

ARTISTAS PLÁSTICOS DO SÉCULO 20 E SUAS TAPEÇARIAS

Elke Otte Hulse
Sandra Makowiecky

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar as tapeçarias confeccionadas a partir de pinturas de artistas plásticos do século 20. Enfatizar a anacronia, quando os tapeceiros resgatam na Idade Média recursos técnicos que valorizam a tapeçaria. Pretende-se ainda ampliar a discussão sobre os limites das fronteiras entre a pintura ou desenho traduzido na tapeçaria.

PALAVRAS CHAVE: pinturas, artistas plásticos, cartões, tapeceiros.

ABSTRACT: This paper has as a goal to present the tapestries made from the paintings of the 20th century plastic artists. To emphasize the anachronism, when tapestry weavers rescue from the Middle Age the technical resources that value the piece. It is intended yet to amplify the discussion about the limits of the frontier between the painting or drawing translated in the tapestry.

KEYWORDS: paintings; plastic artists; cards; tapestries weavers.

Tecer tapeçarias de parede é uma das mais antigas manifestações artísticas. Em várias culturas, como babilônica, persa, egípcia e na antiga Grécia, onde tapeçarias decoravam paredes do Parthenon. Em várias épocas e diferentes culturas não só os aristocratas, mas também a burguesia decoravam suas casas com tapeçarias, assim como usavam pequenos fragmentos de tapeçarias ou mini-têxteis em detalhes de vestimentas. Os tapeceiros, que ao longo da história sempre transformaram em tapeçarias os cartões criados no papel ou nas telas por outros artistas, já no século 20 foram reconhecidos e considerados pelos mesmos, detentores de conhecimento técnico específico, destreza manual, domínio no uso de cores, muita habilidade e paciência. Existem fragmentos de tapeçarias dos séculos 5 e 6 d.C., tramadas pelos coptas, povo que vivia no Egito, em teares muito simples com características técnicas muito próximas às usadas na Idade Média em várias regiões da Europa. "Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo"¹ (tradução da autora). Justamente neste período e na Renascença a tapeçaria, tornou-se uma atividade importante e relevante com o aprimoramento técnico e desenvolvimento de novos tingimentos. A cor foi sempre um elemento central na tapeçaria de parede e os tintureiros tornaram-se altamente especializados. Os materiais usados variavam de acordo com sua localização geográfica. Os coptas usavam principalmente o linho, os chineses a seda, e a lã até hoje é o material mais utilizado nos diversos países da Europa. Ao longo de vários séculos a tapeçaria tornou-se uma cópia da pintura com a qual acabou dividindo os espaços físicos. Especificamente na França, vários ateliês foram criados principalmente no período da Renascença, alguns sob tutela real, outros mantidos pelas encomendas da burguesia, mas no século 19 vários fecharam suas portas.

No século 20, artistas como Jean Lurçat (1892 - 1966), pintor e tapeceiro francês, repensaram a utilização e a manufatura da tapeçaria tradicional, re-avaliando sua execução, reduzindo o número de cores por tapeçaria e abolindo a perspectiva no desenho dos cartões, redescobriram também características e peculiaridades que a tapeçaria tinha na Idade Média e que foram abolidas ao longo dos séculos. Essa busca pelo conteúdo técnico seria o sintoma, aquilo que sempre volta e se repete, seria isto o que os tapeceiros do século 20 almejavam?

A busca de sintomas medievais visa reatar com concepções da função da imagem da arte longínquas das nossas, cujo anacronismo abre as possibilidades produtivas inerentes à rememoração e ao ressurgimento de um paradigma intempestivo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 18).

¹ Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo (DH, 2006, p. 11)

Depois da Segunda Guerra Mundial, Jean Lurçat reuniu um grupo de artistas para desenhar cartões que posteriormente foram tecidos no atelier de *Aubusson*, reforçando nessa nova tapeçaria todos os elementos considerados prioritários e resgatados da tapeçaria da Idade Média, juntando os valores da modernidade. As fronteiras entre a pintura ou desenho e a tapeçaria sempre existiu e provavelmente só no início do século 20 começou a ser questionada. Qual seria então o limite dessa fronteira? Para Jean-Louis Prat, diretor da Fundação *Maeght* em Saint-Paul-de-Vence, [...] “nada é igual ao original, tudo é diferente e complementar, porque a arte de tecer tapeçarias evoca outras linhas mestras, para alcançar criatividade e autonomia: a autonomia de um mestre tapeceiro”² (tradução da autora).

Uma das maiores contribuições de Jean Lurçat foi incentivar a criação, no início da década de 60, da Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne, evento têxtil, considerado o maior do mundo durante várias décadas. Neste mesmo período, várias exposições similares surgiram em diferentes países onde o tapeceiro era o artista criador de seus próprios cartões. Marcel Duchamp também foi um incentivador da tapeçaria ao levar artistas de seu convívio aos ateliês de *Gobelins*, *Beauvais* e *Aubusson*, na França, para que ali fossem tecidas tapeçarias a partir de cartões desenhados por estes mesmos artistas. A tapeçaria *Polynesia, the sea*, desenhada por Matisse no final da década de 40, foi tecida na manufatura Nacional de *Beauvais* entre 1950-51.

Marc Chagall no início da década de 60 recebeu uma encomenda do governo de Israel para o salão de recepções do parlamento que ainda estava em construção, também denominado *Knesset*. A construção fica no Givat Ram, uma região elevada de onde se avista Jerusalém e tem como vizinhos o Museu de Israel e o campus da Universidade Hebraica. Como tema lhe foi sugerido a história do povo judaico que inicialmente ele desenvolveu em três desenhos, mas ao voltar depois de algum tempo decidiu finalizar na forma de cartões para tapeçarias, devido à amplitude e luminosidade do local. As três tapeçarias foram confeccionadas no atelier de *Gobelins* em Paris, que por sua vez foi criado em 1667, pelo Rei Luis 14 e posteriormente foi apoiado financeiramente pela família *Rothschild*. Antes de tornar-se atelier de tapeçaria foi uma tinturaria, e a família *Gobelin* ficou conhecida pelos variados e novos tingimentos que desenvolveu para as diversas manufaturas da França. As três tapeçarias foram concluídas em quatro anos, e foram usadas 160 tonalidades de cores, os cartões por sua vez haviam sido desenhados e pintados com guache. A primeira cena intitulada *A Entrada em Jerusalém*, como o próprio título sugere, é uma cena de festa onde o Rei David, em vermelho no centro da cena, toca sua harpa, e muitos instrumentos de sopro e metais sendo tocados simbolizam a comemoração. Na cena com os músicos pode ser vista a Arca da Aliança e no lado esquerdo a bandeira de Israel com a estrela de David. A segunda cena denominada *Êxodo* é também a maior, apresenta Moisés recebendo a tábua com os dez mandamentos e todo o sofrimento estampado na expressão do rosto e gestual do povo judeu diante do Rei David. A última cena que completa o tríptico, denominada *A Profecia de Isaías*, sugere assim como na bíblia um futuro de paz e harmonia onde não há caça nem caçador, e para Chagall essas três tapeçarias significaram o triunfo porquê:

[...] comprovam o sucesso do trabalho conjunto entre ele e os tapeceiros, eles que usaram os muitos, azul, verde, vermelho, dourado, amarelo, marrom, lilás e tonalidades de branco de seus cartões seguindo fielmente o original e com isso realizaram um grande trabalho³ (tradução da autora).

Em todas as três tapeçarias constam a data de finalização da mesma, a assinatura de Marc Chagall e do tapeceiro que a executou. No dia 18 de junho de 1969 as tapeçarias foram oficialmente entregues às autoridades em uma cerimônia na qual estava presente o artista, a primeira ministra Golda Meir e várias outras autoridades da época. Para Henri Focillon:

² Nichts ist mit dem Original identisch, alles ist anders und komplementär, denn die Bildteppichkunst verlangt andere Kraftlinien, für die es einer kreativen Autonomie bedarf: der Autonomie der Gobelinmeisterin (BT, 1999, p. 17).

³ Sie betzeugen die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen ihm und die Weber, die die vielen verschiedenen Blau-, Grün-, Rot-, Gold-, Gelb-, Braun-, Lila- und Weisstöne seiner Kartons originalgetreu übertrugen und damit eine grossartige Leistung vollbrachten (BT, 1999, p. 12).

[...] o material do qual são confeccionadas as tapeçarias de parede é mais quente e precioso do que das pinturas. As tapeçarias refletem alegria na escolha dos detalhes, desenvolvidas com amor e ponderação, que é o sentido único e que diferencia esta cultura⁴ (tradução da autora).

As três tapeçarias ao serem elogiadas mundo afora também foram consideradas “uma sinfonia de cores para os olhos”.

Nessa mesma época o escritor e ministro da cultura da França, André Malraux, anunciou a construção do Museu Nacional de Mensagens Bíblicas Marc Chagall, em Nice, para o qual o artista homenageado desenvolveu um cartão que posteriormente foi tecido no atelier de Yvette Cauquil-Prince. O contato da tapeceira com o trabalho de Marc Chagall foi à época das tapeçarias confeccionadas para a *Knesset* no atelier de *Gobelin*. Traduzir uma pintura a óleo, guache ou litogravura para o cartão requer rigor e respeito pelo original, mas também intuição e afinidade com a técnica a ser usada. Segundo Yvette, seu trabalho com Chagall foi uma grande parceria. A tapeçaria para o Museu em Nice apresenta cores alegres, formas leves e sugere uma cena de praia com o mar e as palmeiras, e essa tapeçaria assim como várias outras posteriores, foram tecidas nesse mesmo atelier. Cenas bíblicas e de circo (ver figura1) foram temas recorrentes na obra de Marc Chagall e ele considerava o circo uma “manifestação artística das mais trágicas” porque durante centenas de anos os integrantes continuam oferecendo lazer e alegria ao público.

A ampliação de um desenho ou pintura para um cartão que servirá de referência para a confecção de uma grande tapeçaria, é um exercício para o cartunista ou para o próprio tapeceiro, pois na contemporaneidade este geralmente é responsável pela criação e execução de seus cartões. Ampliar um pequeno desenho para uma grande tapeçaria requer imaginação para preencher as grandes áreas, porque nem sempre a ampliação poderá seguir à risca o desenho inicial. Existe naturalmente um compromisso moral do tapeceiro com a intenção do pintor, mas por outro lado há a fidelidade do tapeceiro com a interpretação do cartão segundo as técnicas usadas na tapeçaria. Valorizar e proporcionar uma nova leitura para uma obra de arte é aceitar as fronteiras que existem entre as diversas manifestações artísticas. Essas fronteiras se manifestam nitidamente nas tapeçarias enunciadas anteriormente, ou seja, nas três tapeçarias confeccionadas no atelier de *Gobelin*. Nelas não se percebem elementos como hachura ou outras, comumente usadas e que são recorrentes na execução de uma tapeçaria medieval assim como no século 20. Os tapeceiros do atelier de *Gobelin* estariam contaminados pela técnica usada desde o século 16? Ao longo de vários séculos os tapeceiros serviram aos pintores e progressivamente tentaram ser o mais fiel possível às suas pinceladas e combinações de cores, isto talvez justifique a necessidade e dificuldade em mudar os limites entre essas fronteiras.

Segundo Yvette Cauquil-Prince, Chagall sentia-se compreendido e “artisticamente muito bem traduzido” nas tapeçarias por ela executadas. A tapeceira Yvette Cauquil-Prince nasceu na Bélgica onde estudou pintura, e depois em Paris dedicou-se à tapeçaria no Museu de *Cluny* e no Museu de Artes Decorativas do *Louvre*. Com um atelier montado e vários colaboradores, a partir da década de 60, desenvolveu tapeçarias para Alexander Calder, Roberto Matta entre outros, e na década de 70 para Georges Braque, Marc Chagall, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, ainda Pablo Picasso que, segundo o próprio artista, depositou bastante confiança em seu trabalho. Na tapeçaria *La Minotaure*, de 1991, ela usou somente o preto, o branco e tonalidades de cinza, traduzindo para a técnica da tapeçaria os borrões provocados pelo apagar da borracha no desenho de Picasso. Esses borrões que na técnica da tapeçaria podem ser traduzidos como hachura, ou pontilhado, ou ainda as mesclas de cores, são exemplos do que se usava na tapeçaria medieval e foram resgatados pelos tapeceiros do século 20. Segundo Sylvie Forestier, diretora do Museu Nacional de Mensagens Bíblicas Marc Chagall, “o fio jamais denuncia o pincel, muito pelo contrário, tudo o que aparece no contexto

⁴ Das Material, aus dem Bildteppiche gearbeitet sind, ist warmer und kostbarer als das der Wandmalerei. Sie spiegeln die Freude am Seltenen, Erlesenen, mit Liebe und Bedacht Ausgeführten, die das eigentliche Wesen dieser Kultur ausmacht (BT, 1999, p. 72).

do quadro de maneira enfática, será otimizado na tradução para a tapeçaria⁵” (tradução da autora). Em *A doutrina das semelhanças*, Walter Benjamin enuncia as diversas particularidades na esfera das semelhanças, que aqui parecem pertinentes:

[...] sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal (BENJAMIN, 1996, p. 110).

Anteriormente Pablo Picasso já havia feito parceria durante vinte anos com outro atelier de tapeçaria na França, sob o comando de René Dürrbach e Jacqueline de la Baume Dürrbach. No início da década de 50 o casal Dürrbach encorajou vários artistas da época a traduzirem suas obras em tapeçarias. Fernand Léger ficou encantado com as características da técnica da tapeçaria que valorizaram suas pinturas. Quando Jacques Villon viu suas pinturas tramadas como tapeçarias, afirmou: “você deu autoridade aos meus trabalhos”⁶ (tradução da autora). Essas tapeçarias encomendadas pelos próprios artistas e confeccionadas a partir de suas pinturas podem ser consideradas como reproduções? Para Walter Benjamin:

[...] a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro (BENJAMIN, 1996, p. 166).

E aqui especificamente é o trabalho do tapeceiro que desde a Idade Média até meados do século 20 continua traduzindo para sua linguagem sob convivência do artista, obras expressivas. A primeira tapeçaria que o casal Dürrbach fez para Pablo Picasso foi *Les Arlequins* e muitas outras foram feitas, entre elas *Guernica* e *Les Demoiselles d'Avignon* (ver figura 2). Se observarmos a tapeçaria *Guernica*, ela foi tramada da esquerda para direita e todas as linhas de contorno denunciam a diferença do desenho a lápis sobre papel, pincel sobre tela ou com fios entre liços. As linhas formando degraus quase em *zig-zag* modelam as curvas ou as inclinadas, e são estas as linhas de contorno que aumentam ou diminuem de espessura conforme sua direção em relação aos liços. Essa tensão e rigidez, provocada pelos contornos das figuras na tapeçaria, completa-se com a cena de horror e guerra desenhada por Picasso. Nelson Rockefeller foi quem adquiriu grande parte das tapeçarias tramadas a partir das obras de Pablo Picasso, inclusive a primeira versão de *Guernica* que posteriormente foi emprestada para a sede da Organização das Nações Unidas em New York. Já a segunda versão de *Guernica* se encontra no Museu *Unterlinden* em Colmar na França. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1996, p. 167).

Talvez as tapeçarias que são tecidas a partir de pinturas não sejam reproduções se considerarmos que cada tapeceiro interpreta de maneira distinta aquela pintura; já a fotografia em muitos casos reproduz exatamente a pintura. Não especificamente a fotografia artística contemporânea. Aqui caberia enunciar o significado de aura da obra de arte que segundo Walter Benjamin “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1996, p. 170). Essa explicação justifica as muitas manifestações de encanto e êxtase dos próprios artistas diante de suas obras traduzidas em tapeçarias. Ao longo de várias décadas o casal Dürrbach desenvolveu tapeçarias para muitos artistas, seus contemporâneos, assim como criaram suas próprias tapeçarias, sempre preocupados em resgatar elementos essenciais para a tapeçaria. René Dürrbach resume seu trabalho nas seguintes palavras:

⁵ Der faden verrät den Pinsel nie, im Gegenteil, alles, was im bildlichen Universum zum Ausdruck Kommt, wird optimal in eine Tapisserie übertragen (BT, 1999, p. 18).

⁶ You have given my works authority (G., 1985, p. 139).

Esse ato feito por um homem para a humanidade e seu Deus, é um ato o qual memoriza um ponto no tempo para todo o tempo. Esse ato não deve nunca apontar para a degradação, repetição que resulta em diferença. O único nome para o nosso objetivo é a UNIDADE⁷ (Tradução da autora).

Não foi somente na França que tapeceiros e pintores se mobilizaram para resgatar e reconstruir as fronteiras entre essas duas atividades. Na Escócia, especificamente em Edimburgo, desde 1912 o *Dovecot Studios* produziu tapeçarias, inicialmente com desenhos que remetiam aos padrões de William Morris. Ao longo do século 20 vários nomes se destacaram nesse atelier, entre eles Archie Brennan que iniciou como aluno, depois aprendiz e posteriormente como professor no *Tapestry Department at Edinburgh College of Art*, e foi quem teve participação efetiva nas mudanças que ocorreram no atelier. Com a inovação no uso de materiais que inicialmente se limitava à lã, o incentivo aos próprios tapeceiros desenharem os seus cartões, o incremento e diversificação da técnica usada na confecção das tapeçarias. Depois da Segunda Guerra Mundial, artistas famosos britânicos traduziram suas pinturas em tapeçarias no *Dovecot Studios*, entre eles Henry Moore, David Hockney e Cecil Beaton. Frank Stella, artista americano, também encomendou ao *Dovecot Studios* que traduzisse várias de suas pinturas para tapeçaria. Em 1963, Archie Brennan assumiu a direção da *Dovecot Studios* incentivando e enfatizando a aproximação do artista e do tapeceiro, criando uma convivência do artista e do tapeceiro criando uma convivência entre artistas britânicos e americanos no *Tapestry Department at Edinburgh College of Art* quem teve parte no trabalho ali desenvolvido. Nesse caso os limites da fronteira entre pintura e tapeçaria, tornando-se flexíveis e acessíveis a ambas as partes, será que o tapeceiro deixa de ser mero artesão para dividir com o artista a tarefa de criar uma nova obra de arte? Georges Didi-Huberman, em entrevista a Pedro Romero na Espanha, questiona justamente a hierarquia que se criou antes mesmo da Renascença entre as Belas Artes e demais atividades manuais. Na Academia ensinava-se a teologia, a retórica e a geometria, e a esta foi incluída a pintura, ou seja, uma atividade do intelecto, já as artes mecânicas usavam as mãos e o corpo, por isso ainda hoje persiste a conotação de artes menores.

Joan Miró, artista espanhol que ao longo de sua vida desenvolveu atividades bem variadas explorando materiais diversos, também usou a tapeçaria para divulgar várias de suas obras (ver figura 3). Provavelmente foram confeccionadas em ateliê da Espanha porque têm características bem marcantes da técnica lá desenvolvida, isto é, conciliam na trama fios de espessuras diferentes e exploram bastante os relevos enfatizando além do desenho a textura visual. O tapete de lã de 1974 ilustra bem todas essas características, mas foi destruído em 11 de setembro de 2001 no *World Trade Center* em New York.

Na Alemanha, já em 1919, a escola e oficina *Bauhaus*, sob direção de Walter Gropius, instalada inicialmente na cidade de Weimar e depois em Dessau, oferecia várias áreas de estudos, entre elas a oficina de tecelagem sob a orientação de Johannes Itten. Desde o princípio todas as atividades partiam de projetos de estudo onde o aluno além de desenhar os cartões de suas tapeçarias também estudava as combinações de cores e tingimentos de diversos materiais. Artistas como Paul Klee, Georg Muche, Wassily Kandinsky contribuíram com a escola lecionando e divulgando o trabalho lá realizado. Gunta Stölzl e Benita Koch-Otte foram alunas, fizeram parte da primeira turma e buscaram posteriormente novos conhecimentos em outros ateliês. Em 1929 Gunta assumiu o ateliê de tecelagem da *Bauhaus*, onde desenvolveu várias tapeçarias que estão no acervo do arquivo da *Bauhaus* em Berlin.

Esse trabalho docente de oportunizar ao público interessado um contato com atividades específicas como a tapeçaria abriu fronteiras. Ao longo do século 20 e início do século 21 muitos ateliês surgiram, e tapeceiros desenvolveram tapeçarias desenhadas por eles assim como encomendadas por outros artistas. Pensar estas tapeçarias, tanto as confeccionadas pelos coptas nos séculos 5 e 6, assim como as tapeçarias da Idade Média, e ainda as acima mencionadas do século 20, implica em pensar uma história da tapeçaria não através de

⁷ This act done by a man for humanity and its God is an act which memorizes a point in time for all time. This act must never aim for degrading, repetition which results in dissimilarity. The only name for our goal is UNITY (G., 1985, p. 139).

fronteiras rígidas e limites impostos, mas sim considerar as questões que reverberam, que sobrevivem. Como bem cita o teórico Georges Didi-Huberman:

Diante de uma imagem - tão recente, tão contemporânea como seja - o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, posto que esta imagem só se torna pensável em uma construção da memória, quando não da obsessão. Enfim, diante de uma imagem, temos que humildemente reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento do passado, e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem, a miúdo, tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha⁸

Pesquisar materiais inusitados para a confecção de tapeçarias, e buscar novos limites entre as fronteiras do desenho, pintura, ou ainda de outras formas que podem constituir os cartões, conciliando estes com a confecção da tapeçaria, continuam sendo alguns dos desafios dos tapeceiros contemporâneos. Por que a relação dos pintores com a tapeçaria é tão pouco divulgada? Por fim, este artigo pretende trazer à luz um pouco mais desta história.

Dados do autor: elkeoh@gmail.com Rua Presidente Kennedy, 650. 88811540 - Criciúma - SC. Fone: (48)99848617.

REFERÊNCIAS

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Chagall - Tapestries - Tapisserien - Tapisseries*. Espanha: Taschen, 1999.

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

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

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

ERBEN, Walter; DÜCHTING, Hajo. *Miró*. China: Taschen, 2008.

GLIBOTA, Ante. *Nouvelles Tapisseries*. Paris: Chiffolleau, Nantes, 1985.

HAHN, Peter. *Experiment Bauhaus*. Berlin: Reiter Druck, 1988.

PHILLIPS, Barty. *Tapestry*. Hong Kong: Phaidon, 1994.

⁸ Ante una imagen - tan reciente, tan contemporânea como sea -, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (DH, 2006, p. 12).

Dados das obras:

Figura 1 - Marc Chagall

Die Harlekinfamilie (Detalhe), 1993. 317x527cm

Manufatura de Yvette Cauquil-Prince

Fonte: BAAL-TESHUVA, Jacob. *Chagall - Tapestries - Tapisserien - Tapisseries*. Espanha: Taschen, 1999.

Figura 2 - Pablo Picasso

Les Demoiselles d'Avignon, 1958. 272x260cm

Manufatura de Jacqueline de La Baume Durrbach

Fonte : GLIBOTA, Ante. *Nouvelles Tapisseries*. Paris: Chiffolleau, Nantes, 1985.

Figura 3 - Joan Miró

Tapeçaria Fundação Joan Miró, 1979, lã. 750x500cm

Fonte: ERBEN, Walter; DÜCHTING, Hajo. *Miró*. China: Taschen, 2008.

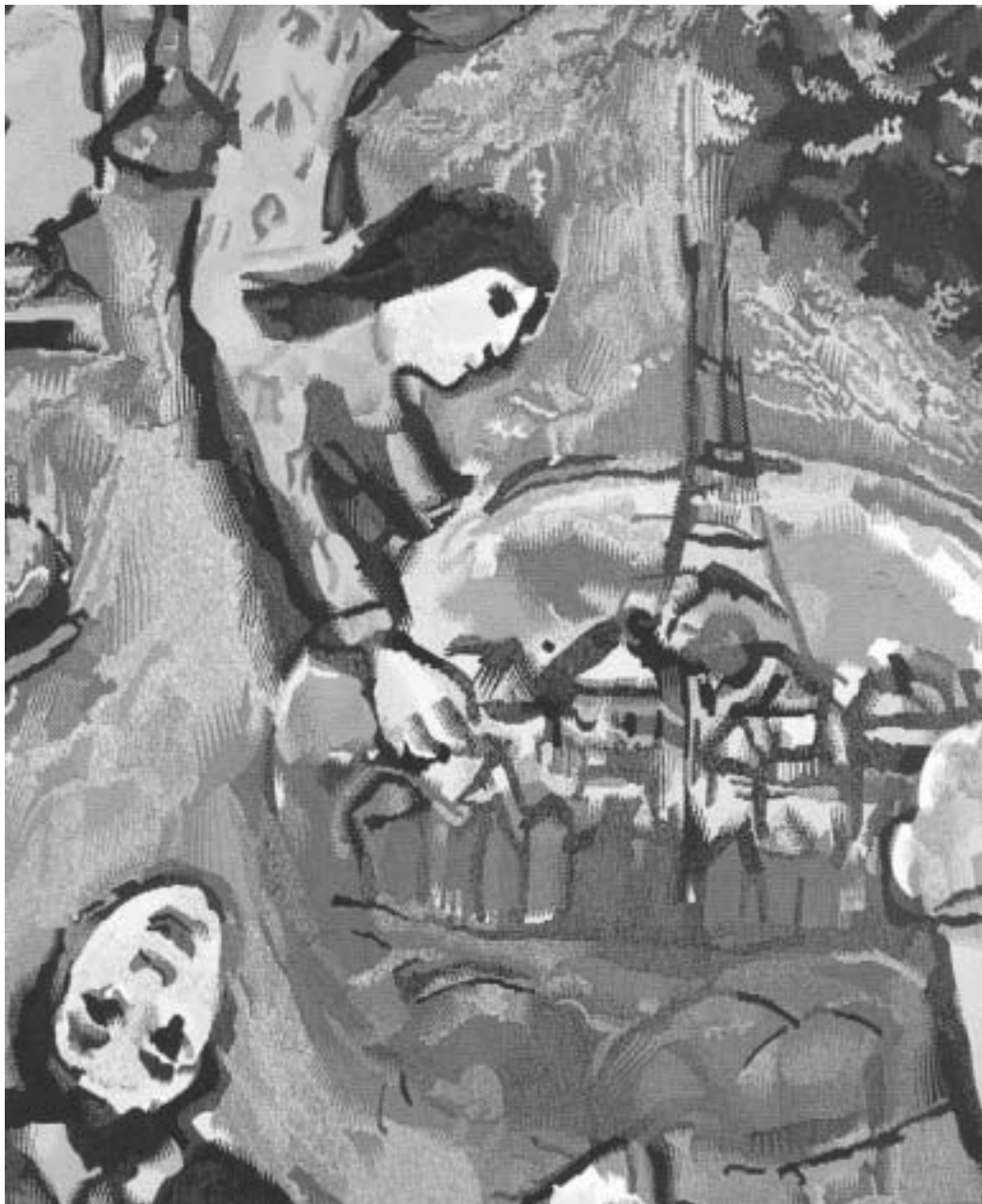


Figura 1



Figura 2



Figura 3