betiol (1935), de Porto Alegre, e de Carlos Obino (1942), do Rio de Janeiro. Shirley Paes Leme (1955) é outro exemplo. Ela estudou em Tucson, Arizona, em Seção de Tapeçaria dirigida pela professora Gayle Wimmer, formada pela Academia de Belas Artes de Varsóvia. Na Trienal de Lódz, Shirley Paes Leme representou o Brasil com a composição *The Way Life Is*. A professora Eleonora Plutynska costumava dizer: “O mais importante é a continuação, porque esta é a ordem das coisas” (OWIDZKA, 2007, n. p). Destacamos essa frase porque ela aponta um caminho que nos interessa ao argumento de nossa pesquisa:

De certa forma, este jeito de trabalhar em grupos aponta uma necessidade de reflexão sobre as novas relações de geopolítica e imaginário, de entre mundos e a condição fronteira da arte e do ser humano contemporâneo. Essa continuação no desenvolvimento da arte mundial de tecelagem é sedimentada pelas confrontações internacionais em Lódz, Budapeste, Kyoto e outras numerosas cidades da Europa e das Américas. A arte da fibra liga, com a linha da amizade, artistas e nações. (MAKOWIECKY; GARCEZ, 2020a, p. 150).

Elke Hülse: como contar uma história da tapeçaria no campo da História da Arte

E assim, chegamos finalmente na artista que irá unir tudo que foi articulado anteriormente no texto.

Fenômeno raro no sistema de arte, Hülse é artista, tapeceira, educadora e pesquisadora. Ao mesmo tempo em que se mantém uma artista em franca atividade, pesquisa academicamente sobre a tapeçaria contemporânea. Se dedicou à carreira acadêmica, possuindo graduação e mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Teoria e

História da Arte. Sua opção pela linha de Teoria e História da Arte se deu em função de ser o campo que a permite estudar e divulgar um pouco essa técnica por vezes pouco conhecida e até marginalizada no ambiente acadêmico e cultural.

Em nossa cultura, na maior parte das vezes, a tapeçaria é vista como uma técnica artesanal. Poucos estudam suas infinitas possibilidades de expressão artística, plenamente justificadas no cenário complexo da arte contemporânea. A artista Elke Hülse, ao expor sua produção e divulgação da tapeçaria como arte, tem exercido papel fundamental. Tornou-se reconhecida como uma das mais expressivas artistas brasileiras a trabalhar com essa técnica, representando o Brasil em encontros diversos e eventos artísticos, acadêmicos e culturais ao redor do mundo.

A tapeçaria, para a artista, é encarada não somente como uma técnica, mas como uma forma de contar histórias. O fato de ser uma teórica da História da Arte a faz ter maior compreensão de reflexos de um tempo passado, todavia, ela não deixa de desenvolver suas referências, unindo reflexos de vivências percebidas com tendências alinhadas ao contemporâneo. Tal opção a habilita no sentido de problematizar formas sofisticadas, poéticas e sutis como um meio de expressão passível de ser espaço de diálogos técnicos e conceituais.

A série de tapeçarias chamada *Girls Everywhere Girls* (6 peças de 75 X 50cm) surgiu em 2013, após Hülse participar de um evento na *Peter Gray Gallery*, na Universidade de Guadalajara, em Puerto Vallarta, no México, com uma tapeçaria, da qual surgiu a ideia do conjunto. A temática da exposição era *Borders* (Fronteiras), mas até esse momento era só uma tapeçaria que após o evento foi tomando forma e se consolidando, virando uma série, momento em que participou de outro evento e lançou a nova proposta, no ano de 2019.

Marta Kowalewska, curadora da 16^a Trienal Internacional da Tapeçaria, que aconteceu no *Central Museum of Textiles*, em Łódź, Polônia, convidou artistas para que trabalhassem o tema de fronteiras a partir da tapeçaria como meio técnico de produção artística. O nome sugestivo de *Breaching Borders* (Violar fronteiras) foi a temática explorada na exposição, onde se verificou que problemas muito atuais foram abordados pelos artistas convidados, em suas mais diversas formas de expressão.

A série de tapeçarias *Girls Everywhere Girls* (Figura 2) versa sobre um trabalho intenso de pesquisa que explora diferentes faces de meninas de diversas culturas e etnias. Aceitar diferenças étnicas, para a artista, significa violar fronteiras. Os grupos étnicos são valorizados através das sutilezas de cada rosto,

suas expressões, formas, cores, feições, características que reforçam suas origens. As imagens são pesquisadas na Internet e escolhidas de acordo com a etnia, cultura a ser representada. Após essa seleção, a artista manipula as imagens por computador, gerando uma segunda imagem renderizada, que então é impressa e ampliada para servir de cartão (desenho condutor da trama) da tapeçaria, sendo colocado abaixo da urdidura. Para o trabalho com as tapeçarias já prontas, Elke se reporta à prática de artistas e artesãos coptas, pois as tapeçarias são costuradas em cima de vestidinhos de meninas. Os artistas e artesãos coptas costuravam tapeçarias em suas roupas, em forma explícita de evidenciar o adorno, numa referência à história da vestimenta como vestígios de certas sociedades e culturas.

Figura 2 – Elke Hülse. *Girls everywhere Girls*. 2018.
Tapeçaria. 76 X 50cm cada.



Fonte: imagem cedida pela artista.

Na menção ao trabalho de Elke, não podemos esquecer de mencionar o projeto *Dress a Girl Around the World*, projeto de uma ONG americana fundada em 2009. O objetivo do projeto consiste em entregar a meninas de populações carentes de todo o mundo um vestido feito especialmente para elas. Tal gesto implicaria em atribuir e conceder carinho e dignidade a essas crianças, pois não seria um presente de doação ou caridade, mas um gesto de especial de atenção. Na proposta, estão implícitas discussões sobre a situação de vulnerabilidade dessas crianças. Assim sendo, cada criança retratada revela a história que sua cultura apresenta, tradições, costumes, mitos e lendas associados a cada etnia pela artista representada. Para a elaboração dos trabalhos, alguns moldes são propostos e os detalhes são extremamente importantes na finalização. O rompimento das fronteiras ocorre quando não importam questões de cor, raça ou proveniência.

Outra tapeçaria, do ano de 2016 (Figura 3), chamada *Kinder Glauben* (em português pode ser traduzido como “crença infantil”), parte de um texto proposto pelo edital de *Kárpit*, em diálogo com a **série de tapeçarias do Apocalipse**, cujas imagens remetem às ilustrações dos livros infantis alemães que eram muito lidos pela artista em sua infância. Novamente, a artista recorreu à internet e se deparou com uma imagem que mostra duas crianças, uma negra e uma branca. As duas crianças se olham e se tocam com muita delicadeza e afetividade. Para realizar a obra, a artista manipulou as imagens, da mesma forma que o fez na série anterior, e montou uma composição, tendo como ponto de partida seis pentágonos. Ao olhar para os pentágonos, temos a nítida impressão de que cada criança conta uma história e conversa com a outra. Segundo a artista,

Sem entrar no mérito do conteúdo das mesmas, enfatizo na minha composição a apresentação em forma de quadros e reduzido uso de cores. Ao me apropriar da imagem das duas crianças na internet, logo consegui traduzi-la mentalmente para a linguagem da tapeçaria. Esse raciocínio facilita na escolha de materiais, técnicas e resoluções de espaços no conjunto da obra. Cada pentágono conta uma história e ao mesmo tempo todos estão interligados. Cada dois rostos, mesmo em pentágonos distintos, se tocam pelo tato e pelo olhar. Na execução de cada dois pentágonos, existem linguagens específicas onde a escolha de materiais determina a conversação.

O pentágono central, que domina a cena, mostra os rostos das duas crianças e é encimado por outros quatro pentágonos, em que podemos fazer uma relação com uma auréola a dar a devida importância à cena que se passa no centro. Texturas variadas marcam os detalhes dessa tapeçaria que mistura também restos de tecido e fios diversos e algodão. O pentágono inferior retrata os corpos das crianças e o material escolhido pela artista para cada pentágono precisa ser bem calculado, pois ele define a sensação háptica resultante. Segundo a artista, nos pentágonos centrais foram utilizados fios feitos de garrafas plásticas recicladas juntamente com materiais clássicos da tapeçaria, misturados a retalhos de tecidos industriais cortados em tiras.

Figura 3 – Elke Hülse. *Kinder Glauben (Children Believe)*. 2016.
Tapeçaria. 2,5 X 2,15m.



Fonte: imagem cedida pela artista.

O título da tapeçaria faz uma alusão à épica cruzada infantil da Idade Média, quando, para chegar em Jerusalém, crianças tentaram cruzar os Alpes. Percebemos que,

em cada pentágono, os diversos tons de branco são trabalhados, invocando o sagrado da imagem, especialmente pela aura colocada acima da imagem principal. Segundo Hülse, essa luz, tão comum em representações na História da Arte, acaba por nos fazer lembrar também do eterno retorno da imagem.

Essa determinação infantil baseada nos sentidos como audição, visão, olfato, paladar e tato leva a acreditar que essa tapeçaria também tem um objetivo, qual seja, a sustentabilidade global. Talvez muito mais do que o reaproveitamento de materiais na confecção da tapeçaria, o tema e a sua mensagem são o acontecimento e o caminho para a sustentabilidade global. Crianças que trocam afagos e olhares de forma tão singela, sincera e espontânea, evidenciam uma fenomenologia do tato e do olhar. (HULSE, 2016 *apud* ANTONELLO, 2017, n. p).

A narrativa é considerada pela artista uma função primordial, e tal fato já foi registrado em sua dissertação de mestrado, intitulada *As tramas dos tapeceiros narradores: técnica e criação* (HULSE, 2009). A função fabuladora é também expressa por Gilles Deleuze em *Imagem-tempo* (1990), livro em que conseguimos compreender a possibilidade de reencontrar o elo entre a vida e a ficção, verificável nas narrativas simulantes. Sabemos que existem os registros da interpretação das práticas sociais de escrever e de ler na história da cultura escrita, bem como a representação que os autores nos estabelecem e apresentam sobre as relações que constroem com seus cadernos ou cadernetas. Desde tempos imemoriais, a história da humanidade se confunde com as narrativas.

Uma narrativa se encerra e acontece desde que haja um contador de estória e uma estória. No nosso caso, o narrador é o contador de estória, ou seja, nossa artista e os nossos tapeceiros. Privilegiamos neste artigo artistas que nos presenteiam com narrativas plásticas, que por seu turno, ilustram histórias em simbólicas alegorias, por meio de transcrições pictóricas livres.

A emergência da cultura escrita, muito vista na modernidade, registra muitos atos da experiência humana, por outro lado, a tapeçaria busca também práticas sociais de contatos, mas de outras formas. Na mencionada dissertação, Elke Otte Hülse desenvolveu um item em que se dedica ao tema do narrador. Em *O Narrador e o mestre tapeceiro*, descreve:

em vários períodos da história a figura do tapeceiro sempre foi associada aos homens, cabendo às mulheres da família o apoio no urdimento, na preparação dos fios da trama e nos arremates. Hoje, nos vários continentes onde a tapeçaria acontece, muitas mulheres, geralmente com mais de trinta anos, exercem a atividade. Nos Estados Unidos da América existe a preocupação de trazer aprendizes jovens aos ateliês para tomarem gosto pela arte da tapeçaria. A figura apresentada por Walter Benjamin aparece aí, porque o mestre tapeceiro repassa aos mais jovens sua experiência e conhecimento na condição de narrador. Não adianta nada o jovem tapeceiro ter acesso a bons livros técnicos e ao exercício da atividade, só isso dificilmente vai envolver e criar vínculos. Mas quando o mestre tapeceiro intercala entre as atividades práticas, narrativas de práticas de ateliê, fatos acontecidos ao longo da história, aí sim existem grandes chances de se criar um novo tapeceiro. (HULSE, 2009, p. 49-50).

Walter Benjamin, em um conhecido e já considerado texto clássico, ao lidar com o tema do narrador, menciona que o aprendiz aprendia através da “[...] experiência que passa de pessoa a pessoa a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1996, p. 198). Para o autor, “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1996, p. 214). Menciona, por fim, que: “O aprendiz [...] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso [...] atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1996, p. 203).

Retomando agora, nessa linha temporal, o tema do centenário da Bauhaus, dentro de uma linha narrativa e dentro dessa escala de celebrações, Elke Hülse criou duas peças que se enquadram nessa ordem, e ambas estão em exposições: uma foi selecionada para uma grande exibição na Hungria, onde um mini têxtil (20 X 20cm - Figura 4) em homenagem à Bauhaus é também uma expressão da História da Arte, referenciando os mini têxteis coptas dos primeiros séculos da era cristã.

Figura 4 – Elke Hülse. *Weaving wall and floor* (2017).
Tapeçaria. 20 X 20 X 20cm.



Fonte: imagem enviada pela artista.

A outra obra foi selecionada para uma exposição intitulada *Fiber Art - 100 Years of Bauhaus* (“Arte têxtil – 100 Anos de Bauhaus”), especialmente pensada para o centenário pela *Art Ventures Gallery*, situada no Vale do Silício, na Califórnia, e com raízes na Alemanha (Figura 5). A temática da mostra propunha uma busca por “artistas de fibra” que criassem, a partir do estilo Bauhaus, obras de arte com fibras, levando em consideração aspectos e tecnologias contemporâneas, em diálogo com a escola centenária. Fibras, tapeçarias e a linguagem dos padrões têxteis têm alcançado grande atenção nas práticas da arte contemporânea, muitas vezes como um meio de evocar uma experiência histórica em relação ao contemporâneo. A mostra pretendeu expor e explorar as tensões entre obras de artistas que utilizam meios têxteis, e cujos trabalhos empregam diversas disciplinas artísticas, como arquitetura, moda, arte em fibra, instalação, design de interiores, novas mídias, pintura e escultura.

Segundo Hülse,

Cem anos se passaram desde que a Bauhaus iniciou suas atividades como escola e reuniu nessa instituição pessoas das mais diferentes linhas de pensamento e ação. Cem anos nos mantem próximos dos ensinamentos da Bauhaus, muitas vezes sem tomar conhecimento do quão essa escola até hoje influencia nosso dia a dia. Meu processo inicia no desenho e na fotografia traduzindo-os para o cartão que posteriormente é usado na confecção das tapeçarias. Esse também foi o propósito na escola Bauhaus onde o processo da manualidade estava sempre conectado com o design.

3D Bauhaus (Figura 5) é um objeto confeccionado em tear vertical em duas partes planas que posteriormente foram montadas como objeto tridimensional. Esse objeto remete ao ambiente da sala do diretor da escola Bauhaus, Walter Gropius, e os quadros na parede homenageiam artistas que lá trabalharam, como Paul Klee, Anni Albers, Gunta Stölzl e Oskar Schlemmer. Os rostos em primeiro plano compõem com o fundo em cores e padronagens, e estes são recortes de suas obras emblemáticas. No chão, uma referência ao tapete existente na sala do diretor.

Figura 5 – Elke Hülse. *3D Bauhaus* (2019).

Objeto tridimensional, tapeçaria. 90 x 60 x 60cm.

E relação da Fotografia do escritório de Walter Gropius na Bauhaus Weimar, em 1924.



Fonte: imagem enviada pela artista.

Percebemos na obra de Elke Hülse e na imagem ao lado a referência estética ao ambiente desenvolvido pelo arquiteto criador da Bauhaus. A artista mantém nas “paredes” de seu objeto 3D o mesmo tom acinzentado das paredes do escritório; prefigurando o “chão” de seu objeto, Hülse coloca o quadriculado do tapete, dando a este um acabamento em franjas que reforça o caráter manual do trabalho; no canto superior, a artista tece a tarja amarela presente no escritório, bem como respeita o número de vidros presentes na janela à esquerda, que domina a “parede” da escultura, recriando a imponência da janela de Gropius. Na parede à direita, vemos no escritório uma tapeçaria pendurada, é onde Elke coloca a “sua” tapeçaria. Vemos quatro rostos de instrutores/artistas da Bauhaus: Paul Klee, Oskar Schlemmer, Gunta Stölzl e **Anni Albers**.

Paul Klee, reconhecido artista suíço/alemão do século XX, produziu pinturas e participou de três importantes movimentos artísticos: surrealismo, cubismo e expressionismo. Quando assumiu sua posição na Bauhaus como docente, em 1921, já era um artista consumado. Iniciou lecionando tipografia, passou em seguida para a Oficina de vidros, sendo que suas aulas tinham um cunho teórico bastante importante, diverso do aspecto geral da escola. A artista busca nas cores e padronagens das aquarelas desse artista o motivo para situar o seu retrato executado em tapeçaria. Oskar Schlemmer, pintor, escultor e designer, ministrou aulas de teatro na Bauhaus, apesar de não ter experiência como coreógrafo. Seu trabalho mais famoso é o *Triadisches Ballett*, em que os atores são transfigurados em formas geométricas, e é essa experiência que Hülse remete em seu retrato. Gunta Stölzl entrou em 1919 como estudante na Bauhaus, e foi a única mulher que percorreu todas as etapas de formação e profissionalização dentro da Bauhaus, qual seja, foi aluna, professora, mestre de atelier e diretora do atelier de têxtil. Apesar de a Bauhaus apregoar igualdade de sexo e condições de trabalho, havia disciplinas reservadas apenas para homens, como arquitetura, escultura e design industrial. Por outro lado, havia também disciplinas que eram exclusivas para as mulheres, como cerâmica e tecelagem. Stölzl deixou a escola em 1931 como uma profissional respeitada. Hülse recria parte de uma de suas tapeçarias mais reconhecidas, e coloca o rosto da artista por cima, trazendo também as cores características desta. Entretanto, quem daria continuidade e aprimoraria o design e o trabalho têxtil seria **Anni Albers, que também ingressou na Bauhaus com** a intenção de estudar pintura, mas a política da escola apenas lhe permitiu entrar no ateliê de têxteis. O treinamento era basicamente prático, experimental, e Anni Albers conseguiu se destacar na área, criando um tecido insonorizado, reflexivo e lavável (feito principalmente de algodão e celofane) especifica-

mente para um auditório musical. Esse foi seu trabalho final de graduação. No entanto, a tapeçaria foi sua forma principal de expressão, inspirando seus contemporâneos, entre eles seu professor, Paul Klee, e seu marido, Josef Albers.

Concluindo

Elke traduz em imagens personagens importantes da História da Arte, original enquanto dá voz às suas origens, coerente em suas referências, fomentando uma técnica tão pouco explorada em nosso país e de prestígio significativo ao longo da história. Percebemos nesses trabalhos uma compreensão de um sentido de herança e transmissão que não prescinde de conhecer o passado, os antepassados e seus legados. Acreditamos que a paixão de compreender é um valor essencial na transmissão de um legado. Assim, podemos dizer que a compreensão dessa paixão é algo que se tornou mais facilitado ao realizar este percurso entre a história, a tapeçaria, as narrativas e Hülse em seu processo artístico.

A artista realiza esse percurso e o seu espectador emancipado também. Nos diz Jacques Rancière (2008) que um dos lugares da arte é contestar poderes. O autor entende que a emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que vê e de saber o que pensar e fazer a respeito. Para o autor, em seu argumento, os suportes novos, bem como as novas técnicas, oferecem possibilidades inéditas de metamorfoses da imagem. Ou seja, passar de um regime de percepção para outro é fato comum na cena de arte contemporânea. Entender a tapeçaria na cena contemporânea tem a ver com essas questões.

Quando falamos de fronteiras em arte, falamos também de passar de um regime de percepção para outro. No entanto, quando relacionamos a união de narrativas, Bauhaus, ensinamentos herdados e fronteiras para falar da obra de Elke Hülse, logo nos vem à mente o fato de que a ideia de fronteira já não pertence só ao território, à geografia política. Ao anunciar a temática central que foi denominada “Fronteiras em aberto”, dizia o *release* do anúncio da 14ª Bienal de Curitiba:

Há tempos que o conceito de fronteiras que se expandiu conceitualmente e faz parte de um universo maior de questões mais abrangentes e, sobretudo, mais transversais. Já tem um imaginário plural que toca aspectos de naturezas encontradas. Longe, portanto, da física comensurada, tranquilizadora, de uns li-

mites geográficos que respondem a uma narrativa temática, e mais perto das distorções significativas de índole social, tecnológica, cognitiva, epocal. Ainda mais em nosso tempo cheio de mudanças e transformações de signo diverso (com a concorrência das novas coordenadas espaço-temporais, a globalização, a pós-história, a tecnologização do mundo, a crise ambiental, a procura de novas cosmologias etc.), o que desloca o sentido das antigas semânticas, fixadas unidimensionalmente em um sentido único. (NAVAS; ARRUDA, 2019, n. p.).

Na cena contemporânea, mesmo com algumas resistências, podemos dizer que a tapeçaria sempre foi vanguarda. De igual forma, existem fronteiras reais e também invisíveis, conforme tentamos desenvolver neste artigo. A arte sempre foi um espaço de fronteira, um intervalo entre o reino da linguagem e o da realidade, um intervalo entre aquilo que é e aquilo que pode ser, um terreno de incertezas, um estado limiar, de natureza flutuante. O espaço da arte é o que permite as hibridizações, cruzamentos entre áreas, sobreposições e intertextualidades. Ao falarmos de arte, temos que enfrentar essa dupla questão de entender que dizer e ver pode ser visto como um problema para pensar a obra de arte, que entender que dizer e ver trata de um universo que é nosso e que dele devemos nos apropriar.

Luiz Marques (2008), em *A Fábrica do antigo*, ressalta que a essência do legado antigo é a contínua problematização da própria noção de legado. Assim sendo, sempre vemos inúmeras formas em que obras de arte de todas as naturezas subsistem em outra e que tal fenômeno que se identifica com a própria natureza da criação artística, que se dá em rede – natureza reticular. O autor não adota termos como “novidade” ou “originalidade”, mas prefere reivindicar a seleção feliz de expressões, de exemplos, de obras e de legados que os escritores antigos nos deixaram o modelo a ser desvendado, percorrido, decifrado.

Harold Bloom (2013), em *A anatomia da influência*, mas também em outros livros, discorre sobre poetas que lutavam para criar suas próprias visões poéticas, sem serem dominados pela influência dos poetas anteriores que os inspiraram a escrever. Descreve ainda que nesse processo existe uma intensa luta com quem os precedeu, mas que não se pode prescindir dessa luta, se o artista almeja colocar no mundo algo que não havia. Para tanto, a tradição forma uma corrente que conserva e transmite tudo quanto o mundo produziu antes de nós, mas essa tradição é viva, e continuamente se enriquece

com novas contribuições. O trabalho de Elke Otte Hülse e dos/as tapeceiros/as nos ensina a compreender melhor esse processo.

Notas

1 A respeito, ver: HÜLSE, Elke O. As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, S.C.

2 Press Release: <http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/rivane-neuenschwander-tropics-damned-orgasmic-and-devoted/selected/3>

3 Idem.

4 Ibidem.

5 <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/bauhaus-at-a-glance/>.

6 <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/bauhaus-at-a-glance/>.

7 Sobre Anni Albers, disponível em: <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/277011/anni-albers-tate-modern>. Acesso em: 15 jun. 2019.

8 Em entrevista com as autoras em 12 de abril de 2019.

9 Disponível em: <https://www.dressagirlpt.blogspot.com>. Acesso em: abr. 2019.

10 Essa obra foi exposta em dois momentos: exposição individual no Museu de Arte de Blumenau (MAB), em 2017, e na 10th Bienal “From Lausanne to Beijing”, 2018.

11 Série de tapeçarias do século XIV, que ilustram o último livro da Bíblia, escrito por João no final do séc. I e expostas na Galeria do Apocalipse, no Castelo de Angers, França.

12 Em e-mail enviado às autoras em março de 2019.

13 <http://museudeartedeblumenau.blogspot.com/2017/03/>.

14 Em conversas com as autoras.

15 E-mail enviado às autoras em 07 de junho de 2019.

Referências

ANTONELLO, Sergio. Exposição Kinder Glauben valoriza a crença infantil no Museu de Arte de Blumenau – Artista Elke Hülse faz arte inspirada na linguagem da tapeçaria. In: *Fundação Cultural de Blumenau*, postada em 2 mar. 2017. n. p. Disponível em: <http://museudeartedeblumenau.blogspot.com/2017/03/exposicao-kinder-glauben-valoriza.html>. Acesso em: 18 jan. 2019.

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

BLOOM, Harold. *Anatomia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Imagem- tempo*. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

GARCEZ, Luciane. R. N.; MAKOWIECKY, Sandra. Elke Otte Hülse: narrativas ancestrais e técnicas expandidas na tapeçaria. *Palíndromo (ONLINE)*, Florianópolis, v. 12, n. 26, p. 138-158, 2020a.

GARCEZ, Luciane. R. N.; MAKOWIECKY, Sandra. Entre a tapeçaria de Elke Otte Hülse e o cartão de Rivane Neuenschwander. In: *Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte ABCA – Arte & Crítica*. Porto Alegre, n. 55, Ano XVIII – 2020b. n. p.

GRADIN, Maria Izabel de Souza. As trienais de tapeçaria do MAM-SP de 1976 a 1982. In: *ENCONTRO DE PÓS-GRADUANDOS DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS*, 1., Culturas e identidades brasileiras. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2016. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/80>. Acesso em: 11 nov. 2018. n. p.

HÜLSE, Elke O. *As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação*. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis – S.C., 2009.

MARQUES, Luiz. (org.) *A Fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

NAVAS, Adolfo Montejo; ARRUDA, Tereza de. Fronteiras em aberto. 2 abril 2019. Disponível em: <http://bienaldecuitiba.com.br/2019/14a-bienal/>. Acesso em: 23 jan. 2020.

OWIDZKA, Jolanta. *Tapeçaria na Polônia*. 2007. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/historia_arte/zze/. Acesso em: 19 fev. 2019.

OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e. Relações intertextuais na família Renoir: tal pai, tal filho? In: OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e; JORDANI, Airton. *Intertextualidades visuais*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2020. p. 113-124.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Rivane Neuenschwander: tropics: damned, orgasmic and devotedtanya bonakdar gallery, new york. September 10 – october 24, 2020. Installation views. Press release. Works. Disponível em: <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/35-rivane-neuenschwander-tropics-damned-orgasmic-and-devoted-tanya-bonakdar-gallery-new-york/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

The Bauhaus comes from Weimar. 06.04.2019. – 01.04.2024. Disponível em: <https://www.bauhauskooperation.com/events/eventdetails/611/>. Acesso em: 23 jan. 2020.