

El tapiz en el arte textil contemporáneo argentino: rupturas y continuidades

CUCCI, Eleonora Beatriz / UBA, FFyL – elbecucci@gmail.com

Eje: enfoques y rupturas en las producciones en los márgenes de la historia del arte

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Arte de fibra – Nuevas materialidades – Artista-tejedor.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo abordar las implicancias de la tapicería europea en el surgimiento del arte textil argentino y su inserción definitiva en el circuito artístico contemporáneo. El llamado arte del tapiz sufrió una transformación progresiva durante el siglo XX hasta quebrar la clasificación decimonónica de objeto suntuario y ornato mural subordinado a la arquitectura. Este proceso repercutió prontamente en Argentina gracias a la intervención de artistas que experimentaron nuevas técnicas textiles e incorporaron nuevos materiales no convencionales en la producción de tapices. Estos procesos comenzaron durante la década del sesenta y, en consecuencia, se crearon las primeras exposiciones y salones de tapices en nuestro país. En estas se vislumbraba el proceso de disolución de fronteras entre arte, artesanía y diseño en el tejido.

Introducción

Durante el siglo XIX la tapicería de Occidente sufrió una crisis profunda que anunciaba su fin. La gran tradición del tejido de ornato que había revestido edificios y grandes palacios de Europa durante cinco siglos se vio amenazada hasta casi extinguirse. Los factores que aceleraron su decadencia fueron múltiples. Uno de los más importantes fue sin duda el triunfo de la pintura de caballete. El otro la pérdida de singularidad del tapiz dada su reproducción y dependencia del modelo.

La relación entre pintores de cartón y tejedores fue muchas veces conflictiva y de intereses opuestos, pero desde un siglo atrás, las condiciones de los tejedores quedaron subordinadas a las exigencias de los primeros. El pintor cartonista ejercía cada vez más su primacía. Se exigía a las manufacturas del tejido la imitación perfecta de las grandes obras

de la pintura. El virtuosismo y la valoración no estaban regidos por el entrelazado de trama y urdimbre, sino en la rigurosidad de trasladar al paño la minuciosa huella que el trazo del pincel lo hacía sobre la tela de bastidor. Para conseguir el resultado los tintoreros debieron aumentar las gamas de colores y reducir el grosor de las hilaturas hasta obtener un punto diminuto que facilitara la copia (Zalama, 2019 p. 285).

Reducido a su condición de objeto decorativo, el tapiz no fue considerado un arte digno de ingresar a la categoría de las Bellas Artes. A su vez, el avance de la industria y la automatización del proceso en las fábricas textiles absorbió una población que antes se concentraba en los talleres. Se perdía así el conocimiento y los detalles del oficio textil atesorado durante sucesivas generaciones. Pocas manufacturas quedaron activas en Europa. Algunos ejemplos dramáticos de la situación de la tapicería fueron el cierre de la Real fábrica de tapices de Madrid y la suspensión de la Manufactura Real de Gobelino con la revolución francesa. Estas habían sido impulsadas casi dos siglos atrás por las políticas mercantilistas de Colbert.

A pesar del sombrío panorama, a finales de siglo XIX, se produjo una revalorización y consecuente reactivación del arte textil tradicional. Con William Morris asociado al movimiento británico Arts & Crafts, se recuperaron métodos artesanales en oposición a la producción industrial en serie. En el caso de los textiles, el objetivo era recuperar la calidad perdida con los tejidos industriales. Para realizar un buen diseño textil, Morris dirigió su búsqueda en las técnicas desarrolladas durante la Edad Media pero su objetivo era transmitir las en la educación técnica que enseñara la realización de objetos para ser utilizados en el ámbito doméstico. No obstante, hubo que esperar al siglo siguiente para que surgiera el llamado «renacimiento del tapiz».

En el siglo XX, luego de la II Guerra Mundial, asistimos a un punto de inflexión en la historia del tapiz. En 1961 Jean Lurçat y Pierre Paulí crearon el «Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna» (CITAM) en Lausanne. En este, se retomaron los principios de la tapicería medieval con la misma intención que había tenido Morris, pero en otro contexto histórico. Lurcat convocó a grandes pintores de su época a realizar cartones para tapices. En 1962 se inauguró la *Primera Bienal Internacional de Tapicería Contemporánea* en la misma ciudad.

La llamada «nueva tapicería» no tardó en llegar a Argentina. En 1951 Francia envió a Buenos Aires una exposición de tapices contemporáneos tejidos en la ciudad de Aubusson, Felletin y Gobelinos, trabajos de Marie Cutoli y del mismo Jean Lurcat, antes de la fundación de Lausanne. También se exhibieron tapices de Henry Matisse, Joan, Miro, Pablo Picasso y George Roualt. A su vez, artistas argentinos fueron becados para ir a los grandes centros del tejido europeo y aprender las técnicas y procesos del tapiz tradicional y su variante moderna.

Gracias a esto, Argentina desarrolló un arte del tejido en la misma época que se estaban dando las innovaciones en Lausanne. En 1964 se fundó en Buenos Aires la galería de tapices El Sol. Junto con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se creó el Primer Salón de tapices en nuestro país.

El tapiz, objeto relegado a decorar paredes, inició desde un proceso interno, el quiebre de los límites de su marginación. Como resultado de este desarrollo, el textil desembarcó en salones y bienales de arte contemporáneo tanto en Europa como en Argentina.

Desarrollo

En el siglo XX surgió un renovado interés por el tapiz. El mismo se originó desde distintas vertientes. Una de ellas fue la derivada del movimiento vinculado a las artes y oficios desarrollado en Gran Bretaña y Alemania, para quienes la práctica textil se orientaba de acuerdo con su funcionalidad. Otra, la que rescataba el textil en los salones de arte.

Respecto a los últimos, el punto de partida que sentó las bases para tal renovación fue la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Aubusson. ENAD.¹

La ciudad de Aubusson, Francia es muy antigua en la tradición de tejidos. Se sabe que la manufactura textil se desarrolló en el siglo XV con un asentamiento de tapiceros flamencos en la ciudad. En el siglo XVII Jean Colbert elevó a la categoría de manufactura real a todos los talleres del sitio. Este reconocimiento fortaleció el desarrollo de los tapices producidos en el lugar por lo que Aubusson se convirtió en un proveedor importante de la Europa ilustrada. Junto con la Manufactura Real de Gobelinos se desarrolló una técnica por la cual se disminuyó el grosor del nudo del tejido; las nuevas texturas distaban de los imponentes tapices medievales. Durante el siglo XIX la producción de tapices se industrializó con el establecimiento de varias fábricas cuya actividad principal pasó a ser la producción de alfombras de ganchos y de pelo corto.

Luego de la Primera Guerra Mundial asumió la dirección Antoine Marius Martin quien realizó cambios en la escuela para adaptar la técnica textil a los requerimientos de la época. Los tiempos de entreguerras estaban presionando para trabajar con más celeridad. En consecuencia, Marius Martin retomó las técnicas medievales con hilaturas de grano grueso, redujo la cantidad de hilos por cms, de 12 pasó a utilizar 4, restringió la paleta de colores y empleó la técnica del *batagge*, técnica de tejido en la que se yuxtaponen colores. Las investigaciones e innovaciones de la ENAD fueron exhibidas en la Exposición Internacional de Artes Decorativas celebrada en París en 1925. Marius Martin, convocó a artistas

¹ Cfr. <http://www.aubusson-tapisseries.fr/>

reconocidos como Braque o Vasarely a sumarse a los proyectos textiles de la ENAD y a renovar los modelos para tapiz. Surgió así un movimiento significativo durante la primera mitad del siglo XX conocido como la «pintura de tapiz».

Las nuevas investigaciones realizadas dentro de la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Aubusson durante la década de 1920, condujeron a una formación integral del artista. El pintor no siempre se limitaba a realizar el boceto, sino que conocía a su vez las técnicas del tejido de telar. Las facetas del proceso de realización del tapiz son aquí fuertemente dominadas por el artista en su doble carácter de pintor y tejedor.

Sin embargo, el gran despliegue del tapiz moderno fue en la década de los 60 debido a las iniciativas de Jean Lurcat.² Multifacético y vinculado al surrealismo, Lurcat era pintor, poeta, ilustrador, ceramista y tejedor. La gran decisión de abocarse definitivamente por las técnicas del tejido fue en 1937 cuando vio por primera vez el tapiz del *Apocalipsis en Angers*. Decidido con su rol de artista de tapices, retomó las técnicas de la Edad Media, basándose en los principios regidos por el carácter ornamental y fastuoso del tapiz. En 1938, descubrió las innovaciones de la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Aubusson sumándose a los proyectos de esta. Junto a otros pintores formados por él, logró restaurar gradualmente la prosperidad de los talleres del lugar. Desplazó el tapiz de su condición de objeto decorativo y dio un gran impulso destinado a vestir arquitecturas modernas.

Otro de los aportes de Lurcat fue la creación de la Bienal internacional de la tapicería en el museo cantonal de Bellas Artes de Lausanne en 1962. El objetivo que tenía era constituirse en el centro internacional de tapices basado en el predominio del gran formato y monumentalidad del tapiz bidimensional, elevando el tapiz a la categoría de arte. Pero el ambicioso proyecto trajo consecuencias inesperadas para Lurcat. En la primera Bienal se presentó un número significativo de artistas provenientes del Bloque del Este. La artista polaca Magdalena Abakanowicz presentó *Composición de formas blancas*, un tejido de alto lizo cuyo formato era de 2 por 6 metros [figura 1].

Si bien respetó la estructura del tejido en telar, empleó técnicas, formas, volúmenes y materiales no convencionales del tapiz. Dado que Abakanowicz, como los demás artistas polacos, no tenía recursos económicos para obtener los materiales, el director del Museo Central de Historia Industrial Textil de Varsovia (desde 1975 el Museo Central de Textiles), con el permiso del Ministerio de Cultura de Polonia tomó la decisión de que la urdimbre como la trama de la pieza se realizaran con cordones de algodón de color blanco, pero en distintas

² Recuperado en <https://www.fondation-lurcat.fr/jean-lurcat>



Figura 1. M. Abakanowicz, *Composición de formas blancas*, 1962, 200 x 600 cm, algodón, cordón de algodón y lana (realizado para la primera Bienal de Lausana en 1962)



Figura 2. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red*, 1965 tejido de sisal sobre soporte metálico 300 x 300 x 100 cm, Colección del Museo Bellerive, Zúrich

tonalidades. Esta obra fue un precedente de lo que luego se llamó la «nueva tapicería» [«nueva tapicería»]. Si bien la obra se presenta como un tapiz, se entrevé que es un trabajo deliberado del artista. Es el artista quien decide sobre los nuevos materiales a utilizar y es el artista quien en forma independiente decide el trazado de la composición. Los pasos previos de modelo y cartón, muy valorados hasta Lurcat, se volvieron prescindibles. Se quebró la relación artista-tejedor como hacedores de la obra en conjunto.

En la segunda Bienal, 1964, Abakanowicz presentó *Desdemona*. Los materiales empleados fueron lana, algodón, hilo sisal y crin de caballo; la combinación de texturas se expandía hacia una búsqueda tridimensional. *Desdemona* formó parte de un grupo de obras escultóricas, los *Abakans*, seleccionados para la Bienal de São Paulo en 1965 en donde la artista polaca ganó la medalla de oro (Cotton & Junet, 2019, p.5). En la figura 2 vemos uno del conjunto.

Esta obra es una estructura tridimensional. Realizada con fibras, la malla era menos regular. Se inició así lo que se llamó luego la escultura blanda.

Francia heredera y custodia de las fábricas reales de Gobelinos y Aubusson y Felleltín, vio con asombro como los artistas provenientes del otro lado del muro europeo despertaban interés entre los visitantes de las bienales y echaban por el piso los planes de Lurcat.

Según Froissart y van Tilburg

Los propósitos del tapiz han cambiado en el siglo XX. Después de la muerte de Lurcat en 1966, al mismo tiempo que el movimiento de pintores y fabricantes de cartón se estaba agotando y se afirmaba el nuevo tapiz, los historiadores, críticos y artistas dejaron que surgiera la cuestión de la autonomía estética y pusieron el modelo en un segundo plano (2016, p.131).³

En las sucesivas Bienales de Lausanne, y durante la década de los setenta, Abakanowicz y otros artistas como Jgoda Buic, Elsi Giaunque y Olga de Amaral presentaron trabajos que reivindicaron otras técnicas de tejido ajenas al telar.

No es casualidad que estos cambios, no tan reconocidos desde el textil, se dieran en el mundo de la tapicería del siglo XX. Durante la primera mitad del siglo, con las primeras vanguardias, se cuestionó la representación de las estructuras compositivas y se experimentó el objeto artístico sobrepasando sus límites. Desde los años cincuenta, con las segundas vanguardias, la búsqueda de materiales variados y versátiles se intensificó. Gran parte del cuestionamiento sobre el objeto artístico se centró en el medio, ya que todo material podía ser vehículo de significado. Los tradicionales soportes y nuevos materiales que produjo la industria fueron apropiados y por ende reinventados en la obra de arte de manera crítica y significativa. El material muchas veces no se transformaba, sino que quedaba a la vista, se presentaba con su propia textura, develado ante el espectador. El material se desplegaba en múltiples variantes

Todo material podía ser textil. En los años setenta, con el auge de los movimientos contraculturales y la expansión de renovadas ideas feministas se reivindicaron las técnicas textiles. Se recuperaron materiales y sus derivadas técnicas vinculadas como el tejido a ganchillo, macramé, bordados, bolillos, etc. Estas actividades como el bordado, no como oficio sino como actividad doméstica, se transmitían entre generaciones, formaron parte de una reivindicación social y artística del textil. En la Bienal de Lausanne de 1971 Debra Rapoport expone una obra en la que plantea una relación de similitud entre vestido y tapiz. Ambos objetos tienen la función de proteger y ocultar. Es en esta década que la denominación cambió para este tipo de práctica artística que ya no tuvo vuelta atrás. A partir de entonces se comenzó a hablar de arte de la fibra o arte textil en lugar de arte del tapiz. (Bernárdez Sanchís, 2016, pp. 28-35).

³ La traducción es propia.

El tapiz no solo se libera de la subordinación al dibujo y a la pintura, sino que abrió las puertas a un arte alterno, terreno fértil de experimentación para las fervientes ideales de época que se afirmaban en la expresión artística

En la Bienal de Lausanne, Abakanowicz fue la primera de una serie de artistas que procedieron con la ruptura de las reglas del medio. La exploración de los materiales de la fibra, sus dimensiones espaciales y posibilidades conceptuales llevó a tratar el tapiz como un arte independiente de los procesos previos signados por la pintura. Esta ruptura de los lineamientos propuestos por Lurcat se llamó la *nouvelle tapisserie*, término acuñado por el crítico suizo André Kuenzi en 1973 (Cotton, 2017, p. 352).

Más allá del éxito del lugar en el que quedó el tapiz, Laussane deja como consecuencia el ingreso del textil al ámbito internacional del arte. En 1972 se inauguró la Trienal de Lodz en Polonia. Fue producto de los esfuerzos del Museo de Historia de los Textiles de la ciudad. El evento tuvo como objetivo promover los textiles artísticos y fortalecer su posición en el mundo del arte contemporáneo, siendo una respuesta a la Bienal de Tapices de Lausana dada la exitosa recepción que tuvieron los artistas textiles polacos desde la bienal. El textil como arte quedó instalado en el ámbito internacional.

En Argentina se dio un proceso análogo de rupturas y continuidades del arte textil como en Europa.

En la década los años cincuenta se vivió un proceso modernizador en el campo cultural de la sociedad argentina y en el mundo occidental. Se identifican tendencias en diferentes ritmos: la creación de nuevas instituciones y el fortalecimiento de otras ya existentes, grupos de jóvenes que escapan de las normas instituidas y un público abiertos a nuevas propuestas. En el campo de las artes plásticas, emergieron las vanguardias que redefinieron el campo artístico quebrando el canon dominante. De esta manera se configuró un circuito modernizador desde instituciones públicas y privadas. Este circuito se mantuvo al margen de lo anteriormente aceptado, posibilitando la capacidad de legitimar y absorber propuestas alternativas al panorama plástico. Entre estas instituciones con aire de renovación para recibir a las nuevas vanguardias se inscribe una institución por excelencia, el Museo de arte Moderno y luego con el Museo de Artes plásticas Eduardo Sívori. (Pacheco, 2007, pp. 17-18).

En el mes de octubre de 1964, la artista argentina Gracia Cutuli junto a Jaques Mergheriam, fundaron en Buenos Aires la Galería de tapices El Sol. Años antes, Cutuli había sido becada por el gobierno de Francia para formarse en la manufactura de Gobelinos, Felletín y Aubusson.

El Sol fue un importante centro de exposición, promoción y difusión del tejido. Se fundó allí el primer taller especializado en tapices con las técnicas de Aubusson. Se convocó a artistas plásticos argentinos a realizar cartones para tapiz. Entre los primeros nombres

encontramos a Carlos Alonso, Pérez Celis, Juan Batle Planas y Hector Basaldúa entre otros.

En 1966 se realizó el primer salón del tapiz galería El Sol en el del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Se presentaron 390 cartones de los cuales 90 fueron elegidos.

En el catálogo Hugo Parpagnoli director del museo escribió: «El catálogo de los nuevos diseños de un país no sería completo ni contemporáneo sino tuviera el capítulo tapices» (Parpagnoli, 1966, p.5).

En 1971 se realizó el Salón de Tapices y alfombras contemporáneas con el apoyo del Museo de artes plásticas Eduardo Sívori, esta exposición dio impulso de a la creación del 1° Salón Municipal de tapices.

En el Prólogo del catálogo, Gracia Cutuli sostiene:

Pero en nuestro siglo, el nombre del tapiz puede aplicarse de un modo más amplio a las diferentes experiencias de tipos de colgaduras murales o de estructuras textiles separadas del muro. Lo rescatable es que, como expresión artística, el tejido tiene cada vez un lugar más importante, y ello es debido al esfuerzo de los artistas que buscaron depurar la técnica y exploraron las posibilidades de los materiales (1971, p.3).

Un ejemplo de estas búsquedas es la participación de Cutuli en la 5° Bienal de Lausanne a donde envió *Tapiz para armar usted mismo*. La obra consistía en módulos de tapices para ser combinados [figura 3].

Desde los primeros salones de tapiz en nuestro país no se tardó en evidenciar las mismas rupturas y discontinuidades en las búsquedas estéticas, simultáneamente con los centros más relevantes de producción de arte textil en occidente.

Silvia Sielburguer trabaja con urdimbres superpuestas hechas con tanzas. Traza figuras humanas en diversos estados de inflexión. Utiliza hilos plásticos, aluminio, bronce cromado. *Descendimiento*, realizado en 1985 [figura 4].

La artista realizó la obra luego de distanciarse por un tiempo de la producción textil por causa de la guerra de Malvinas. La clara alusión al dolor a partir de la resignificación de la representación del descendimiento de Cristo se ve en una obra en donde la técnica textil es parte de un proceso de experimentación y búsqueda del artista. En un juego de marcos superpuestos, el tejido se realiza por sectores. Partes de la urdimbre queda al descubierto. Hilos sueltos se superponen sobre la trama. Se intensifica así el dramatismo de la obra



Figura 3. Gracia Cutuli, *Tapiz para armar usted mismo*, 1971, calidoscopio montado sobre un telar oculto de bronce (el telar tiene dos plegadores, uno de tela y otro de urdimbre)

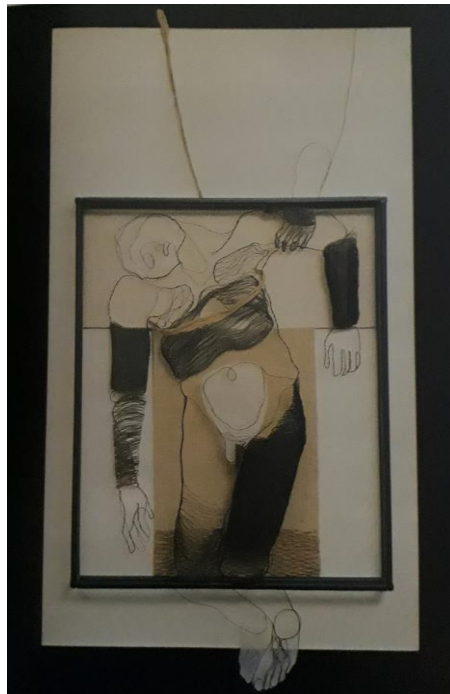


Figura 4. Silvia Sieburger, *Descendimiento*, 1985, técnica mixta, nylon, plástico, lino, papel y madera. 1,30 x 074 cm

Conclusión

Durante el siglo XX el tapiz, heredero de la tradición de ornato, suntuaria y adosada al muro se despojó de sus principios constitutivos. Dejó atrás el formato bidimensional asociado al cartón pictórico hasta traspasar los límites de su especificidad. Los artistas tomaron las fibras, las manipularon, incursionaron con otros materiales y abrieron un abanico de posibilidades plásticas inagotable hasta hoy. La especificidad hoy es el textil. A esta apertura se lo llamó arte textil contemporáneo, para ampliar los trabajos que se desvincularon del significado tradicional. Técnicas como el bordado, fieltro, *patchwork*, papel, cestería, costura, etc. dieron paso a una nueva morfología del textil. Se incluía así prácticas textiles marginadas en el ámbito del arte. Técnicas industriales y ancestrales se fundieron en un nuevo paradigma estético.

No obstante, a pesar de los embates que sufrió la tapicería, muchos artistas actuales recurren a las técnicas del tejido tradicional. Alejada de su función decorativa, cobró nuevo interés en tanto su capacidad narrativa y del proceso del tejido como rescate y revalorización de las culturas ancestrales.

Referencias

- Bernárdez Sanchís, C. (2016). *Historia del Arte contemporáneo y materialidad*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Cotton, G. E. (2017) The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1975). In J. Jefferies, D. Wood Conroy & H. Clark (eds). *The handbook of textile culture* (p. 352). London, UK: Bloomsbury Academic.
- Cotton, G. E. and Junet, M. (2019). *Mural and Spatial. How the Lausanne Biennials 1962-1969. Transformed the World of Tapestry* [Catalogue 29 June – 6 October]. Centre Culturel Et Artistique Jean Lurcat, Aubusson, France.
- Cutuli, G. (1971). Prólogo. *Tapices y alfombras contemporáneas* (p.3) [catálogo de exposición], Buenos Aires, Argentina: Museo Eduardo Sívori.
- Froissart, R. et van Tilbur, M. (2016). De la tapisserie au Fiber Art: crises et renaissances au xx^e siècle. *Perspective*, 1, 127-147. Doi: <https://doi.org/10.4000/perspective.6313>
- Pacheco, M.-(2007). De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. En *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60* (pp. 17-18). Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.
- Parpagnoli, H. (1966). Prologo. *Exposición Premio Primer Salón del Tapiz - Premio Galería El Sol* [catálogo] (p. 5). Buenos Aires, Argentina: Galería El Sol y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Zalama, M. A. (2019). Tapices y pinturas: el debate entre artesanía y arte. En I. López Guillamón y C. Chaparro Gómez (eds.). *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz [ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura, Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019, Colegio Oficial de Farmacéuticos de Badajoz]* (pp. 275-293). Badajoz, España: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7340172.pdf>