



DESATANDO NÓS: A IMPORTÂNCIA DA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL PARA A FRUIÇÃO DA ARTE TÊXTIL

Elisa Rocha Bueno¹

Júlia Lasry Benchimol Lanza²

Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte³

UNTYING KNOTS: THE IMPORTANCE OF HISTORICAL AND SOCIAL CONTEXTUALIZATION FOR THE ENJOYMENT OF TEXTILE ART

DESATANDO NUDOS: LA IMPORTANCIA DE LA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO Y SOCIAL PARA EL DISFRUTE DEL ARTE TEXTIL

1 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Design da UNESP (Bauru). Bacharel em Design com ênfase em Marketing pela ESPM do Rio de Janeiro. Membro do grAVA. FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista; CV: <http://lattes.cnpq.br/9596202818430009>; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2227-8165>; er.bueno@unesp.br

2 Mestranda em Design no Programa de Pós-graduação em Design da UNESP (Bauru). Bacharel em Artes Visuais (UNESP, 2023). Membro do grAVA. FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista; CV: <http://lattes.cnpq.br/7861869006105346>; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4314-9110>; julia.lasry@unesp.br

3 Bacharel em Artes Plásticas (Mackenzie); mestre em Comunicação e Poéticas Visuais (UNESP); doutora em Ciências da Comunicação (USP/ECA); pós-doutora em Pintura (FBAUL/Portugal). Artista visual; docente do Curso de Artes Visuais (DARG) e do Programa de Pós-graduação em Design (FAAC/UNESP). Líder do Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (grAVA); Departamento de Artes e Representação Gráfica/ FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista; CV: <http://lattes.cnpq.br/3926126789184059>; ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9519-624X>; joedy.bamonte@unesp.br

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo traçar um panorama da evolução das percepções acerca da arte têxtil ao longo do tempo, na busca por esclarecer certas noções que ainda na atualidade influenciam o julgamento das obras localizadas nesta categoria. Discutiu-se a importância da contextualização histórica e social de uma dada prática – no caso, o fazer artístico envolvendo fibras têxteis – para que esta possa ser fruída em todo seu potencial. O procedimento adotado foi a pesquisa bibliográfica. Identificou-se uma aproximação da prática artística envolvendo fibras têxteis com o artesanato e atividades femininas. Tal associação iniciou-se durante a Idade Média e intensificou-se a partir do Renascimento, coincidindo com a ideia do artista como gênio criador em contraponto à figura do artesão. Concomitante a este processo, o ideal da mulher como dona-de-casa, de atuação restrita ao ambiente doméstico, passou a ser associada às práticas têxteis. Posteriormente, os cânones modernistas dificultaram a aceitação das obras têxteis como objetos de arte, justamente pela associação com o artesanato a o contexto feminino. A partir da década de 1960 e ao longo da década de 1970, eminentemente na América do Norte, a atuação de vários artistas que se valiam do meio têxtil contribuiu para fomentar a discussão em torno da prática artística estudada e possibilitou que os conceitos tradicionais definidores da obra de arte fossem questionados.

Palavras-chave: arte têxtil; artesanato; tapeçaria

ABSTRACT

The present work aims to provide an overview of the evolution of perceptions regarding textile art over time, in the search for clarifying certain notions that still influence the judgment of works located in this category. The importance of the historical and social contextualization of a given practice was discussed – in this case, artistic production involving textile fibers – so that it can be enjoyed to its full potential. The procedure adopted was bibliographical research. An approximation of artistic practice involving textile fibers with handicrafts and feminine activities was identified. This association began during the Middle Ages and intensified from the Renaissance onwards, coinciding with the idea of the artist as a creative genius in counterpoint to the figure of the craftsman. Concomitant to this process, the ideal of women as housewives, whose activities were restricted to the domestic environment, became associated with textile practices. Subsequently, modernist canons made it difficult to accept textile works as art objects, precisely because of their association with crafts and a feminine context. From the 1960s and throughout the 1970s, eminently in North America, the work of several artists who used the textile medium contributed to fostering discussion around the artistic practice studied and made it possible for the traditional defining concepts of work of art were questioned.

Keywords: *textile art; crafts; tapestry*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo trazar un panorama de la evolución de las percepciones acerca del arte textil a lo largo del tiempo, en la búsqueda por esclarecer ciertas nociones que aún en la actualidad influyen en el juicio de las obras localizadas en esta categoría. Se discutió la importancia de la contextualización histórica y social de una determinada práctica - en el caso, el hacer artístico envolviendo fibras textiles - para que **ésta** pueda ser fruida en todo su potencial. El procedimiento adoptado fue la investigación bibliográfica. Se identificó una aproximación de la práctica artística envolviendo fibras textiles con la artesanía y actividades femeninas. Tal asociación se inició durante la Edad Media y se intensificó a partir del Renacimiento, coincidiendo con la idea del artista como genio creador en contrapunto a la figura del artesano. Concomitante a este proceso, el ideal de la mujer como ama de casa, de actuación restringida al ambiente doméstico, pasó a ser asociada a las prácticas textiles. Posteriormente, los cánones modernistas dificultaron la aceptación de las obras textiles como objetos de arte, justamente por la asociación con la artesanía y al contexto femenino. A partir de la década de 1960 y a lo largo de la década de 1970, eminentemente en América del Norte, la actuación de varios artistas que se valían del medio textil contribuyó a fomentar la discusión en torno a la práctica artística estudiada y permitió que los conceptos tradicionales definidores de la obra de arte fueran cuestionados.

Palabras clave: *arte textil; artesanía; tapiz*

1. Introdução

A compreensão da arte como linguagem pressupõe que esta se organiza mediante determinados códigos, o que viabiliza a comparação com a estruturação de diferentes idiomas. Assim como a língua falada e escrita, os modos de se manifestar da arte não são estanques ao longo do tempo. Como produtos da cultura, ambos são transmutados de acordo com as contingências e alterações sofridas por uma sociedade. Os significados e as funções atribuídos à arte, portanto, acompanham e contribuem para a formulação das sucessivas fases da história da humanidade.

As mudanças históricas de paradigma, consideradas significativas, não sucederam bruscamente. Foram sendo sedimentadas no decorrer de anos, em pequenos avanços cumulativos, alterando a forma do ser humano de se relacionar com a natureza e entre si. Trata-se de um movimento cujo ritmo engolia gerações inteiras - que permaneciam imersas em uma mesma visão de mundo. Apesar da sensível aceleração deste ritmo a partir da Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra, e posteriormente sua potencialização com o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, no que tange as artes visuais, vê-se que se perpetuam certas noções sobre a forma e o conteúdo das obras.

Vale destacar que tal cristalização de conceitos e percepções se identifica - de um modo mais proeminente - disseminado entre o público não especializado. Grosso modo, permeia os indivíduos que não estão inseridos no sistema da arte, em oposição àqueles que estão - como os artistas, *merchants*, galeristas, colecionadores, pesquisadores, etc. Estes, por sua vez, pelo menos em teoria, dominam a gramática que rege o sistema da arte e, portanto, estariam mais capacitados a apreender o sentido das obras.

A assimetria observada entre “especialistas” e “leigos” se acentuou significativamente a partir de meados da década de sessenta, quando

os primeiros trabalhos classificados como arte contemporânea começaram a ser exibidos. Foi um momento na história da arte em que o questionamento de certos cânones pelos próprios artistas foi apresentado como uma preocupação central. Com a falência do projeto moderno em proporcionar bem-estar e igualdade em nível mundial, os pressupostos artísticos alinhados à narrativa moderna se tornaram alvo de críticas. Questões relacionadas ao papel do artista enquanto autor, diversificação de suportes, o objeto artístico como dispositivo autorreferencial, o contexto de exposição das obras e sua inserção em um sistema mercadológico foram trazidas à baila.

Justamente por tentarem se desvencilhar das premissas formalistas que até então haviam guiado a arte moderna, um número considerável de produções da época tendia para a desmaterialização da arte, aderindo a processos que privilegiavam uma abordagem mais cerebral e menos visível. A escolha por excluir das obras o protagonismo das formas visuais teve como consequência a drástica ruptura com uma longa tradição pautada em deliberações estéticas. Ainda que a arte moderna tenha assinalado relevantes alterações a respeito dos conteúdos a serem tratados e a forma como eram tratados, as qualidades físicas das obras permaneciam como essenciais à concretização da experiência artística. Enquanto que os produtos da arte acadêmica, que precedeu as incursões modernas, fincavam as raízes de seus conteúdos em narrativas exógenas ao objeto de arte em questão - habitualmente de vieses históricos, religiosos ou pertencentes à mitologia - a virada do séc. XIX para o séc. XX testemunhou as primeiras explorações mais conscientes a respeito das possibilidades plásticas inerentes a prática artística. Daí surge a ideia de autonomia da arte, no sentido de que não deveria estar sujeita à representações retinianas. Passa a ser cultivado o entendimento de que os elementos visuais, como linha, plano, cor, perspectiva, textura, etc, são recursos a serem orquestrados pelo artista a fim de imprimir determinada emoção ou sentimento à obra.

A virada contemporânea põe por terra essa premissa e, em dada medida, desestabiliza as bases na qual a arte até então se assentara. Anne Cauquelin (2005), ao investigar possíveis contornos para a arte contemporânea, aponta para o desconforto do público diante dessa mudança:

Trata-se de falta de informação, de perda de referências estéticas, ou de aplicação de critérios mal ajustados às obras, não pertinentes para a arte contemporânea, uma vez que refletiriam critérios válidos para as obras do passado? Neste caso tratar-se-ia da adesão do público a uma ideologia, a uma ideia convencionalizada do que devem ser a arte, o artista, o mercado e o aficionado (Cauquelin, 2005, p. 13).

A ideologia citada pela autora seria aquela que admite: a evolução (no sentido de aprimoramento) da arte ao longo do tempo; a prática artística como antagonista do poder prevalente, o que situa o artista como uma espécie de pária heroico; o suposto valor intrínseco à obra, desvinculado de contextualização histórico-social e capaz de sensibilização universal. O que Cauquelin (2005) salienta é precisamente a exposição reiterada do público a essas definições (cujo resultado é uma incapacidade de assimilação da arte sob outras propostas) quando afirma que:

É provável que estejamos saturados de certas ideias recebidas que supomos universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes status aos quais a obra e o artista estiveram submetidos nos diferentes períodos da história (Cauquelin, 2005, p. 17).

A cristalização de conceitos empregados na “adequada” apreciação de obras de arte perpassa questões de gênero, classe, raça, diferenças culturais, dentre outros. De maneira que, quando refletimos sobre a educação voltada para a leitura e compreensão da arte, se revela fortuito

a contextualização da prática artística que se pretende explorar, assim como os sujeitos envolvidos. No que diz respeito às obras constituídas a partir de fibras têxteis, o que se observa é a perpetuação de contradições, como bem observa Ana Paula Simioni (2008):

O estatuto cultural das obras têxteis é, na nossa sociedade, perpassado por ambiguidades: pode-se considerar um vestido uma obra de arte? E os bordados realizados por donas de casa prendadas, como devem ser classificados? Uma toalha em bilro ou em renda exige, sem dúvida, uma sofisticação técnica, mas, então, por que são considerados artesanais, em vez de artísticos? Quais são os limites e os critérios que impingem a alguns objetos apenas a transmutação, ou alquimia (como sugere Pierre Bourdieu), mediante a qual estes deixam de ser “comuns” e adquirem esse estatuto mágico e aurático de obras-de-arte? (Simioni, 2008, p. 11)

Os questionamentos levantados acima indicam alguns empecilhos para que a obra têxtil seja reconhecida como tal. A qualidade utilitária de certas peças as distancia do que tradicionalmente se entende como obra de arte - a princípio destinada unicamente à fruição estética - localizando-as no território do artesanato. Esta classificação é endossada pelo caráter coletivo de muitas dessas produções, pautado em conhecimentos técnicos amparados na tradição de uma região ou comunidade. A autora ainda cita os bordados engendrados pela classe genérica das “donas de casa prendadas”, resumindo de forma pontual as questões de gênero que subjazem o fazer têxtil.

Apesar de, na atualidade, ser crescente o interesse por práticas têxteis (Pereira; Trinchão, 2021) - como testemunham os diversos canais em plataformas digitais destinados ao ensino das técnicas - a incerteza a respeito das produções que se valem de fibras têxteis para sua confecção permanece. A multiplicidade formal e circunstancial através da qual tais obras se apresentam obscurece sua categorização e deixa espaço

para julgamentos pautados pelo senso comum. Dessa forma, entende-se que para apreciar de maneira mais profícua uma obra têxtil, é preciso dilatar o entendimento acerca da prática de um modo geral, por meio de sua contextualização histórica e cultural.

2. Por que feminino e artesanal?

A nomenclatura *Fiber Art* surge na década de sessenta (Oliveira, 2022) buscando dar conta das produções artísticas que, apesar de constituídas a partir de fibras têxteis, extrapolavam as tradicionais técnicas de tecelagem. Foi um período no qual experimentações tridimensionais de grandes proporções passaram a figurar em eventos como a *Bienal de Lausanne*, que ocorria na Suíça e cujo foco eram obras têxteis. Apesar de certo prestígio alcançado por alguns artistas que atuavam nesta categoria, a *Fiber Art*, de um modo geral, enfrentava o rechaço da crítica e a incompreensão do público.

De acordo com Elissa Auther (2010), as complicações enfrentadas pelos artistas têxteis (em sua grande maioria mulheres) estavam relacionadas a dificuldade de classificar seus trabalhos. Situavam-se em algum lugar entre a arte e o artesanato, sendo depreciados por ambos os lados. A proximidade com o artesanato se dava na medida em que os artistas compartilhavam com artesãos a técnica (ou procedimentos inspirados na técnica) e/ou suporte. O fato de se desviarem da tradição, reelaborando os processos na formulação de suas poéticas era visto com desconfiança pela ala artesanal e desconsiderado pela crítica especializada, aferrada ao cânone modernista que privilegiava a pintura e a escultura.

Segundo a autora, então, a *Fiber Art* enfrentava duas frentes de preconceito: a desvalorização cultural generalizada sofrida pelo artesanato - tido como um conjunto de práticas meramente técnicas e desintelectualizadas, e a posição subalterna relegada às atividades determinadas como essencialmente femininas no contexto de sociedades patriarcais.

A partir daí se nota como, ao invés de se tratarem de questões isoladas, uma repercute na outra, provocando o aprofundamento do preconceito.

Como já observado, o valor atribuído a uma prática qualquer no seio da cultura muda ao longo do tempo de acordo com a forma como a sociedade se altera. No caso do artesanato não foi diferente. De uma perspectiva ocidental, até o advento das máquinas a vapor e seus subsequentes avanços, o sistema de produção de bens era artesanal e, portanto, essencial de um ponto de vista econômico e social. A sistematização da atividade artesanal ganha destaque na Idade Média, por meio das Guildas, como eram conhecidas as associações de artesãos espalhadas pela Europa nessa época.

As guildas eram organizações complexas, com códigos de conduta, morais e laborais, bastante rigorosos. Nota-se que, mesmo quando executadas com espetacular primazia, as produções de um artesão mantinham o caráter coletivo. Os louvores eram creditados à guilda, o que de certa forma anuncia um dos fatores que seria utilizado posteriormente para diferenciar o artesanato da arte. O artesão medieval não assinava seu trabalho (salvo raras exceções), mas, em contrapartida, tinha suas obras respaldadas pela distinção conferida às guildas por meio da tradição.

Rozika Parker (2010), em seus comentários sobre a presença feminina entre a mão-de-obra artesã medieval dedicada ao bordado, observa que conforme a complexidade burocrática das guildas aumentava, as mulheres iam sendo excluídas deste tipo de organização. A autora afirma que o trabalho desempenhado por mulheres existia, ainda que se apresentasse em condições desiguais quando comparado ao dos homens. A autora nota que o gradual recolhimento imposto às mulheres à esfera privada – o cuidado da casa e dos filhos – ensejou uma nova categoria de produções artesanais, embora estas não mais ostentassem relevância econômica, muito embora servissem como signos sociais que contribuíam para a construção de um ideal de mulher. Aqui se observa

o início da atribuição arbitrária de certas qualidades a algumas técnicas tendo em vista vinculá-las a determinado gênero.

Em seu livro *The Subversive Stitch* (2010), Parker deixa claro que, em um período mais avançado da Idade Média, os trabalhadores envolvidos com bordados eram exclusivamente homens. A partir do Renascimento e principalmente entre os séculos XVII e XIX, foi posto em prática um projeto social que objetivava definir os modelos de masculinidade e feminilidade por meio da diferença. Nesse ínterim, as atividades artesanais têxteis passaram a ser desempenhadas em dois contextos diferentes: o público, ou seja, quando produzidas essencialmente por homens e tendo como finalidade o comércio; e o privado, realizadas por mulheres, no interior do lar e para a manutenção da família.

Concomitante às configurações sociais de gênero, a figura do artista - guiado por inspiração misteriosa e redentora - em oposição a do artesão, também começa a tomar forma no período do Renascimento. Sujeitos que se destacavam por execuções exímias nas áreas do desenho, pintura e escultura, passavam a ter uma atuação solo, desvinculados de corporações de ofícios. Estes artistas eram procurados por seus estilos particulares de expressão (Shinner, 2004). Todavia, apesar de passar a existirem obras assinadas, isto não significava que os artistas trabalhavam sozinhos, muitas vezes mantendo um número considerável de aprendizes que os auxiliavam na confecção de suas encomendas, além do que, a dedicação de infindáveis horas ao aperfeiçoamento da técnica também se mantinha uma necessidade. Os artistas, agora, gozavam de prestígio individual, ostentando a aura dos espíritos agraciados pelo talento e pela inspiração.

Na medida em que se consolidava a posição do artista como sujeito mediador da beleza e do êxtase, apartado do prosaico e do útil, o conceito de arte cingia-se entre Belas Artes e artes aplicadas. Esta última categoria englobava as atividades artesanais que tinham por fim a configuração de objetos destinados a finalidades práticas, enquanto que a primeira se

ocupava em criar obras reservadas à contemplação e ao deleite. Ofícios como marcenaria, vidraçaria, ourivesaria e tecelagem são exemplos de atividades categorizadas como artes aplicadas, também chamadas de artes menores, justamente por, de acordo com o pensamento da época, prescindirem de complexa elaboração intelectual e espiritual, além de serem maculadas por seu fado utilitário (Shinner, 2004).

As artes aplicadas, por não exigirem o domínio do desenho anatômico (conhecimento vetado às mulheres por uma questão de pudor) – imprescindível ao ensino da pintura e escultura – absorviam mais facilmente o contingente feminino voltado para a produção artística (Simioni, 2008). A inacessibilidade às técnicas necessárias para o desenvolvimento dos meios valorizados e, por consequência, a constante adesão a processos cujos produtos resultantes eram classificados como úteis e/ou decorativos contribuiu ainda mais para a sedimentação de uma noção de arte feminina – que mesclava o caráter artesanal de produção à conceitos de ornamentação e subserviência relacionados a mulher.

As circunstâncias em torno da atividade artesanal sofreriam novas e impactantes mudanças, principalmente a partir do séc. XIX, na Europa, onde os efeitos da Revolução Industrial inicialmente reverberaram. A produção massificada desalojava a figura do artesão, substituindo-a por hordas de trabalhadores desqualificados - inclusive crianças - empregadas sob duras jornadas e condições precárias. Os produtos resultantes deste modelo em pouco tempo se tornaram alvo de críticas quanto às suas qualidades estéticas. A Grande Exposição, de 1851, ocorrida na Inglaterra, provocou reações inflamadas, que denunciavam a imperícia no que diz respeito à aparência dos projetos em exibição (Pevsner, 2002).

Os mais proeminentes antagonistas do então incipiente formato de produção industrial foram John Ruskin e William Morris. O primeiro, de fortes inclinações socialistas, propagava que arte e técnica deveriam estar unidas em favor da sociedade como um todo, e via nas implicações do uso de máquinas um sério risco a este ideal (Meggs, 2009). William

Morris, por sua vez, pautou-se nos pensamentos de Ruskin para conceber um modelo de produção que priorizava a beleza dos produtos e o bem-estar dos trabalhadores, movimento que ficou conhecido como *Arts and Crafts*. Sustentava uma filosofia de total rechaço às máquinas, considerando o retorno aos modelos de produção medieval o caminho para conjugar arte e trabalho tendo em vista o bem-estar social.

As discussões acerca do artesanato seriam retomadas de forma relevante no contexto da Bauhaus, em Weimar na Alemanha, concebida a partir da fusão entre a Escola de Artes e Ofícios de Weimar (artes aplicadas) e a Academia de Arte de Weimar (belas-artes). Em sua primeira fase havia uma intenção bastante enfática na aliança entre conhecimentos artesanais e artísticos conjugados em prol da construção do ideal moderno de sociedade. No desenrolar de sua história, a Bauhaus foi se acercando cada vez mais da incorporação dos recursos tecnológicos disponibilizados pela indústria da época e se distanciando de conceitos relativos ao artesanato (Meggs, 2009).

O ensino na Bauhaus compreendia a prática em diversos ateliês, e um deles era justamente o que estava voltado para a produção têxtil. Refletindo a relação histórica entre mulheres e o fazer têxtil, com o passar dos anos – e o crescente afluxo de mulheres que pleiteavam uma vaga na escola - as que logravam tornar-se ingressantes eram automaticamente direcionadas ao ateliê têxtil, sendo vetada sua presença em outros ateliês de ocupações mais “masculinas”. Coadunando com as propostas da Bauhaus, a experimentação em relação às técnicas e aos materiais era estimulada, havendo uma busca por identificar, compreender e explorar a linguagem própria do meio têxtil. Nomes como Gunta Stolz e Anni Albers emergiram da Bauhaus e se tornaram referências no que diz respeito à tecelagem como meio artístico. Seus trabalhos desafiavam o conceito de meramente utilitário-decorativo, revelando sólida investigação poética - interessadas nas possibilidades plásticas resultantes da conjugação entre a manipulação de fios, cores, texturas e recursos técnicos.

Os passos em direção a recuperação da tecelagem como uma atividade artística, ensejados pelas atividades na Bauhaus, foram endossados pela atuação do pintor e artista têxtil Jean Lurçat. A tecelagem, apesar de ocupar um lugar central na Idade Média como meio pictórico, foi, pouco a pouco, sendo preterida em prol da pintura – por meio da qual se obtinham simulações ópticas mais fidedignas. Ademais, as propriedades gráficas características da pintura passaram a ser impostas às tapeçarias. Os projetos eram desenvolvidos em cartões, por pintores, e, então, utilizados como guia para os tecelões.

Lurçat apontou para a descaracterização da tecelagem por conta dessa subalternidade frente à pintura. Buscando recuperar a potência artística própria do meio, o artista sugeriu que fosse excluído o uso da representação em perspectiva e que se reduzisse a quantidade de cores utilizadas em uma obra têxtil - que no momento de suas pesquisas se via muito ampliada na tentativa de equidade em relação à capacidade de reprodução da realidade alcançável por meio da pintura. Como observa José Cirillo (2019):

Assim, no conceito da nova tapeçaria de Lurçat, a gama de cores foi reduzida para cerca de 40 tons. Com isso, e com o fim da ilusão de profundidade, ele ataca definitivamente os dois principais fatores que levavam a tapeçaria a ser uma arte secundária e de imitação: sem os elementos fundamentais do realismo as novas obras tecidas se viam reduzidas ao plano e a seus elementos [...]. Essa nova tapeçaria deveria, então, estar baseada na interação entre as cores e a textura dos processos de tecelagem (Cirillo; Mello, 2019, p. 48).

Jean Lurçat foi, também, o responsável pela criação, em 1962, da 1ª *Bienal de Lausanne*, anteriormente citada. Tal evento foi essencial na promoção da nova linguagem têxtil que estava em desenvolvimento na época e suas consequências repercutiram nos trabalhos posteriores realizados na área durante as décadas seguintes.

3. Novas abordagens

As tentativas de reconfigurar as categorias canônicas da arte, as quais, na atualidade, ainda interferem no entendimento de produções artísticas têxteis – mesmo quando dentro do próprio circuito das artes – se intensificam em meados do século XX. Avançando para além da tapeçaria como tradição, as produções têxteis que emergiram na década de 1960 em diante refletiam o anseio por expandir fronteiras e questionar as classificações vigentes. Cabe ressaltar que tratou-se de um processo longo e não linear, marcado por sucessivos esforços em desafiar o discurso hegemônico que ditava os valores que definiam o que deveria ou não ser considerado como arte.

São muitos os nomes e eventos contemporâneos entre si que refletem tal cenário. Como já citado, no início do século XX, movimentos vanguardistas marcaram o cenário das artes plásticas com questionamentos e mudanças acerca da “obra de arte” e o papel do artista como criador. No entanto, será durante as décadas de 1960 e 1970 em que haverá uma guinada na problematização a respeito das premissas que delimitavam as artes têxteis desde o Renascimento. Observa-se o crescimento de práticas experimentais na área, tanto nos territórios dos Estados Unidos e do Canadá, quanto na Europa Ocidental e Oriental (Sorkin, 2015). Ao longo da década de 1960, artistas questionam - ainda que nem sempre intencionalmente – a subordinação das artes aplicadas às belas artes (Auther, 2010).

Em *String, Felt and Thread: the hierarchy of art and craft in american art* (2010), a historiadora e crítica de arte Elissa Auther aponta como as relações que situam os têxteis na arte, no período em questão, ramificam-se em três contextos e abordagens distintas: *fiber art*, pós-minimalismo e arte feminista. Estas categorias, não alheias umas às outras, estabeleceram diferentes relações entre arte e têxtil, distinguindo-se tanto na intenção de uso, título e conceituação, quanto nas dinâmicas de poder

sofridas em decorrer da adoção do têxtil como meio artístico (Auther, 2010).

Os artistas têxteis enxergavam na materialidade das fibras uma potência artística similar aos consagrados campos da pintura e da escultura, e, portanto, defendiam a inserção dessas produções na categoria da “grande arte”. Os artistas pós-minimalistas, por sua vez, se valiam dos atributos característicos da “antiarte”, na qual a associação com o utilitário e o ordinário trazia a possibilidade de uma aproximação entre arte e vida. Já a produção de artistas feministas encontra nas práticas têxteis uma forma de contestar o sistema e as relações hierárquicas que o regem, ao acatar explicitamente os vínculos existentes entre “têxtil”, “artesanato” e “feminino” (Auther, 2010). A seguir, serão detalhadas cada uma das categorias, dado sua relevância no processo de ressignificação do fazer têxtil.

3.1 Fiber Art

A *fiber art* é a categoria que designa o cenário das linguagens têxteis - que compreende desde o campo da tapeçaria e suas formas tradicionais até as experimentações mais radicais. Ao encontrar sentido na utilização das fibras fora dos confins do tear, os artistas-artesões do período descortinaram uma nova perspectiva da prática por meio da concepção de proporções agigantadas e construções tridimensionais (Auther, 2010).

Tais mudanças são assinaladas por Cirillo e Mello (2019) como “Revolução Têxtil”. O já mencionado artista francês Jean Lurçat contribuiu substancialmente para o movimento por meio de suas propostas para a revitalização da tecelagem, além de ser responsável pela criação do *Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna* em 1961, e pela fundação da 1ª *Bienal de Lausanne* em 1962, na qual se reuniam artistas em nível internacional, estabelecendo-se como um espaço de troca e

interação. As bienais, segundo Mildred Constantine (1972), tornaram-se imprescindíveis para o desenvolvimento da linguagem têxtil:

The Biennale Internzionale de La Tapisserie in Lausanne has, since its beginning, been more than a measure of the growth of the movement in two-year intervals. It is a rallying point for the artists; it provides continuity in the evaluation of their development; it is an arena for the exchange of ideas. Not surprisingly, the proportion of Art fabrics to the traditional tapestry has increased importantly (Constantine; Larsen, 1972, p. 55).

No entanto, apesar da importância conquistada pelo evento, permaneceu “um lugar, relativo e pontual, no interior das ‘grandes artes’” (Simioni, 2008, p.19). Simioni (2008) observa, em relação às bienais, como não havia a preocupação em atuar como oposição às regras que norteavam o campo das artes e suas instituições. Segundo a autora, as obras e discursos promulgados no evento reiteravam a tradicional distinção entre as “grandes artes” e as “artes menores”, reafirmando a soberania de um “formalismo abstrato” em contraposição ao que era “figurativo” e “decorativo”.

Em sua recorrência de 33 anos (Gripa, 2017), a Bienal trouxe à tona grandes nomes que ainda hoje marcam o cenário das artes têxteis. Jacoda Buic (1930 -2022) e Magdalena Abakanowick (1930 – 2017) (Fig. 1) estão entre os mais conhecidos em vista de sua importância nas inovações técnicas e estéticas apontadas. Suas obras esboçam o semblante de uma geração já um pouco mais livre em relação aos seus antecessores, diferentemente da produção de artistas como Anni Albers (1899 - 1994) e Trude Guermonprez (1910 - 1976), pertencentes a uma ala mais conservadora da tapeçaria, ligada à criação bidimensional no tear (Sorkin, 2015). Nota-se que o movimento de abandono dessa “moldura” em direção à tridimensionalidade abriu portas para que artistas têxteis buscassem novo reconhecimento junto às artes consagradas, ainda que



FIGURA 1.

Magdalena Abakanowick. Abakan Red, 1969. Sisal tecido, em suporte metálico. 300 x 300 x 100 cm. Collection of the Museum Bellerive, Zurich. Fonte: <https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+-Ma.php.html>

nem sempre alcançado.

Rivalizando a expansão pioneira europeia, surge em território norte-americano diversas exposições que vocalizam o anseio pela legitimação dessas produções têxteis. Dos títulos que caracterizaram essa movimentação, pode-se citar: *Woven Forms* (1963), *Wall Hangings* (1969), *Forms in Fiber* (1970), *Deliberate entanglements* (1971) e *Sculpture in Fiber* (1973) (Auther, 2010).

Exibida pelo MoMa (*Museum of Modern Art*, New York) em 1969, *Wall Hangings* foi a primeira grande exposição coletiva que protagonizou produções em fibra dentro da “elevada” categoria de arte. Sob a curadoria de Mildred Constantine (1913 -2008) e Jack Lenor Larsen (1927 – 2020), contou com trabalhos de artistas tanto nacionais (norte-americanos) quanto internacionais, como Alice Adams (1930), Sheila Hicks (1934), Françoise Grossen (1943), Ewa Jaroszynska (1936 - 2020) e Lenore Tawney (1907 - 2007), cujas produções ressignificavam a tapeçaria sob a nova radicalidade que vinha crescendo ao longo dos últimos anos, indicando, assim, a potência criativa das fibras como meio artístico. Todavia, a mostra não teve o retorno esperado. A crítica em relação à *Wall Hangings* espelhava o discurso vigente - o qual inferiorizava obras têxteis mediante a utilização do termo “decorativo”.

3.2 Pós-Minimalismo

Um ano após *Wall Hangings* (1969), a exposição *String and Rope* (1970) que ocorreu na Galeria *Sidney Janis*, em Nova York, salienta os desdobramentos de um contexto diferente. Apresentando produções de materialidades “não convencionais”, os artistas que preencheram o espaço recaem sob outra categoria: arte processual ou pós-minimalismo, mais aceita dentro do circuito artístico.

Nomes como Robert Morris (1931-2018), Eva Hesse (1936 -1970) e demais artistas pós-minimalistas experienciavam outras relações de

poder por estarem inseridos na esfera dominante. Dessa forma, não importava o uso dos têxteis como meio, pois, tanto a ausência de repertório e formação no campo da tapeçaria, quanto de interesse em protagonizar esse cenário de marginalização, eram fatores que alteravam o entendimento crítico sobre suas produções. A materialidade das fibras passava a figurar como apenas mais um meio subordinado ao conceito (Auther, 2010).

Em 1968, o artista Robert Morris publica um artigo intitulado *Anti Form* na revista *Artforum*, no qual anuncia o que vinha a ser uma forma de contestar os paradigmas da escultura minimalista, com algumas de suas obras em feltro (Fig. 2). Elencando características que transitam entre a sensualidade, taticidade e sobretudo a maleabilidade dessa matéria, o artista cimenta sua importância em um viés teórico e conceitual, contrapondo as noções pejorativas assimiladas as linguagens têxteis (Auther, 2010).

Como categoria, as esculturas que surgem com esses atributos, e que são referidas como *soft sculptures*, caracterizam-se pelo modo como a maleabilidade de seus materiais transpassa a “anti-forma” como qualidade predominante na obra finalizada, fazendo da gravidade um fator de influência no processo de criação (Ward, 2009). Dentre os materiais utilizados, o tecido e as fibras tornam-se protagonistas recorrentes, assimilando aspectos de cotidianidade, maciez e sobretudo “anti-arte”, pela ausência do status presente nos materiais mais rígidos e nobres.

A maleabilidade conceitual identificada na *soft art* e na *soft sculpture* tornou-se um fator de interesse para os artistas vinculados às linguagens têxteis. Essas categorias surgiram como uma possível abertura para que tais artistas se desvinculassem, ao menos parcialmente, do rótulo pejorativo de *craft*, para enfim adentrar o cenário da “arte elevada”.



FIGURA 2.

Robert Morris. *Untitled (gray felt)*, 1974. Feltro e anéis metálicos. 280 x 220 x 35 cm. Galeria *Fumagalli*, Milan. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/robert-morris-1931-2018-untitled-grey-felt-6>

3.3 Arte Feminista

Com a chegada da década de 1970, a inserção do movimento feminista no cenário das artes contrapõe os valores que conceituam os alicerces das instituições artísticas. Dentre suas pautas, destaca-se o olhar crítico que expunha a associação entre a noção de feminilidade e a marginalização do universo têxtil.

Em um processo de análise que desvela as entrelinhas dessa relação, os estudiosos ligados a essa categoria sinalizam três dimensões de importância (Auther, 2010). A primeira delas reconhece a oposição entre arte e *craft* como sendo uma segmentação histórica relevante para a manutenção da esfera dominante e seus valores. Em seguida, destaca-se a existência de uma relação direta entre essa hierarquia e questões de gênero e raça. Por fim, surge o entendimento de como essa construção influencia as atribuições de valor sobre as produções artísticas de mulheres: predomina o anonimato, a utilidade, o decorativo e o pressuposto de um trabalho não intelectual, aspectos que se contrapõem às noções da “grande arte”.

Assim, no intuito de elevar os domínios entendidos como tradicionalmente “femininos”, a retomada de práticas têxteis como costura, crochê, tricô, bordado, tecelagem e *quilt* surgem como contestação contra os paradigmas vigentes. Nomes como Judy Chicago (1939), Miriam Schapiro (1923 – 2015), Harmony Hammond (1944) e outras, contestam por meio de suas obras o sistema predominante. A consciência crítica impulsionada por esse resgate mostrou-se crucial no percurso de legitimação dos têxteis no cenário da arte, como aponta Auther (2010):

By the early 1970s, however, feminists artists had taken up these issues as part of a larger project to expand the category of art to include the experiences of women, the materials of everyday or domestic realm, and women’s

traditional art forms. In this context, the once negative associations of fiber with femininity and the domestic realm were recast as distinctive and culturally valuable features of an artistic heritage specific to women (Auther, 2010, p.96).

A ressignificação do universo têxtil acompanha novas atribuições de valor, expondo e sublinhando a relação histórica entre as práticas citadas e o território feminino. Tal discussão é retomada pela artista plástica Miriam Schapiro. Simioni (2008) destaca como a norte-americana contesta “um dos pilares do pensamento modernista: a defesa inconteste na superioridade da arte abstrata” (p.19) com suas pinturas/colagens intituladas de *Femmage*. Utilizando-se de técnicas atribuídas à “tradição feminina”, como *quilt*, mosaico, bordado e outras, Schapiro abraça simultaneamente a abstração formal e o decorativo, ao mesmo tempo em que produz uma colagem quando reúne as noções de têxtil e feminino (Auther, 2010).

Ademais, em *The anonymous is a woman* (1977) (Fig. 3) a artista notabiliza modalidades “menores” frequentemente ligadas ao anonimato feminino, ao expor objetos têxteis - panos bordados, guardanapos, renda e toalhas de mesa – recebidos por mulheres com as quais teve contato ao longo da trajetória de divulgação de seus trabalhos. Reforçando o aspecto político, trazia essas peças sob a luz do espaço artístico, sem apagar o vínculo explícito com a esfera doméstica e feminina, denunciando o anonimato da produção de mulheres:

O sentido da obra é completado pelo título, que alude a um outro aspecto político do campo das artes: sabe-se que um dos elementos decisivos para a definição de uma obra é o fato de esta ser assinada, ou seja, fruto de um sujeito reconhecido, socialmente, como artista. Schapiro é explícita: os trabalhos artesanais, geralmente fadados ao anonimato, são femininos: “o anônimo era uma mulher”. (Simioni, 2008, p.20)



FIGURA 3.

Miriam Schapiro. *Anonymous is a woman* (page 8), 1977. Collotype in red on Arches paper, ed. 12/15. 46.3 x 60.9 cm. Fonte: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/anonymous-was-woman-page-8>

Outro nome destacado é o de Harmony Hammond (1944), a qual também se debruça sobre a abstração como modo de discurso político e contestação ao patriarcado. Destoando-se das demais abordagens dentro do movimento, Hammond buscou desenvolver uma abstração especificamente feminista (Auther, 2010), misturando a retomada de técnicas de cestaria, tecelagem e cerâmica ao núcleo de uma narrativa pessoal e feminina. Assim, trazendo as pinturas nativo-americanas como referência para o desenvolvimento de sua linguagem poética, sublinha-se as produções intituladas de *Presences* na qual sobressai um misto de fios, cabelo e tecidos recolhidos de artistas ligadas ao contexto em que estava inserida. Quase como relíquias, essas obras assimilam de forma simbólica a união da individualidade ao coletivo de um “feminino”, o que traduz sua conceituação da categoria “mulher” como atemporal e universal (Auther, 2010).

4. Considerações Finais

O presente trabalho teve como objetivo traçar um panorama da evolução das percepções acerca da arte têxtil ao longo do tempo, na busca por esclarecer certas noções que ainda na atualidade influenciam o julgamento das obras localizadas nesta categoria. Foram observadas as particularidades da produção artesanal de uma perspectiva histórica, e como a mão-de-obra feminina esteve situada dentro das corporações de ofícios. Identificou-se uma gradual remoção da mulher do cenário público para o ambiente privado, o que interferiu substancialmente na maneira como sua produção têxtil passou a ser avaliada.

Em paralelo às configurações de gênero e suas consequências, a figura do artista como gênio criador, surgida na época do Renascimento, passa a contrapor-se à do artesão, inaugurando a associação entre artes elevadas e esforço intelectual em oposição à suposta produção puramente mecânica que passaria a caracterizar o artesanato. Sobre as ati-

vidades então cunhadas como “artes aplicadas” recairiam as noções de utilitário, decorativo e cujo exercício prescindiria de raciocínio complexo.

No que tange as artes têxteis, sua prática foi, pouco a pouco, sendo cada vez mais desvalorizada à medida em que se associava mais estreitamente a um fazer tipicamente feminino. Elencadas como um conjunto de atividades coerentes com o modelo de mulher ideal – maternal, cuidadora, doméstica – as práticas têxteis absorveram tais atributos e se distanciaram ainda mais das “grandes artes”. Desta forma, processos que, no período medieval, eram desempenhados tanto por homens quanto por mulheres, passam a funcionar como signo de gênero. No caso do fazer têxtil, signo de feminilidade, o que – dentro de um contexto patriarcal – contribuiu para sua desvalorização.

Foram também abordadas as mudanças de paradigma observadas no campo das artes em meados do século XX. As manifestações contemporâneas assinalaram novas preocupações relacionadas ao fazer artístico e levantaram questionamentos pungentes. No entanto, mesmo neste momento de profundas rupturas no que concerne aos cânones modernos, como detalhado ao longo do presente artigo, a inserção de obras têxteis no circuito das artes não deixou de encontrar opositores. Apesar da criação de eventos relevantes para o fomento da discussão em torno do fazer têxtil como prática artística - como a *Bienal de Lausanne* – as obras têxteis continuavam sendo marginalizadas pela crítica e pelo grande público.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, no entanto, um número crescente de artistas passou a se utilizar de meios têxteis. De acordo com Auther (2010) e de uma perspectiva norte-americana, podem ser agrupados em três categorias: *fiber art*, pós-minimalismo e arte feminista. A atuação dos componentes de cada categoria favoreceu a ampliação da discussão em torno da prática artística têxtil e possibilitou que os conceitos tradicionais definidores da obra de arte fossem questionados.

Portanto, apontou-se para a importância da contextualização his-

tórica e social de uma dada prática – no caso, o fazer artístico envolvendo fibras têxteis – para que esta possa ser fruída em todo seu potencial. A construção do repertório artístico de um sujeito depende do conteúdo ao qual é exposto e da frequência deste contato. Para que as obras têxteis, independente de seu formato, possam ser adequadamente apreciadas, é preciso que se erga o véu de preconceitos que as ocultam.

REFERÊNCIAS

AUTHER, Elissa. **String, felt and thread**: the hierarchy of art and craft in American art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIRILO, José; MELLO, Júlia. **Artes da fibra**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019. Disponível em: <https://acervo.sead.ufes.br/arquivos/pdf-artes-fibra.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2023.

CONSTANTINE, Mildred; LARSEN, Jack. **Beyond craft**: the art fabric. New York: Van Nostrand Reinhold, 1972.

GRIPA, Carolina Bouvie. **A memória que se tece**: o centro gaúcho da tapeçaria contemporânea. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MEGGS, P. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLIVEIRA, Natália. **Tramas contemporâneas na América Latina**. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/51616/1/Tramas%20contempor%C3%A2neas%20na%20Am%C3%A9rica%20Latina.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2023

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the feminine. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2010.

PEREIRA, Carolina; TRINCHÃO, Gláucia. O bordado como ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX. **Revista História da**

Educação (Online), v. 25, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/101244/pdf>. Acesso em: 30 mar. 2023.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SHINNER, L. **La invención del arte**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Descosturando gêneros: da feminização das artes têxteis às subversões contemporâneas. *In*: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Katia (org.). **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

SORKIN, Jenni. Tactile beginnings. *In*: DESNESCHE, L.; KITINICK, A.; KLEIN, A.; SORKIN, J. **Barbara Kasten**: Stages. Zürich: JRP|Ringier, 2015, p. 148-169. Disponível em: https://www.academia.edu/25680726/Tactile_Beginnings_Barbara_Kasten_2015_. Acesso em: 2 nov. 2023

WARD, Lucina. **Soft Sculpture**. Parkes, ACT: National Gallery of Australia, 2009. Disponível em: nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf. Acesso em: 30. jun. 2021.

Data submissão: 10/04/2023

Data aceite: 10/12/2023

Data publicação: 07/03/2024