



Palmera, 1974.

Aurèlia Muñoz

Recerques Infinites

Andreu Dengra Carayol

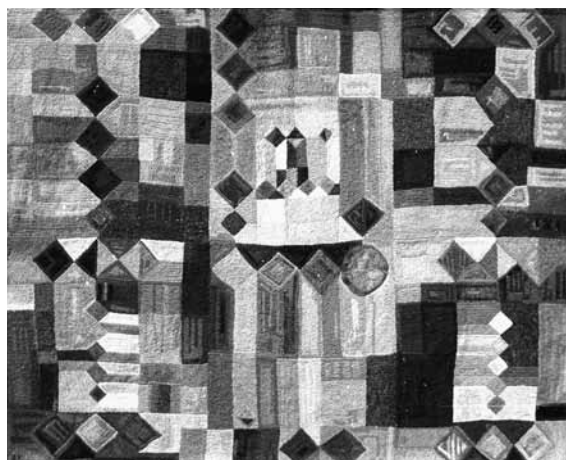
Conservador del Museu del Tapís Contemporani, Sant Cugat del Vallès

Aurèlia Muñoz *Recerques infinites* vol redescobrir una de les més destacades artistes catalanes, de renom internacional, que sempre ha viscut i promogut l'art des de la seva vessant més ample i global. Aurèlia Muñoz ens ha llegat tota una forma d'observar, de viure i de crear que no implica fronteres tècniques ni conceptuals. Tot és possible. Ella, al igual que molts altres artistes, ha patit certa marginació del seu art per part de la crítica. Al vincular el seu nom amb la renovació del tapís a Europa, ha estat lligada amb una tècnica i uns materials que en definitiva són un mitjà per arribar a la fita important, la creació artística. L'art tèxtil, malauradament, ha patit cert sectarisme, en part provocat per la crítica i en part pels propis artistes i agents implicats. Amb una primera reivindicació del tèxtil com a mitjà artístic propi, s'havia de trencar el lligam amb la pintura. Poc a poc, al llarg dels anys, es van formar cercles específics, tot creant un moviment on el tèxtil com a material expressiu rebia tot el protagonisme, en detriment de la peça final com a obra en sí mateixa.

Aquest no era el cas d'Aurèlia Muñoz. Ella, com bé descriu el títol d'aquesta exposició, era una cercadora de nous llenguatges universals, que tenien en la fibra i en la tradició una arrel sobre la qual fundar l'experimentació, emprant el tèxtil

com a mitjà, no pas com a finalitat. Però, al estar lligada a tot aquest moviment, avui dia soterrat, també ha patit un cert oblit, i amb aquesta mostra li volem desvelar de nou a les noves generacions d'artistes, creadors i espectadors, reivindicant la tradició com a base experimental, aspecte que pocs artistes han destacat com ella i que ella mai va oblidar. El seu bagatge cultural i tècnic pot ser revisat i actualitzat amb una mirada actual i, afortunadament, en el nostres dies l'art tèxtil comença a revifar de nou. Esperem que no sigui una moda passatgera, i que finalment arrelhi dins un món artístic de vegades massa tecnològic i virtualitzat.

La vida creativa d'Aurèlia Muñoz, tal i com reivindicuem amb el títol, va ser un camí continu d'experimentació i recerca, arribant a l'extrem que en un període de 10 anys les tècniques emprades canvien radicalment, aspecte que pot portar a l'espectador a la confusió. Amb aquesta mostra volem resoldre qualsevol dubte o confusió amb unes obres que reflecteixen cadascun dels seus moments creatius; i tot i que pot semblar que no tenen res a veure els uns amb els altres, sí que existeix un fil conductor. Tots els canvis estan provocats per una voluntat d'exploració i descoberta artística. Són resultat dels reptes que s'ha



Construcció abstracta, 1965. Brodat.

marcat i que un cop resolts queden per deixar pas a nous camins de continu descobriment.

La seducció del tèxtil

Aurèlia Muñoz descobreix la creació amb matèries i fibres tèxtils des d'una via completament diferent a la que molts altres creadors van seguir. Per norma general, els artistes de la segona generació de renovadors (Abackanowicz, Buic, Grau-Garriga, etc...) són pintors o escultors que van veure en el tapís un nou món expressiu, amb qualitats físiques i tàctils que la pintura o l'escultura mai els hi podria proporcionar. Muñoz arriba a l'art a través del dibuix, compositivament, i de la tradició i l'artesanía del teixit. Amb el seu interès, i fins i tot enamorament, vers aquestes tradicions

tan riques i antigues, que malauradament estaven caient en l'oblit i l'abandonament, ella troba que són les eines perfectes pel seu desenvolupament artístic i personal. El seu repte va ser emprar tècniques lligades amb l'artesanía tradicional, que un cop actualitzades, fossin l'eina perfecta per la creació artística contemporània, i que amb el seu resultat de primer ordre es convertís en un crit reivindicatiu d'allò que sense aquesta exposició pública finalment s'acabaria perdent.

La seva primera experimentació tèxtil, després d'haver realitzat teles estampades, és amb el patchwork. Aquesta tècnica fa que el seu llenguatge es faci cada cop més abstracte. Les limitacions d'aquesta tècnica, conjuntament amb les seves investigacions teoricohistòriques, la porten vers el brodat.

El brodat, a diferència d'altres tècniques, li aporta una llibertat total, sense limitacions de maquinària o forma. Les puntades podien anar allà on volguessin i com volguessin sobre la superfície de la tela base.

El seu aprenentatge va ser autodidacta. Primer va realitzar una investigació històrica i artística de la tècnica –i destaca aquí la seva fervent admiració pel *Tapís de la Creació* de la Seu de Girona–, per després, mitjançant l'observació d'obres concretes, realitzar l'autoaprenentatge pràctic, amb l'ajut de molts llibres estrangers.

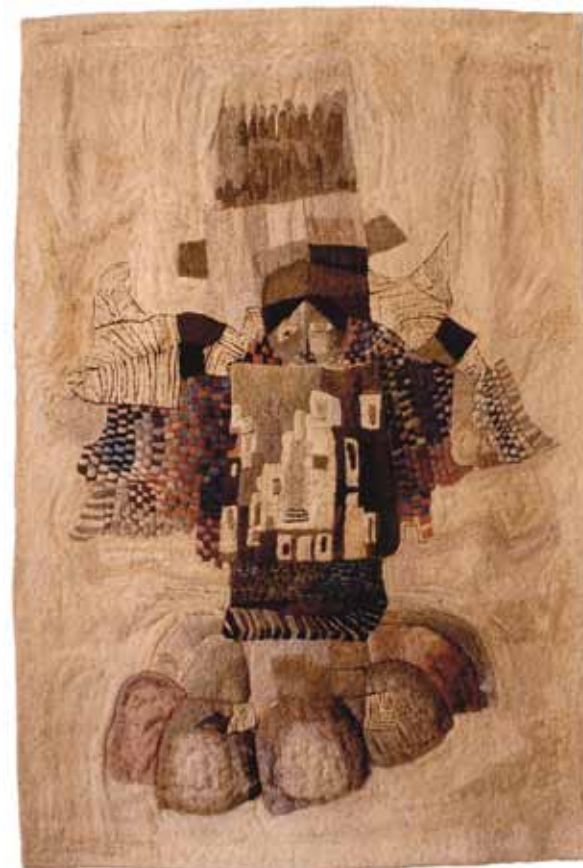
Els primers brodats són, a nivell estètic, hereus del geometrisme del patchwork, que poc a poc dóna lloc a composicions més lliures i orgàniques. És amb una d'aquestes obres geometritzants, *Construcció abstracta*, que Aurèlia Muñoz participa per primer cop a les Biennals Internaci-

onals del Tapís de Lausana. Entre els tapissos, la seva obra era la única que no s'havia realitzat en alt lliç, motiu que, juntament amb el colorisme, la composició, la textura i la monumentalitat del brodat, la va fer destacar.

La seva participació a les Biennals de Lausana li dóna accés al descobriment de tot el que s'estava fent a Europa i a Amèrica, i més tard a Japó, en la disciplina de l'art tèxtil contemporani. Les biennals van servir com a espai d'intercanvi d'idees i d'influències mútues entre els artistes que treballaven amb fibres tèxtils, formant espontàniament el moviment internacional que André Kuenzi va batejar com *La nouvelle tapisserie*. El nexa comú era la reivindicació del tapís i l'art tèxtil com a medi contemporani de creació, que desembocà en la conquesta de l'espai per part d'aquests creadors. Aurèlia Muñoz va formar part activa d'aquest moviment internacional, encara que les seves obres tridimensionals van arribar uns anys més tard.

El dibuix és una eina bàsica en el seu procés creatiu. Al seu taller encara es conserven una gran quantitat de dibuixos. A mitjans de la dècada dels 60 és quan aquests s'omplen de nous personatges. D'arrel orgànica, i surrealista en el seu plantejament, fantàstics, lúdics i distesos, del paper passen a la superfície dels brodats. *Tòtem* i *La font de la vida eterna* són exemples destacats. A *Àngel còsmic*, el personatge és presenta sol i protagonista, mentre que als primers citats els personatges són acompanyats per arquitectures fictícies, com escenografies, que es complementen amb els primers afegits volumètrics a la superfície de les peces.

Espai i volum comencen a ser conceptes que l'interessen, en primer lloc com a expressions fic-



Àngel còsmic, 1966. Brodat.

tícies brodades o petits volums, que amb la nova recerca tècnica dels collages tèxtils passaran a convertir-se en petites escultures.

El collage com a eina creativa experimental estava molt desenvolupada, però Aurèlia Muñoz la concentra en els retalls tèxtils. No eren fets de qualsevol fragment. En molts casos es tracten de peces d'antiquari d'indumentària antiga, especialment la religiosa, on hi podem trobar passamaneria, fragments de capes pluvials, brocats o domassos, que podien formar part de col·leccions museístiques, i que ella empra com a *fragments amb història* per crear noves històries i personatges.

Les murals, on s'entreveu la influència que el teatre i l'escenografia van deixar en la concepció creativa de l'artista. Es tracten de personatges que es situen en espais ficticis emmarcats per l'efecte caleidoscòpic dels marcs amb miralls. El disseny de la indumentària per l'obra teatral *La Rosa i l'Anell* fa que el tractament de les seves pròpies peces evolucioni. Els personatges salten de la superfície plana i es converteixen en petits personatges volumètrics, escultures de petit format on teixit, miralls i superfícies lluent segueixen creant noves perspectives visuals.

Descobrint l'espai interior

És en aquest moment que ella pren consciència que l'escultura és la via que l'art tèxtil ha de seguir. Les fibres poden ser el mitjà perfecte pel desenvolupament creatiu dins l'espai. La problemàtica que se li planteja és doble. El brodat no

podia evolucionar vers l'espai com escultura, sols era possible un baix relleu que no satisfà la seva voluntat. El collage tèxtil, tot i ser el catalitzador del pensament escultòric, sempre necessitava un material no tèxtil com a suport. El seu neguit l'empeny vers una nova via experimental que sobtadament li arriba de forma fortuïta. La seva obligada convalescència després d'un accident li apropa a una tècnica que, al igual que el brodat, té unes arrels tradicionals i artesanals evidents. Històricament el macramé, fet de fils i cordes nues entre si, s'emprava als acabaments de teixits funcionals, decoratius i d'indumentària.

L'estudi previ per cadascuna d'aquestes peces era molt meticulós, ja que qualsevol errada en l'execució implicava desfer la peça per tornar a començar. Per aquest motiu, cadascuna de les peces finals ve precedida per un acurat estudi previ, on s'inclou la maqueta de l'obra nuada en petit format, que es pot considerar com una obra en sí mateixa.

Les primeres obres realitzades en aquesta tècnica, *Homenatge a Gaudí* i *Macra Tòtem*, són escultures que continuaven el fil experimental endegat pels collages tèxtils. Tot i ser realitzades amb fibres, el resultat final encara és hereu de l'estatisme dels collages.

Macra I, del qual a l'exposició podem trobar un estudi previ, es presentada a la Biennial de Lausana, convertint-se en la primera peça que emprava la tècnica del macramé en aquestes convocatòries internacionals. Més tard, artistes com Françoise Grossen o Lliberata Mas empren la tècnica, però Aurèlia Muñoz és la primera en presentar internacionalment una peça nuada en

macramé. Entre altres artistes que estiguessin realitzant obres amb cert paral·lelisme era Sheila Hicks, que treballava la fibra formant cordes, amb nusos i *wrapping* de colors, donant-li formes. Aquesta artista seria el referent més proper, que fins i tot va influir en alguna obra de la nostra protagonista, com són les xarxes o els boscos de fibres, on s'emprava el wrapping per fer feixos de fibra en forma de corda.

Macra I, i alhora *Orant*, la seva maqueta, són peces influïdes per la història de l'art de les antigues civilitzacions. Aurèlia Muñoz va trobar una gran font d'inspiració en el coneixement d'aquestes cultures antigues, sobretot les de l'Amèrica prehistòrica o de l'Orient Mitjà, en un primer moment, i de l'Extrem Orient, més tard. La versatilitat de l'obra, a diferència de la rigidesa dels primers macramés, ve del fet que les seves formes tenien una arrel més natural, sense rigideses, que alhora permetien que l'obra s'exposés tant sobre el mur com exempta en l'espai.

Aquesta nova concepció de l'espai, com a marc de convivència entre l'obra, l'arquitectura i l'espectador, s'accentua en una nova forma de pensar i concebre l'obra com a peça *transformable*. Transformar, en el llenguatge artístic d'Aurèlia Muñoz, significa que una mateixa peça pot arribar a tenir moltes formes segons el seu muntatge final, un concepte que té paral·lels en l'obra d'altres artistes, com per exemple als feltres de Robert Morris. La presentació de l'obra és *oberta*. En una exposició concreta pot mostrar una forma, i en la següent una altra completament diferent, ja que la versatilitat i flexibilitat de l'obra acabada permet aquest joc múltiple de creació.



Peça de la sèrie *Ens* a l'exposició d'Aurèlia Muñoz al Palacio de Iturbide, Mèxic DF, 1980.

12 Aquesta versatilitat, conjuntament amb la tècnica, també li permet jugar de forma modular per crear diferents combinacions amb una mateixa base. Els seus experiments en petit format li porten a emprar caps de metacrilat, per tres motius essencials: un primer és la protecció natural i transparent que aquest material aporta a la peça; un segon és que el metacrilat li serveix de suport per l'obra, que en molts casos sembla que floti, o les seves formes emergeixen gràcies a la tensió dels fils que la subjecten; i en tercer lloc, i d'arrel més conceptual, és que el metacrilat era la representació a escala de l'espai que ocupava l'obra i el seu àmbit d'influència en l'espai.

A les caps destaca el treball modular, partint d'una o dues peces de macramé, més o menys senzilles, que curvant i nuant a l'espai composen simbòliques formes d'infinits, com *Espai Interior*. D'aquesta sèrie pocs es porten a terme en grans dimensions, però en tenim exemples a les peces *Ondulacions* i *Estel ancorat*, la qual, en aquesta exposició, veiem com la capsa de metacrilat s'ha substituït per l'espai que defineixen les parets de la Sala Capitular del Monestir de Sant Cugat, on la peça conviu amb l'arquitectura i l'espectador.

L'arquitectura també és una eina de treball en algunes de les seves obres. Al llarg de la seva vida artística va col·laborar a diferents projectes arquitectònics. *Vegetals* és la maqueta d'un d'aquests projectes on l'artista és capaç d'unir terra i sostre amb el tronc d'un arbre i unes cordes que s'endinsen en l'arquitectura simbolitzant branques i arrels que donen uns atributs organicismes a dues superfícies planes i fredes, representats a la maqueta pel sostre de metacrilat i els ploms que tensen les cordes per

evocar l'ancoratge a terra. La natura sempre li ha estat una font d'inspiració recurrent. Aurèlia Muñoz transforma les fibres vegetals del jute o el sisal en noves formes naturals, evocatives i artístiques.

Amb els conceptes creatius modulars i transformables va crear obres com la sèrie *Ens o Àguila beix*. És tracta d'unes obres que dialoguen amb l'espai, entre les peces i l'espectador, i que podien canviar de forma final d'un muntatge a un altre. Amb aquesta sèrie veiem com la recerca d'Aurèlia Muñoz no sols vol copsar l'espai, sinó que vol que les peces ni tan sols tinguin punts de recolzament. Aquesta sèrie es caracteritza pel fet que les peces floten a l'espai, i aquest fenomen *aeri* li obre la porta a la següent recerca: la dels grans espais arquitectònics i els espais exteriors.

Vers l'espai exterior

L'espai exterior, com a nou material d'investigació, no tenia cap via de continuïtat amb el macramé: les fibres naturals eren delicades i es degradarien ràpidament, mentre que les grans peces nuades amb corda de niló tenien un pes considerable que les inutilitzava per la interacció amb el vent i els moviments naturals, com podem comprovar amb *Estel ancorat*, per exemple. La seva influència és estàtica, mentre que Aurèlia Muñoz, a banda de copsar grans espais, també volia que les peces fossin dinàmiques i interactuessin amb l'ambient i els seus canvis.

Com sempre la recerca la va portar vers les tècniques tradicionals: en aquest cas la del teixit de veles. Al igual que amb el brodat i el macramé, un estudi acurat del teixit, la confecció i els acabats



Ocells Estels a la XII Biennal Internacional de Tapisseria, Lausanne (Suïssa), 1983.

dels velams de vaixell li serveix com a base teòrica i tècnica de la seva recerca, encetant un estudi tridimensional on hi participaven totes les parts essencials de la geometria: el punt, la línia, el pla i la combinació entre ells per crear formes tridimensionals que va definir com *flexions de l'espai*.

Com les seves obres havien de viure i conuiu en un espai aeri, la natura és l'encarregada d'ensenyar-li quines són les formes més adequades. En aquest cas les formes idònies eren estructures d'Ocells.

D'aquí neix la creació dels *Ocells Estels*. Obres que arriben a unes envergades monumentals de fins 8 o 10 metres d'amplada, i que s'havien d'exposar com a grans bandades d'ocells, creant els efectes màgics que es van veure a les exposicions del Palácio de Cristal a Madrid o a la XII Biennal Internacional de Tapisseria a Lausana, on un grup nombrosíssim d'aquestes peces va ser

exposat segons les indicacions de la pròpia artista per tal de treure el major profit estètic i espacial de la seva relació amb l'arquitectura. Qui les veia havia de meravellar-se d'aquestes bandades artístiques que passaven per sobre del seu cap.

Tot i que aquests *Ocells* puguin semblar un fet aïllat, són l'evolució de l'estudi previ realitzat amb els *Ens* o amb *Àguila Beix*.

La poètica del paper

Quan encara treballava amb macramé i estava desenvolupant el projecte de les *Veles*, el 1978 crea el seu primer llibre d'artista, que marca l'inici d'una etapa que comença a agafar força l'any 1980. Del 1983 fins les darreries de la seva creació artística, el paper és el protagonista absolut de l'obra. L'evolució del tèxtil al paper és una de les evolucions que

moltes creadores de *La nouvelle tapisserie* van emprendre, com Jagoda Buic. El paper no deixa de ser un element creat amb fibres, al igual que el tèxtil.

Com a escultora i artista que treballa amb l'espai, dóna un pas endavant, i de les textures flexibles i orgàniques del tèxtil evoluciona cap al paper, tot i seguir amb la utilització de la fibra tèxtil com a base de la pasta. Vol que aquesta nova recerca de formes tingui una major riquesa de colors, tot jugant amb el tou i el dur, amb la rigidesa o la delicadesa que es pot arribar a crear amb tota la varietat de papers que confecciona manualment. Ella mateixa controla el procés de realització del paper, des dels materials de base per crear la pasta de paper, normalment lli i cotó, fins als colorants i les textures que li vol donar amb els motlles, incrustacions i pols de materials com nacre, mica, terres, etc.

Com a totes les seves evolucions anteriors, l'artista realitza una recerca exhaustiva, mirant cap a la font oriental del paper, i sobretot estudiant les tècniques emprades al Japó, país amb una cultura que la va influir tècnica i temàticament en aquesta nova etapa creativa, junt amb la tradició i l'artesania paperera manual a Catalunya.

Totes les troballes conceptuals i espacials ja emprades a la seva etapa tèxtil les podem trobar de nou, amb noves definicions que venen marcades pel tipus de material emprat a la creació de les obres. Podem veure com els plans espacials i mòduls emprats als *Ens* tornen a aparèixer, reformulats, als *Llibres aeris* o als *Mòbils*, on l'espai està modulats per un seguit de plans, contraplans, textures i colors. Les veles són un referent per als *Mòbils* i *Origamis*, grans papers plegats de dife-

rents formes geomètriques basades en la línia i el pla que es posicionen en grans espais interiors. L'escenografia dels muntatges i les presentacions segueixen sent de gran importància.

Els petits formats i les capsas de metacrilat figuren entre els elements que es continuen mantenint i expandint com a contenidors d'espai i elements de presentació de l'obra, així com els collages de papers de diferents tipus i colors. Hi ha materials tèxtils que continuen apareixent, com són els fils i les cordes, i les capsas assoleixen un altíssim nivell de delicadesa i confecció, com si fossin petites peces d'orfebreria.

La natura i la cultura són les grans protagonistes en les idees d'aquesta etapa. Anèmones, algues, petxines, nacres i altres elements marins són nous en el seu llenguatge artístic, al igual que les flors o les plomes. L'orient, a banda d'aportar el coneixement tècnic, la influeix iconogràficament com es pot veure a les representacions de mandales, kimonos o washis.

Els llibres d'artista són una constant referent en aquesta nova etapa. El paper com a essència del llibre tradicional evoluciona, i ja entrada la dècada dels 90 incorpora l'escriptura i la simbologia pintada o dibuixada. No es tracta de l'escriptura d'un llenguatge sino que és la marca del seu llenguatge artístic influït pels ideogrames orientals o pels jeroglífics, que tant poden aparèixer sobre paper o acetats com esculpits en l'aire mitjançant tiges i talls de fusta prima, amb formes molt influenciades pels primers teòrics de l'abstracció. Amb els ideogrames es fa present a la superfície de les obres una constant del seu treball com artista. El dibuix, que ella havia practicat al llarg de tota la seva tra-



Anèmona turquesa, 2005.

jectòria, ara apareix sobre la superfície dels papers i acetats per convertir-se en un element expressiu i significant de les obres. Abans era solament una eina d'evocació, inspiració i estudi de les formes.

És en les seves últimes creacions on la seva inspiració també es fixa al Mediterrani, i sobretot a la cultura africana. Les seves textures, formes i colors formen un nou corpus iconogràfic dins del seu ampli ventall artístic.

Epíleg

Al llarg de la història de l'art contemporani hem vist com alguns artistes quan arriben a una fórmula creativa la segueixen i l'exploten fins límits forçats, només cercant l'aprovació de la crítica i un fort lligam al factor comercial, que no hem de negar. En el cas d'Aurèlia Muñoz ens trobem just a la cara

oposada d'aquest formulisme artístic. Veiem com amb el pas del temps la seva obra es va transformant seguint els seus neguits, preocupacions i recerques. Ella en cap moment ens fa pensar que sigui una artista egocèntrica. La seva recerca i evolució inclou el coneixement del que altres artistes estan realitzant en paral·lel o quines són les noves tendències de l'art, com a forma d'enriquir el seu llenguatge. Aquest coneixement, en alguns casos, va evolucionar fins a l'amistat personal entre creadors de moltes disciplines: artesans, poetes, escenògrafs, arquitectes, fotògrafs i, com no, artistes visuals, tot creant vincles de reciprocitat, que demostren que el seu pensament artístic s'allunya del creador individual, sublim i aïllat.

Aurèlia Muñoz, cercant solucions als seus neguits, amb tècniques i materials d'antiga tradició, va crear tot un nou llenguatge, d'una modernitat que avui dia encara és vigent.