

Los caminos de Marta Palau y del tapiz en México

por Raquel Tíbol

El 19 de julio de 1985 será recordado como el día en que el público asistente a la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes comenzó a vibrar con la tapicería de nuevo estilo trabajada con materiales mexicanos y audacia creativa por Marta Palau. Esta pronta relación entre un conjunto de obras textiles y los observadores se había dado ya en el mismo sitio veintinueve años antes, en octubre-noviembre de 1956, cuando en una decepcionante muestra de cincuentiún piezas del *Arte francés contemporáneo* se exhibieron en la Sala Nacional siete tapices de Singier, Manessier, Prassinos, Adam, Grommaire, Lurcat y Le Corbusier. El de Jean Lurcat, *Vendimiadores*, era monumental: 6.85 por

3.30 metros, y conmovió a muchos, incluido Diego Rivera. "Encuentro los tapices muchísimo más interesantes y agradables que los cuadros", expresó en unas declaraciones que publiqué en *México en la Cultura*, el suplemento de *Novedades*.

Correspondió a los polacos producir la siguiente conmoción textil. A menos de dos años de inaugurado el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, en mayo de 1966, se presentaron ciento veintiséis piezas del *Arte actual de Polonia*; nueve de ellas eran tapices que rompían con la ortodoxia de ciertas tradiciones textiles. Tejedoras como Magdalena Abakanowicz o Ada Kerzowska mostraban un uso muy

inventivo del entrelazamiento irregular de hilos de la trama y de la urdimbre, en telar o fuera de él. El gobelino, vieja tradición en las artes manuales polacas, conocía desde principios de los años cincuenta una renovación de resonancia internacional. La técnica francesa, más apegada al gobelino clásico, pudo ser apreciada ampliamente en 1967, cuando la Asociación Francesa de Acción Artística presentó en el Palacio de Bellas Artes una formidable colección de tapices de los siglos XVI al XVIII, más una sección de obras contemporáneas debidas a Georges Braque, Hans Hartung, Jean Atlan, Henri Matisse, Alfred Manessier, André Masson, Víctor Vasarely, María Helena Viera Da



Foto: Enrique Bustelmaier

Mis caminos son terrestres, XI Ambientación total con bastones de mando

Silva y otros artistas de primera línea, ya sea tejido por ellos o como autores de cartones.

El éxito obtenido por Polonia en 1966 hizo que en el Festival Internacional de las Artes del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, en 1968, quedara incluida una muestra de *Tapices polacos modernos*, seleccionados por el Museo de Historia de las Industrias y las Artes Textiles de Lodz, organismo de máximo prestigio internacional. Los treinta y siete tapices de veintitrés autores, presentados en el Museo de Arte Moderno, abrieron con sus tamaños generosos, su variedad de recursos técnicos y sus logros artísticos, un apasionante mundo de posibilidades para el joven y todavía muy restringido movimiento textil de México, liderado desde mediados de los sesenta por Pedro Preux, quien había estudiado en Aubusson con Jean Lurcat.

En 1956, al comentario ya citado, Diego Rivera agregó: "...concluyo que las pinturas de los artistas están hechas más para el tapiz que para el cuadro". Este carácter implícito en muchas pinturas: el ser de hecho proyectos para tapices, movió en 1968 a dos tejedores a impulsar en México algo que se venía desarrollando en varios países europeos: la producción de tejidos a partir de pinturas ya hechas o trabajadas especialmente para ese tipo de traducción. Uno de ellos fue Pedro Preux. En su taller de la ciudad de México, donde se empleaban las técnicas del gobelino y la lineal del sarape, trabajaban tejedoras y tejedores adiestrados por él en cursos que había impartido en la Escuela de Diseño y Artesanías desde 1962. Observado el trabajo que ahí se realizaba, Carlos Mérida precisó: "La manufactura de un tapiz está íntimamente ligada a una adecuada iniciación, es decir, al diseño del que toma su punto de partida; tal diseño inicial habrá de relacionarse con la técnica empleada y las posibilidades materiales, lo cual exige, por anticipado, el conocimiento de sus esencias físicas".

El otro taller lo organizó en Guadalajara el austriaco Fritz Riedl, medalla de oro por sus tapices en la Bienal de Sao Paulo, Brasil, y artista con vasta y sobresaliente producción: tapices para la Feria Mundial de Bruselas (1958), el Festpielhaus de Salzburgo (1960), el Teatro Ferrocarril de Viena (1966), el Museo de la Escritura en Offenbach (1964), la Organización Mundial de la Salud en Génova (1967) y muchísimos más. Riedl adiestró en la técnica del gobelino, donde las tramas serpean en

todas las direcciones posibles, a seis jóvenes de Jalisco sin antecedentes en trabajos de telar; se trataba de evitar el apego a las líneas rectas propias del sarape. Solicitó cartones o permiso para traducir pinturas, y ya para mediados de 1969, de Gobelinos Mexicanos (llamados después Gobelinos Riedl) salieron tapices que llevaban las firmas de Carlos Orozco Romero, Francisco Moreno Capdevila, Estanislao Contreras, Francisco Icaza, Marcela López y muchos más. Riedl explicaba: "El fundamento de un gobelino y de un sarape es el mismo, es decir: la hebra y el telar; pero ni el telar ni el trabajo que dentro y fuera de él se realiza es el mismo". Y en 1969 daba algunas precisiones que hoy conviene recordar: "Usamos lana australiana procesada en México, y para la cadena un algodón de Guadalajara que, sin exagerar,



Foto: Enrique Bostelman

Escultura

es el mejor del mundo. Los colores son de Hoechst de México, sucursal de una casa alemana. Después de analizar las colecciones de colores de diversas casas especializadas, consideramos que éstos eran los que más se adecuaban al clima y la luz de México. En toda América, incluyendo América del Norte, no existen manufacturas de tapicería; existen sí, talleres individuales, a la manera del de Pedro Preux, o algunos un poco más amplios, como los de Brasil. Pero lo que pretende desarrollar Gobelinos de México es algo similar a lo que ha dado tanta y tan justa fama a las manufacturas de Francia, Portugal o Polonia. La ventaja de México con respecto a un país como los Estados Unidos, por ejemplo, para instalar una manufactura, es que aquí hay muchísimas personas con una gran predisposición para los tejidos gracias a ciertas tradiciones que en México están más arraigadas que en Europa."

En efecto, en México los tejidos artísticos se encuentran ya en el Horizonte Arcaico, que se remonta a los años 3000 al 1800 A.C., cuando algunos grupos de tradición cazadora abandonaron el nomadismo para dedicarse a la agricultura. Si hoy nos asombra el uso de fibras insólitas, no debemos olvidar que el arqueólogo Paul Kirchhoff señalaba como rasgo típicamente mesoamericano el uso del pelo de conejo para decorar vestidos, y que el corselete o coraza ligera que usaban los guerreros estaba hecha de algodones estofados con diversas técnicas. En telares de mano, que se fueron perfeccionando a través de siglos, se tejieron no sólo fibras de algodón, sino también de maguey y pelos de animales, y se entrelazaron pieles y plumas de muy diversa manera. Fue con posterioridad a la conquista que comenzaron a usarse otros materiales para hacer tejidos, como lanas o sedas, y el efecto decorativo se buscó por medio de chaquiras y lentejuelas.

Antiguamente se hilaba en malacate de barro, se tejía en telar de cintura y se teñía con colores vegetales, animales y minerales. Cuando el conquistador trajo lana y los telares se volvieron híbridos o mestizos, nació el sarape, legítimo descendiente de la tilma y la manta europea. Con la industrialización llegaron las fábricas que desplazaron el trabajo manual hacia regiones campesinas. El desarrollo de la industria textil afectó la artesanía del sarape. En Oaxaca, en Michoacán, en el estado de México, en Tlaxcala, Sonora, Chiapas, Puebla, los tejedores tuvieron que darle a su producto toques de *mexican curios* para sostener un mercado que se encogía rápidamente. En 1976 Fritz Riedl fue llamado por el gobierno de su natal Austria para organizar, con gran apoyo monetario, el centro nacional austriaco de textiles artísticos. Para entonces la labor de sus talleres en Guadalajara y Tonalá habían ganado prestigio internacional. Su compatriota Fritz Hundertwasser, riguroso artista en las más variadas expresiones de la plástica, mandó tejer en Gobelinos Mexicanos la mayoría de los tapices diseñados por él en los años setenta. Los tejedores mexicanos dejaron de ser un mito histórico para convertirse en una realidad contemporánea.

Otras artesanías mexicanas con hebras textiles fueron asimiladas por la producción de autor, sin olvidar que la particularidad manual de una artesanía surge de un sentido de estilo que no es individual sino colectivo. De la insustituible

mano diestra de los artesanos depende el resultado final. Mathias Goeritz, primero, y Manuel Terrazas, después, emplearon en su producción la técnica de las tablas huicholas, consistente en hilos de estambre pegados sobre tabla con cera de Campeche. Ambos artistas, ayudados por virtuosos artesanos, lograron adecuar texturas, diseños y paleta a sus propios proyectos, diferentes a los tradicionales en concepto, valor y contrastes.

La voluntad de textura, que es necesidad de textura, se ha resuelto muchas veces fuera del catálogo de materiales y técnicas consagradas. En la textura pueden preponderar los valores que le otorga la materia plástica o aquellos derivados del instrumento que se ha utilizado para aplicarla. Caso notable son los tapices bordados en máquina de coser por Lola Velásquez Cueto hace más de cincuenta años. Cuando en 1929 los expuso en París, el crítico André Salmon escribió: "No interviene en lo absoluto el telar, sino una excelente máquina moderna, una máquina circular de la cual los amantes del 'trabajo hecho a mano enteramente' — como dice con inimitable mímica el poeta León Paul Farge — no deben tener ninguna desconfianza. Bajo los dedos mágicos de la señora Lola Velásquez Cueto no es propiamente una máquina, sino una 'herramienta' a la que conduce tan controlada por su voluntad, según su ciencia y capricho, como lo haría con el pincel o el buril. Debe a este procedimiento una riqueza, una potencia de trama de la que ningún arte análogo había podido darnos hasta ahora siquiera la sospecha".

Era tan novedosa la técnica de Lola Cueto (inspirada, podemos suponer, en los bordados a máquina tan extendidos en las labores de aguja practicadas por las mujeres del sureste de México) que al exponer sus tapices en The Toledo Museum of Art, en Ohio, los acuciosos conservadores de esa institución hicieron en el catálogo la aclaración siguiente: "Trabajos como los suyos nos hacen pedir una definición todavía más amplia de la tapicería que aquella que da el docto Murray en el Diccionario de Oxford". Pero no se crea que los tapices de Lola Cueto tenían tamaños de carpetitas. El titulado *Tropical* mide 1.76 por 2.34 metros, y su fidelísima versión de *La cruz de Palenque* 1.65 por 2.84. A tamaños casi equivalentes a sus originales, reprodujo vitrales de los siglos XII y XIII de las catedrales de Chartres y de Bourges, logrando con hilos la equivalencia



Foto: Enrique Bostelman

Mis caminos son Terrestres II, 1.40 m x 2 m

cromática perfecta de las vitrinas coloridas atravesadas por la luz.

La irrupción de Marta Palau en el escenario textil de México ocurrió en 1972, tras una década de constante participación suya en exposiciones de pintura y grabado, incluidas las del Salón Independiente. Ella se había formado como pintora y grabadora en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública y en el taller de grabado que el colombiano Guillermo Silva Santamaría dirigió por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes en La Ciudadela. Al irse a radicar a Tijuana a principios de los sesenta, cuando la actividad cultural en esa ciudad fronteriza era nula, Marta frecuentó los medios artísticos de las ciudades del suroeste de los Estados Unidos y se sintió atraída por el desarrollo que ahí se operaba en el arte textil con la obra de Sheila Hicks en primer plano. Esto la llevó a tomar unos primeros cursos y a montar un telar en su estudio de Tijuana. Las primeras piezas las realizó en la tradicional técnica de sarape. Pero ni la regularidad lineal ni la ausencia de texturas le resultaban muy atractivas. Entonces buscó frecuentar el taller de Josep Grau Garriga en Cataluña. Nacida en la provincia catalana de Lérida, en la pequeña población de Albesa, en 1934, Marta Palau había llegado a México a los seis años de edad. De modo que la búsqueda del contacto con Grau Garriga significó no sólo un regreso a España sino un impactante encuentro con raíces culturales respecto de las cuales no había cobrado conciencia. En sólo diez años (1959-1969), Grau Garriga se había situado como una de las figuras estelares del nuevo tapiz contemporáneo a causa del uso muy novedoso y muy propio de materiales, texturas y formas. Identificado con los

artistas plásticos de la corriente aformalista, asumía los materiales con la versatilidad requerida por los impulsos expresivos y la búsqueda de equivalencias simbólicas. En sus tapices mezclaba telas ya hechas con tejidos tramados por él de manera nada ortodoxa con yute, algodón, lino, cáñamo, lana, seda, fibras plásticas, hilos y trozos metálicos, así como elementos orgánicos e inorgánicos encontrados al azar.

Grau Garriga afirmaba: "El tapiz es un medio de expresión con carácter propio, que durante demasiado tiempo ha estado considerado como mero objeto decorativo o de carácter experimental y de manera artesana. Es por eso que sus posibilidades son aún vírgenes y es ahora que empieza a vislumbrarse que, como medio, tiene una fuerza comunicativa como no ha tenido desde hace siglos. El tapiz está muy próximo al hombre, porque desde siempre estamos acostumbrados a la máxima intimidad con los elementos textiles de nuestros vestidos. Es por eso que el *environment* que se puede obtener mediante elementos textiles tendrá siempre una forma de comunicar más cálida por sernos más familiar. Trabajar la materia como medio de comunicación es un esfuerzo tan personal que requiere una selección constante de las sensaciones y de la dicción para intentar materializarlas. En la primera exposición importante de sus tapices, la celebrada en 1972 en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara, Jalisco, Marta Palau demostró no sólo la asimilación de una compleja lección, sino que había encontrado un lenguaje apropiado a su temperamento. "El arte —dijo entonces— es intuición, es un ritual mágico en el que el resultado final es lo que cuenta, uno sólo es el medio, el intermediario". Tapices de formas irregulares habían sido tejidos por ella en



Mis caminos son terrestres, IX Tapiz de muro 2.20 m x 4.80 m

lana, yute, henequén, algodón, fibras sintéticas, cuerdas de diverso tipo, más agregados de corcho, madera, vidrio, hebras de seda o metálicas. Como en la obra de su maestro y de gran parte del arte catalán contemporáneo, brutalidad y refinamiento se mezclaban para ofrecer objetos bellos de nuevo tipo.

En diciembre de 1973, en su segunda exposición en el Centro de Arte Moderno, demostró Marta que el camino encontrado la invitaba a avanzar de prisa y con audacia. Mostró trabajos en telar y fuera de telar. Unas piezas colgaban adheridas a los muros, otras pendían del techo como móviles calderianos, algunas más se asentaban en pedestales proclamando su condición de esculturas blandas o estructuras tejidas. Las composiciones mayores pendían del techo, se deslizaban por la pared y terminaban reptando por el suelo. Había comenzado a aparecer en sus trabajos el gusto por la materia virgen, por las cosas usadas y por lo excesivo: exceso en los tamaños, exceso en las texturas, exceso en lo insólito. Un impulso hacia lo tosco era frenado por un sentido artístico de sensualidad y refinamiento.

Con el nuevo tapiz el espacio se ve invadido y se crea el conflicto. La escala del conflicto es directamente proporcional a las dimensiones del objeto: a mayor volumen, mayor conflicto. Esto pudo constatarse cuando la exposición de Palau pasó de Guadalajara a la sala "Diego Rivera" del Palacio de Bellas Artes. Ahí la pieza titulada *Ilerda*, objeto blando pero no laxo, de más de cuatro metros de altura, no sólo imponía su presencia en el espacio sino que sensibilizaba todo el entorno. Esto hizo que Ballet Nacional se la solicitara para utilizarla como un móvil escenográfico. Otra pieza con impulso de saturación espacial fue el *Homenaje a*

David Alfaro Siqueiros, trabajada tras la muerte del pintor en enero de 1974. De un yugo pendían fuertes hebras apenas enlazadas que se escurrían por cuatro metros de pared y piso, conformando un ambiente magro y trágico a un mismo tiempo.

En 1975 Marta Palau compuso *Nqva*, un colgante con cuerpo tejido en bulto que se continuaba en flecos interiores y exteriores. Esos últimos llegaban al piso y se arrastraban invadiendo un espacio mayor. De un extremo al otro esta pieza medía diez metros. Extremos de agresión y delicadeza, decorativismo y significación simbólica luchaban por preponderar en una misma estructura. La forma debía darse de manera que no clausurara el fluir de las emociones.

Justamente en 1975 la yugoslava Jagoda Buic, una de las más sobresalientes creadoras de la dimensión excesiva dentro del nuevo arte textil, obtenía en la XII Bienal de Sao Paulo el Gran Premio Itamaraty. Ya para entonces esta mujer creaba ambientes textiles con aglomerados de torres blandas de unos cinco metros de altura. No porque sí la definición de Jagoda Buic hacia el arte textil se dio al estudiar ella escenografía en la Academia de Cine Citta en Roma. La dimensión excesiva (escenográfica puede decirse) fue practicada también por Magdalena Abakanowicz, Grau Garriga y por artistas afiliados a otras técnicas. Tal sería el caso del catalán José Guinovart, con una memorable exposición en 1977 para el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, titulada *Visión terrestre*, con ambientaciones efímeras conformadas con pajas, arcillas, lodo, trapos desgarrados y otros elementos, hasta lograr una gran locuacidad visual. Este particular atributo, la locuacidad visual,

pudo apreciarse en México en la obra de otro catalán, el joven Frederic Amat, quien expuso en 1978 piezas trabajadas en telas torcidas, atados de ramas, cortezas, pieles y otros materiales utilizados con desbordamiento emocional, como una reafirmación de lo vital cargada de irracionalidades.

En su exposición de 1978 en el Museo de Arte Moderno demostró Marta Palau cuánto había avanzado en la dimensión excesiva y en el uso renovado de anudados, cocidos, trenzados, ovillados, armados, rellenos, así como en la mixtura de materiales. Con gran libertad pasaba de los formatos enormes a las dimensiones miniaturescas, conservando en todo momento el impacto sensorial, el desafío visual.

Cuando se le ofreció la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes para julio-septiembre de 1985, Marta Palau decidió concentrar toda su capacidad y su experiencia para expresar algo que fuera muy mexicano. Se propuso desechar cualquier elemento pintoresco y por medio de la materia plantear algo esencial, conceptualmente unitario. Parafraseando a Guinovart concibió un título: *Mis caminos son terrestres*, aunque el espectáculo textil armado con treinta piezas, la mayoría de ellas de grandes proporciones, no se refiere a la subjetividad de la propia artista sino a esencias muy reconocibles de lo mexicano: la cultura del maíz, las formas compactas de buena parte de la estatuaría antigua, darle concreción a la luz al convertirla en elemento penetrante de la forma palpable como en la arquitectura maya, la pervivencia de la organización tribal en grupos étnicos donde el bastón de mando designa la autoridad.

De los muchos materiales usados por Marta Palau en esta ambientación total, son las hojas de elote las que alcanzan máximo esplendor. Usadas cotidianamente para hacer tamales, han sido sometidas a procesos de teñido y amarrado para conseguir desafiantes texturas tan cálidas como impositivas. Pocas materias rinden semejante variación sensorial con los cambios cromáticos. La hoja de elote no dice lo mismo cuando está pintada de azul, de rojo, de ocre. Por la manera como han sido aglutinadas adquieren valor emblemático y una entrañable solemnidad. Esto lo percibe el público que ha respondido con infrecuente entusiasmo y una comprensión que legitima la propuesta: los caminos seguidos por la artista son de estas tierras. ◇