

Art Tèxtil Contemporani català

Precedents, consolidació i agents implicats en el
moviment artístic de la Nova Tapisseria a Catalunya

Helena García Rodríguez

Niub: 15125876

Treball Final de Màster

Tutor: Joan Ramón Triadó Tur

Màster Oficial d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Juny de 2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índex

1. Introducció.	1
2. Naixement i consolidació de l'Art Tèxtil Contemporani.	4
2.1. Precedents: William Morris i el moviment Arts and Crafts.	5
2.2. L'escola Bauhaus i el seu llegat.	7
3. Renovació del llenguatge artístic tèxtil: el moviment de la Nova Tapisseria.	11
3.1. Creació d'infraestructures culturals de difusió especialitzades: les Biennals de Lausana.	12
3.2. Contribucions tècniques i conceptuals de la Nova Tapisseria.	15
4. L'Art Tèxtil Contemporani a Catalunya.	22
4.1. Precedents: el paper del circuit industrial tèxtil a la Catalunya del Noucentisme.	23
4.2. Repercussió de la Nova Tapisseria a la creació tèxtil catalana: l'Escola Catalana del Tapís.	27
4.3. Primers referents iconogràfics i estilístics en l'Art Tèxtil Contemporani català.	31
4.4. Aproximació historiogràfica a la corrent de la Nova Tapisseria dins de l'Art Tèxtil Contemporani català.	34
4.5. Infraestructures per a la preservació, documentació i difusió dels coneixements entorn a l'Art Tèxtil a Catalunya.	45
4.5.1. Museus i col·leccions.	45
4.5.2. Divulgació docent i formativa.	58
4.6. Mercat artístic tèxtil actual a Catalunya.	66
5. Infraestructures culturals internacionals especialitzades: fires actives i visibilitat a la xarxa.	69
6. Conclusions.	72
7. Annexes.	75
8. Bibliografia.	98

1. Introducció.

L'objectiu principal del present treball serà veure, des de l'inici de la seva consolidació, l'evolució de l'Art Tèxtil com a gènere independent, tant des del punt de vista de la seva evolució en quant a discurs i tècniques com de les infraestructures culturals en les que s'ha anat integrant. Aquesta idea general sobre la trajectòria i la direcció de la disciplina ens servirà com a base teòrica sobre la que analitzar i valorar el paper que va tenir l'Art Tèxtil Contemporani a Catalunya al moment àlgid de la seva evolució, és a dir, a principis dels anys seixanta, quan aquest moviment va renovar el seu llenguatge per convertir-se en una corrent artística amb caràcter propi dotada d'uns paràmetres de valoració específics.

Per portar a terme aquest estudi farem un recorregut per la història de l'Art Tèxtil Contemporani des de la seva aparició. Partirem de les propostes de renovació de l'empresari del segle XIX William Morris entorn a l'artesania. Els canvis proposats per Morris van obrir a la reflexió entorn al procés de la manufactura, que van seguir els artistes tèxtils posteriors. Acte seguit veurem les conseqüències que va tenir aquest debat entorn la figura de l'artesà i l'artista a la societat anglesa de principis de segle XX, la qual, en un intent d'eliminar aquesta dicotomia, va crear estructures culturals per promoure l'estudi en aquesta direcció, assentant un moviment artístic anomenat Arts and Crafts.

Aquest moviment, inserit dins del modernisme europeu, va anar modificant les seves bases teòriques i es va expandir per la resta d'Europa. Així, tot i que en un primer moment pretenia distanciar-se de la creació industrial, més tard va acollir la col·laboració entre indústria i Art des d'on es va evolucionar cap al disseny. L'expansió dels seus principis teòrics va donar com a resultat la creació de la Bauhaus a Alemanya. Aquesta escola, a cavall entre infraestructura docent i concepte en si mateix i emmarcada dins de la unió entre Art, artesania i indústria com eina de reivindicació social, va ser l'encarregada de convertir l'Art Tèxtil en un gènere artístic independent, concedint-li unes ensenyances pròpies que, tot i que en un principi estaven lligades a altres àmbits artístics, van anar evolucionant de manera independent obrint un debat entre la seva projecció cap a l'Art o el disseny.

El tancament de la Bauhaus i la dispersió dels seus membres van contribuir a l'expansió de la seva filosofia docent i artística per la resta d'Europa i els Estats Units, generant noves infraestructures docents i nous plantejaments entorn a la creació artística. D'aquesta manera, a mitjans de segle XX, l'Art Tèxtil ja comptava amb una base teòrica prou sòlida sobre la que poder reflexionar amb més profunditat. Tot i això, els primers moviments que es van prendre cap aquesta direcció no tenien l'objectiu de renovar aquest llenguatge si no més bé de consolidar les seves pràctiques a través de la creació d'infraestructures que les solidifiquessin, de la mateixa manera que havien fet les escoles vinculades al moviment Arts and Crafts i la Bauhaus. En aquest marc, l'artista francès Jean Luçart va promoure la creació d'una entitat que estudiés i documentés el món de la tapisseria amb la que pretenia donar veu a aquesta pràctica com a disciplina artística.

La voluntat de Jean Luçart, juntament amb la d'un gran nombre de col·laboradors, es va materialitzar en la fundació d'un centre d'estudis del tapís, anomenat CITAM (Centre Internacional del Tapís Antic i Modern), ubicat a Lausana i inaugurat als anys seixanta. A partir d'aquesta entitat es van organitzar, amb l'objectiu de difondre els coneixements entorn al tapís i els seus creadors coetanis, unes mostres bianuals que pretenien aglutinar tots els treballs entorn a la tapisseria que es feien arreu del món, que servien com a baròmetre sobre el que valorar l'estat de la tapisseria i la seva evolució. Aquestes mostres, anomenades Biennals de Lausana, van tenir una gran recepció internacional convertint-se en un referent per a tots els artistes de l'àmbit tèxtil, vinculats o no a la tapisseria.

La segona convocatòria de la Biennial de Lausana es va obrir a altres gèneres tèxtils per tal de poder acollir a tots els artistes interessats. L'ampliació dels formats participants va convertir la mostra en un punt de trobada des d'on es va generar un debat entorn a les pràctiques artístiques tèxtils del moment, incentivant la reflexió no només sobre els processos de creació si no també sobre els materials emprats. Així es van assentar les bases de l'anomenada Nova Tapisseria o, més àmpliament, el moviment del Fiberart, el qual va suposar la renovació del llenguatge artístic tèxtil dotant a aquesta disciplina d'un espai artístic propi.

En aquest context artístic va començar la Nova Tapisseria a Catalunya, influenciada per les corrents artístiques internacionals i recolzada per les infraestructures autòctones creades per acollir-la. Es va obrir l'Escola Catalana del Tapís, resultat de la renovació conceptual d'una antiga fàbrica de tapissos, que volia donar impuls a la creació autòctona dins d'aquest àmbit. Tot i que la creació catalana de la Nova Tapisseria es focalitzava en aquesta escola i en artistes

independents satèl·lits a ella, l'aparició d'aquesta infraestructura no va ser espontània. Com veurem en el posterior anàlisi, concretament en l'apartat 4 centrat en l'anàlisi d'aquest moviment a Catalunya, la trajectòria socioeconòmica i cultural vinculada la tèxtil tenia una llarga tradició al nostre país, fent que en la dècada dels anys seixanta del segle XX es gaudís d'unes estructures prou sòlides en docència i pràctica entorn al teixit que emparaven a un gran col·lectiu qualificat en aquest àmbit.

L'època d'esplendor d'aquesta corrent no va perdurar en el temps, donant com a resultat una fragmentació del moviment cap a direccions diferents i una disminució de les infraestructures especialitzades. Tal i com constatarem en l'apartat 4.5.2, 4.6. i 5., actualment encara existeixen organismes encarregats de vetllar per aquesta disciplina, tot i ser escassos, tant en l'àmbit internacional com al nacional, creant petits focus d'aquest moviment artístic que encara romanen actius. En l'últim apartat veurem que, tot i això, les xarxes de difusió han adquirit un pes molt rellevant en la manera d'entendre actualment aquest gènere, obrint un nou diàleg dins de la pràctica artística.

Dins d'aquest recorregut, a més, mostrarem els principals agents que han intervingut en la creació i difusió del gènere en cada període i com aquest ha anat modificant els seus mitjans d'expressió, creant diferents llenguatges i corrents dins el mateix gènere amb noves tècniques i discursos per tal de poder adaptar-se a les necessitats artístiques de cada moment.

2. Naixement i consolidació de l'Art Tèxtil Contemporani.

El renaixement de l'Art Tèxtil a Occident, tot i que no es va fer evident fins a mitjans del segle XX, es venia desenvolupant des del segle XIX de la mà d'artistes tèxtils que ja s'havien interessat per les reflexions artístiques i socials de la seva època, qüestionant-se els límits de la disciplina amb un objectiu trencador, social i pedagògic. Es considera, de manera simplificada, que l'Art Tèxtil Contemporani va sorgir de la trobada entre la Bauhaus i les tradicions tèxtils no occidentals.¹

Aquesta va sorgir, per una banda, a través la revalorització de les Arts aplicades i la seva labor pedagògica, basada en les reflexions de William Morris que van derivar en el moviment Arts and Crafts i, més en general, en el Modern Style. Ambdós, coincidents en la voluntat de donar importància gramatical al recorregut del fil i de la textura del teixit, van desembocar en el moviment de l'escola Bauhaus, la qual va expandir aquest discurs per Europa, Japó i Estats Units degut a la dispersió dels seus membres.²

Per l'altre banda, l'interès per la recerca arqueològica iniciat a principis de segle XX va propiciar la conservació de teixits preindustrials no occidentals. Aquests van permetre reconstruir les formes de vida d'algunes societats en les que l'Art Tèxtil funcionava com un codi de comunicació social. El coneixement d'aquests teixits i les significacions dins dels seus contextos van permetre als artistes contemporanis aprofundir en l'ampli vocabulari que els podien donar els materials tèxtils en sí, sense necessitat d'estar vinculats a la pintura, possibilitant la dimensió espacial de les obres tèxtils mitjançant l'elasticitat o la tensió. Tot i això, aquesta direcció en l'evolució artística no es va fer palesa fins als anys seixanta de la mà dels artistes participants en la Biennial de Lausana, els quals, mitjançant el moviment de l'Art Tèxtil o Fiberart, van reaccionar contra la tapisseria tradicional.³

¹ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia de un arte*. Barcelona: Carrogio, 1985. pp. 181 - 185.

² ÍDEM. *Ibidem*.

³ ÍDEM. *Ibidem*.

2.1. Precedents: William Morris i el moviment Arts and Crafts.

Les obres tèxtils de l'artista William Morris van establir, a mitjans del segle XIX, les bases teòriques i tècniques sobre les que l'Art Tèxtil Contemporani va evolucionar durant la primera meitat del segle XX. Tant les seves innovacions en el camp del brodat, la impressió dels teixits i la confecció de catifes com els seus plantejaments entorn a l'Art Tèxtil el van convertir en el precursor del renaixement d'aquest Art.⁴

En aquests sentit Morris defensava la recuperació i revalorització de les tècniques artesanals, la investigació i l'adaptació al món contemporani dels teixits històrics, tant occidentals com orientals i l'estricta correspondència entre l'obra creada i les seves característiques tècniques. Amb aquest objectiu va crear, cap al segon terç del segle XIX, la seva primera empresa composta d'artistes, enginyers i matemàtics, participants en major o menor mesura en el moviment preraphaelita, que defensaven la necessitat de recuperació dels valors cristians en la producció arquitectònica, artística i decorativa.⁵

Aquests valors donaven a l'artesà major autonomia, ja que, partint de la teoria del crític d'Art i sociòleg John Ruskin (amb el qual Morris va col·laborar i que va ser l'embrió teòric de les seves pròpies aportacions), gràcies al reconeixement cristià de la particularitat de cada ànima i del dret a la imperfecció, l'artesà medieval, per primer cop a la història, no era esclau de l'artista, si no que tenia autonomia en la creació de l'obra i, a la vegada, complia una finalitat col·lectiva en l'elaboració d'aquesta.⁶

Sota aquesta filosofia va realitzar els seus primers treballs en el camp del brodat, impulsant, a partir de 1857, un estudi dels brodats medievals per fer-los servir com a referència per les seves obres. D'aquesta manera va arribar a aconsellar als seus brodadors la utilització de punts de menor realçament i, per tant, més propers amb l'esperit de la tècnica i l'ús de fils tenyits amb tints naturals. Més tard va dirigir la seva atenció cap als velluts i sedes realitzades a l'Orient Mitjà i a Itàlia durant els segles XVI i XVII, les quals va fer servir de referència per les seves posteriors creacions en el camp del teixit i l'estampació.⁷

⁴ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 185 - 194.

⁵ ÍDEM. *Ibidem*.

⁶ ÍDEM. *Ibidem*.

⁷ ÍDEM. *Ibidem*.

Va ser en aquest àmbit on les seves obres van gaudir de major originalitat ja que Morris va intentar aproximar-se en la major mesura possible a les tècniques artesanals originals, fent servir de base una teoria pròpia que connectava directament els materials amb les tècniques, en la qual aconsellava tenir en compte i respectar la naturalesa del material amb el que es treballava, acceptant les limitacions d'aquest ja que serien les que li donarien la bellesa a l'obra final, que, en comptes d'imitar la bellesa natural, la suggeriria.⁸ Aquesta filosofia de la relació dels materials amb les tècniques va ser un referent pels creadors posteriors contemporanis, els quals, mitjançant la simplificació dels materials i la tècnica, van atorgar contingut i bellesa a les seves obres.

Les qüestions plantejades per Morris, sobretot les que defensaven la unió de la figura de l'artista amb la de l'artesà, van possibilitar que a finals del segle XIX es donés a Gran Bretanya una reforma de l'ensenyança artística que estava orientada cap a la unificació de totes les Arts. Aquesta, impulsada per la filosofia de la Arts and Crafts Society fundada al 1888, i difosa a través de la revista *Studio*, creada per l'esmentada societat al 1893, va desembocar en la creació d'un moviment artístic concret, lligat al disseny i les Arts decoratives, anomenat «Arts and Crafts».⁹

Tot i que aquest moviment va conservar l'ideal artesà de Morris, en la seva extrapolació a altres àmbits de l'Art, va anar depurant-se, desfent-se de l'idealisme gòtic, per considerar-lo massa simplista, i del seu rebuig a la mecanització, passant a conformar el moviment artístic del Modern Style. Encara que aquest últim es va imposar a Anglaterra, no va aconseguir traspasar a les classes populars degut a l'elitisme inherent en la realització artesanal, elitisme que entrava amb contradicció amb les idees socialistes del mateix moviment, ja que, la civilització de l'època es recolzava en la mecanització i s'havia de tenir present aquest fet a l'hora de promocionar qualsevol ensenyança artística.¹⁰

Dins d'aquestes teories Henri Muthesius defensava a Alemanya, a través del col·lectiu Deutscher Werkbund (DWB), la importància de la unificació de l'arquitectura, les Arts decoratives i la indústria. El DWB, creat al 1907, va ser on es va forjar el moviment ideològic que més tard va desembocar en la creació de la Bauhaus. Aquest moviment, anomenat

⁸ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 185 - 194.

⁹ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁰ ÍDEM. *Ibidem*.

Jugendstil a Alemanya, Modern Style a Anglaterra i Art Nouveau a França, tot i que es va plasmar principalment en l'arquitectura i el mobiliari, alguns dels integrants es van sentir atrets posteriorment per la creació tèxtil, arribant a situar-la com a punt central d'interès en les seves creacions. Cal esmentar que a Rússia es va donar un moviment semblant on els principis del suprematisme i del constructivisme van ser aplicats a les Arts aplicades i, en particular, al teixit i al vestit.¹¹

2.2. L'escola Bauhaus i el seu llegat.

L'escola Bauhaus, fundada per l'arquitecte Walter Gropius al 1919 i establerta inicialment a Weimar, Alemanya, va funcionar com el punt de partida de la investigació en Art i disseny tèxtil gràcies als seus estudis específics sobre la matèria. Aquests s'inserien a un programa docent orientat cap a la creació artística mitjançant la unió del coneixements en Arts aplicades i Arts nobles. Segons Mies van de Rohe, director de l'escola entre els anys 1930 i 1933, la Bauhaus no era tant una institució amb un programa clar d'estudis si no més bé una idea. Aquesta, basada en una retòrica emocional, buscava la renovació de les Arts mitjançant la cooperació d'artistes i artesans en un intent d'esborrar la distinció classista entre Art i artesanía, creant així una nova direcció en educació artística.¹²

Dins dels espais d'ensenyament de l'escola, l'únic taller que va durar des de la fundació de l'escola fins al seu tancament al 1933 va ser el taller tèxtil, dirigit fins a 1931 per Gunta Stölzl, després un breu període per Annie Albers i, més tard, a partir de 1932, per Lilly Reich.¹³ Tot i això, el treball tèxtil procedent de l'escola va rebre poca atenció degut a que tenia dos elements en contra; tant a la història de l'Art i del disseny com a la història del treball femení, el tèxtil compartia una posició baixa, entenent-se com un rol de suport.¹⁴ Així ho demostra el fet que, tot i que una part de la producció fos destinada a la indumentària, venuda especialment a l'alta costura francesa, la part més important de la producció era concebuda com a moblament, el

¹¹ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 185 - 194.

¹² WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles: women artists and weaving workshop*. London: Thames and Hudson, cop. 1993. p. 16.

¹³ MARTIN I ROS, Rosa Maria, «La creació tèxtil entre la crisi i les noves fibres» en, MUSEU TÈXTEL I D'INDUMENTÀRIA (ed.). *1929 -1949, dues dècades de crisi: societat, art, tecnologia, tèxtils, indumentària: cicle de conferències*, 1998. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1999. p. 19.

¹⁴ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...*p. 9.

qual era estudiat i fet amb la funció de complementar els projectes d'interiorisme d'altres membres de la Bauhaus com Walter Gropius, Moholy-Nagy, Richard Neutra i Mies van der Rohe.¹⁵

Aquests treballs tèxtils, els quals portaven la marca Bauhaus Stoffe, servien com a baròmetre del clima general de l'escola durant l'època de Weimar, on es feia èmfasis en l'expressió artística, les peces individuals i el reflex dels ensenyaments i les filosofies de disseny dels pintors, traslladant-se en el geometrisme característic del teixit manual elaborat en aquest període.¹⁶ A principis de 1920 Margarete Bittkow-Köhler experimentava amb els dissenys abstractes als tapissos [veure Figura 1 a l'apartat *Annexes*]. De la mateixa manera, Gunta Stölzl també explorava a través de la tècnica del tapís el nou vocabulari plàstic [Figura 2] elaborant els dissenys preliminars amb llapis i/o aquarel·les [Figura 3] que eren fruit dels seus estudis de pintura anteriors al seu pas per l'escola Bauhaus; estudis compartits amb la majoria de les estudiants tèxtils coetànies.¹⁷ Benita Otte, per altra banda, va estudiar juntament amb Stölzl tècniques de teixit i tints a la capital del tèxtil alemanya, Krefeld. Anys més tard, ja com a cap del departament de teixit del centre Bodenschwingsche-Anstalten de Bethel, Otte utilitzà les teories del color del seu professor Paul Klee per desenvolupar el seu propi mètode d'ensenyament [Figura 4].

Quan l'escola es trasllada a Dessau al 1925 canvia de direcció. Després de l'exposició de 1923 *Art and Technology - A New Unity* la direcció ja encamina cap al disseny industrial, estudis dels que naixeria el concepte de «Disseny Tèxtil Contemporani». A Dessau, on el taller tèxtil esdevingué un laboratori de disseny, molts teixidors es van veure forçats a refusar de les seves formes de fer antigues, del passat «romàntic» de l'escola cap a formes més racionalistes. Tot i això, Gunta Stölzl i Anni Albers, llavors ambdues dissenyadores per a la indústria, retornaren a l'Art Tèxtil anys després a l'exili.¹⁸

A partir de 1933 l'escola va ser tancada definitivament per les autoritats fent que la majoria d'integrants emigressin cap a països d'Europa i Amèrica. Als Estats Units, Anni Albers i Marli Ehrman van continuar la seva professió sense interrupció, educant una nova generació de

¹⁵ MARTIN I ROS, Rosa Maria, «La creació tèxtil...p. 19.

¹⁶ MARTIN I ROS, Rosa Maria, «La creació tèxtil... pp. 18 - 24.

¹⁷ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...* pp. 16 - 18.

¹⁸ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...* p. 10.

dissenyadors tèxtils.¹⁹ Entitats com el Black Mountain College, el Pond Farm Workshop, la Bauhaus de Chicago o el Mills College esdevingueren infraestructures successores de la Bauhaus on es van incorporar aspectes de la metodologia del curs preliminar de la Bauhaus, anomenat *vorkurs*, als plans d'estudi.²⁰ Ehrman per exemple, teixidora i professora, la qual s'anomenava Marie Helene Heimann abans de la seva emigració, va tenir una presència molt important a la nova Bauhaus de Chicago.

Aquest exili, tot i deixar moltes víctimes pel camí, tals com Friedl Dicker, artista versàtil i dissenyadora, i Otti Berger, brillant artista, les quals van morir a camps de concentració, va comportar també el renaixement del teixit manual als Estats Units. Gràcies a figures com Annie Albers i Marli Ehrman es va establir una nova consciència sobre el disseny tèxtil com a entitat independent que va fomentar el nombre d'exposicions al llarg del país.²¹ Paral·lelament a l'evolució dels tallers tèxtils, el teixit manual, de la mateixa manera que va passar a Europa, es va reconduir cap al disseny per a la indústria, deixant focus aïllats de teixit manual amb forta influència escandinava.²²

D'aquesta manera, la teoria artística de la Bauhaus va avançar gràcies al paper que van desenvolupar membres destacats a l'exili, els quals van formar institucions amb el llegat de l'escola, tals com Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Ludwig Hilberseimer, entre d'altres. Tot i que el tèxtil no va aconseguir tanta prominència com l'arquitectura o altres branques del disseny, van haver-hi moltes artistes tèxtils que van desenvolupar la major part de les seves carreres a l'exili: Gunta Stölzl a Suïssa, Margaret Leischner a Anglaterra i Anni Albers, Marli Ehrman, com ja hem esmentat, i Trude Guermonprez als Estats Units, prolongant d'aquesta manera la filosofia tèxtil de l'escola en altres indrets geogràfics a partir dels anys trenta.²³

En aquesta dispersió europea, l'Art Tèxtil va anar consolidant-se de forma diferent segons el territori. A Suècia la tradició del teixit manual no va desaparèixer i, avalada pel concepte artístic de la Bauhaus, va fer que alguns artistes conreessin el teixit manual com a autèntica expressió

¹⁹ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...* p. 9.

²⁰ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...* p. 10.

²¹ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...*p. 12.

²² MARTIN I ROS, Rosa Maria, «La creació tèxtil...»p. 22.

²³ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...*p. 12.

artística. Aquests artistes, com la destacada Astrid Sampe, marcaren la importància encara vigent del teixit artístic manual suec. A Gran Bretanya el disseny industrial es va imposar al teixit manual mantenint, durant la primera meitat de 1930, l'esperit abstracte i geomètric a les seves decoracions, les quals anaren posteriorment cap a dibuixos figuratius, especialment vegetals, a finals de la dècada, tal com passava a la resta d'Europa. A França, però, tot i que els motius en un principi anaren cap al figurativisme geometritzant, cada vegada adquirien més naturalisme. A la Unió Soviètica els dibuixos destinats a teixits abandonaren la seva simbologia revolucionària i esdevingueren florals, tot i caracteritzar-se per la grossor d'aquests omplint tota la superfície del teixit.²⁴

Walter Gropius juntament amb Ise Gropius i Herbert Bayer van organitzar la primera exposició de la Bauhaus als Estats Units, que va tenir lloc al MOMA de Nova York al 1938. Després de la Guerra Mundial van dedicar els seus esforços a establir llaços amb els membres de la Bauhaus que van quedar-se a Alemanya i sobreviure. Gropius va ser el primer en considerar la idea d'arxivar i començar una col·lecció d'objectes de record i productes de la Bauhaus. El Busch-Reisinger Museum de la Universitat de Harvard a Cambridge, Massachusetts, on Gropius donava classes, va esdevenir el primer arxiu de la col·lecció de la Bauhaus, creada a partir de les donacions dels arxius de Walter Gropius i de Lyonel Feininger. Per altra banda, l'historiador de l'art alemany Hans Maria Wingler, amb el suport de la Rockefeller Foundation, va començar la seva monumental documentació sobre la Bauhaus. Gropius no solament va fundar i mantenir viu el moviment de la Bauhaus si no que també va salvar les proves restants dels tèxtils de la Bauhaus i sobretot els treballs d'Otti Berger, els quals són la prova de que els inicis del disseny tèxtil contemporani estan fermament arrelats als tallers tèxtils de la Bauhaus.²⁵

²⁴ MARTIN I ROS, Rosa Maria, «La creació tèxtil...pp. 19 - 23.

²⁵ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...*p. 12.

3. Renovació del llenguatge artístic tèxtil: el moviment de la Nova Tapisseria.

Tot i que la tendència tèxtil des de la dècada de 1930 fins al 1950 va anar cap al disseny tèxtil de fabricació industrial, entre 1960 i 1980, de la mà de la Biennal de Lausana inaugurada al 1962, va sorgir un nou moviment anomenat Art Tèxtil o Fiberart que es situava fora del marc de la indústria, orientant el teixit i la fibra com a vehicle artístic. Aquest, també anomenat pel crític d'Art André Kuenzi Nouvelle Tapisserie o Nova Tapisseria, estava caracteritzat per l'alliberació dels materials i les tècniques tèxtils de la seva subordinació al dibuix y a la pintura, posant de relleu les qualitats sensibles de la textura, tals com el gra, el color, la mal·leabilitat dels teixits, i els processos d'entrellaçament, entre d'altres, com a elements comunicatius de l'obra en si mateixos. L'obra tèxtil ja no era un objecte de reproducció d'una pintura o un dibuix si no que estava dotada, per primer cop, de sentit en totes les seves fases de producció.²⁶

L'Art Tèxtil va construir el seu propi llenguatge reivindicant les seves pròpies eines i possibilitats, d'aquesta manera va començar indagant en altres tècniques tèxtils tals com el cosit, el brodat, i els boxets fora del teler, les quals no s'havien utilitzat en un sentit artístic fins aleshores, per més tard, aprofundir sobre el propi lligament en si mateix mitjançant diferents maneres d'anusats, extretes moltes d'elles de l'estudi de les tècniques d'art primitiu d'altres cultures, com hem vist a l'apartat anterior. L'espai d'exposició també es va traslladar passant del format bidimensional dependent de la paret al format tridimensional que partia del terra.²⁷

D'aquesta manera les obres d'Aurèlia Muñoz [Figures 5 i 6], Jagoda Buic [Figura 7] i Magdalena Abakanowicz [Figura 8], inserides dins el marc de l'anomenada Nova Tapisseria, explotaven el tèxtil en totes les seves variants i, entenent el teixit com un mitjà autònom, experimentaven amb totes les possibilitats de les diverses tècniques tèxtils, introduint tot tipus de fibres i tècniques per donar a l'Art Tèxtil un nou sentit plàstic. Aquesta nova manera de fer aplicava la idea plantejada per la crítica d'Art dels anys seixanta en que es defensava que cada disciplina artística havia de treballar amb els seus propis mètodes i tècniques, sense subordinar-

²⁶ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Tesi doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, dirigida per Elena Mendizábal Egialde, 2007. h.461. <<https://addi.ehu.es/>> [Data de consulta: 23 de febrer de 2017], pp. 234 - 236.

²⁷ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...* pp. 234 - 235.

se a altres disciplines, per tal de poder demostrar allò únic i especial que tenia cadascuna d'elles.²⁸

Als anys setanta s'ampliava el camp d'interès derivant la importància cap a la representació i l'expressió en lloc de cap a la forma en sí mateixa. En aquest sentit, el tèxtil derivava cap al vestit, entenent-lo com l'hàbitat del cos humà, treballant-se des d'una perspectiva biològica. Per aquesta raó, el concepte d'Art Tèxtil, en detriment del de Nova Tapisseria, va començar a tenir més pes ja que permetia abarcar totes les possibilitats de treball entorn a les fibres, prenent un gran impuls sobretot en el seu ús com a tècnica escultòrica. Així ho veiem a l'obra de Debra Rapoport *Fibrous raimet with conical appendages* [Figura 9] o en l'obra d'Aurèlia Muñoz *Tres personatges* [Figura 6] on les artistes plantejaven la unió de la tapisseria i el vestit a través d'aspectes comuns com el cobrir, amagar o donar forma i en l'obra d'Abakanowick de la seva sèrie *Ropes* [Figura 8] on utilitzava la corda com si fos un fil que prenia formes orgàniques i viscerals.²⁹

3.1. Creació d'infraestructures culturals de difusió especialitzades: les Biennals de Lausana.

El Centre Internacional del Tapís Antic i Modern (CITAM) tenia l'objectiu principal de capturar, documentar i donar a conèixer, mitjançant les Biennals Internacionals de Tapisseria, també conegudes com a Biennals de Lausana, la vitalitat i la creativitat de la tapisseria i, per extensió, de l'Art Tèxtil modern i contemporani.³⁰ Aquest organisme, els estatuts del qual van ser signats el 6 de juny de 1966, tenia també altres finalitats en les que constava la creació d'una biblioteca, un museu de cartrons per a tapissos i d'un fitxer d'artistes amb l'eventual organització d'un taller tèxtil.³¹ Les Biennals, amb un gran reconeixement internacional, van crear, per primer cop a la història, una plataforma que permetia elaborar un debat seriós sobre el tèxtil com a mitjà artístic.³²

²⁸ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...*pp. 234 - 235.

²⁹ ÍDEM. *Ibidem*.

³⁰ <<http://www.Lausana.ch/citam>> [Data de consulta: 15 de febrer de 2017].

³¹ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 181 - 182.

³² <<http://www.Lausana.ch/citam>> [Data de consulta: 15 de febrer de 2017].

El funcionament d'aquesta institució, inaugurada a la ciutat de Lausana, no va ser possible sense la participació de nombroses personalitats, del món cultural i polític, en la creació i gestió de l'entitat. Entre aquestes, destacaven l'artista francès Jean Luçart, iniciador del moviment de la renovació del tapís i figura que, com veurem en el punt 4, va tenir també un paper molt rellevant en l'Art Tèxtil català; Pierre Pauli, futur conservador del Museu de les Arts Decoratives de Lausana; Paul-Henri Jaccard, director de l'Association des Intérêts de Lausana; Georges-André Chevallaz, conseller general de la vila de Lausana; i René Berger, director conservador del Museu de Belles Arts de la mateixa ciutat.³³

Jean Luçart [Figures 9 i 35] va funcionar com autèntic sismògraf del disseny tèxtil contemporani. Artista dedicat a la pintura en un primer moment i influenciat per la tapisseria francesa medieval, concretament per *L'Apocalipsi* d'Angers, va dedicar-se a partir de 1937 completament a la tapisseria artística, assentant, juntament amb Gromaire i Dubreil, les bases del nou tapís. Aquestes es basaven en la reducció del nombre de colors i la utilització de llanes més gruixudes per tal d'alleugerar el treball artesà, donant més rellevància a la part creativa i artística. La influència medieval va marcar la temàtica dels primers tapissos de Luçart, model iconogràfic seguit per nombrosos artistes tèxtils posteriors, inclosos al pertanyents a l'Escola Catalana del Tapís, basat en sèries còsmiques i la figura del gall.³⁴

El CITAM va organitzar un total de setze biennals, des de 1962 fins a 1995, que van canviar profundament el panorama de l'Art Tèxtil a nivell internacional. Durant totes aquestes edicions, Lausana es va convertir en el punt de trobada obligatori de molts artistes i seguidors de l'Art Tèxtil d'arreu del món, aconseguint que aquesta disciplina evolucionés cap a un medi de creació lliure desvinculat tant d'altres disciplines artístiques com de les Arts decoratives. Els artistes que van exposar a les biennals van aconseguir, a més d'alliberar i revalorar l'Art Tèxtil, dotar la disciplina de noves vies artístiques, redefinir l'espai de representació atorgant-li el concepte de volum, reinterpretar el seu paper i alterar la seva interpretació. Així, el treball realitzat durant les dècades que van durar les biennals no solament va alterar els fonaments de la representació

³³ <<http://www.Lausana.ch/citam>> [Data de consulta: 15 de febrer de 2017].

³⁴ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català*. Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. pp. 17- 18.

de l'Art Tèxtil, si no que també va permetre una nova lectura de la història de l'Art Modern i Contemporani.³⁵

Tot i això, va ser en aquestes biennals on es va produir la reacció més virulenta contra els plantejaments defensats des de la postguerra pels artistes francesos dedicats a la realització de cartrons per a tapís. Va ser així com, tot i que el comitè patrocinador, presidit per Luçart, comptava amb set membres d'origen francès i els artistes d'aquest país predominaven en número, a la segona exposició, celebrada al 1965, es van admetre noves propostes i certes tècniques alienes a l'ús del teler que van obrir les portes a creadors de l'est d'Europa, tals com Magdalena Abakanowicz, Maria Laszkiewicz o Wojcieh Sadley, a espanyols com Josep Grau Garriga i Aurèlia Muñoz i a holandesos com Wilhemina Fruytier i Hermann Scholten, les obres dels quals representaven una alternativa a la hegemonia francesa de tapissos. La presència d'Olga de Amaral, Jagoda Buic, María Teresa Codina, Sheila Hicks i Elsi Giauque, de la que l'obra titulada *Colonne en couleurs qui chantent* [Figura 11] va ser una de les primeres realitzacions espacials presentades a Lausana, va confirmar, en la següent biennial celebrada al 1967, aquesta pèrdua d'hegemonia. Enfront a la irritació mostrada en un primer moment per la secció més purista del tapís, encapçalada per Jean Luçart, el CITAM va emetre un comunicat de premsa al 1965 en el que defensava la seva apertura als nous procediments tèxtils ja que aquestes contribuïen en enriquir el llenguatge tèxtil, procediments que no eren nous, si no que constituïen la punta de l'iceberg d'un moviment ja començat a finals del segle XIX.³⁶

Actualment el CITAM funciona com arxiu documental distribuït entre dues institucions: L'Arxiu de la ciutat de Lausana que guarda els documents administratius tals com reglaments, correspondència i premsa, i la Fundació Toms Pauli que conté tota la documentació referent a les obres d'Art i artistes participants i la biblioteca especialitzada. Ambdues institucions col·laboren conjuntament per elaborar la base de dades online que conté una presentació de cadascuna de les nou-centes onze obres exposades al llarg de les quinze biennals organitzades entre 1962 i 1993, ja que l'última biennial, que va tenir lloc al 1995, va tractar-se d'una retrospectiva de les biennals anteriors, amb la qual cosa no va aportar informació nova respecte a artistes i/o obres d'Art exposades.³⁷

³⁵ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...*pp. 234 - 235.

³⁶ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 181 - 184.

³⁷ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...*pp. 234 - 235.

La informació que conté aquesta base de dades s'ha extret dels catàlegs publicats amb motiu de cada esdeveniment, conservant les dades i les imatges originals en el moment de l'edició del catàleg, és a dir, els noms dels artistes en el moment de l'exposició, els topònims corresponents a les possibles situacions polítiques vigents de l'època i les imatges en blanc i negre, tot i estar ampliades amb imatges actualitzades d'algunes obres en les que el seu autor ha enviat expressament nous documents per completar la informació, sense que se'ls sol·licités prèviament. La informació i reproducció de les obres en línia es limita a l'ús científic amb finalitats docents o documentals.³⁸

3.2. Contribucions tècniques i conceptuals de la Nova Tapisseria.

Si tenim en compte les creacions tèxtils realitzades des de mitjans del segle XIX fins al primer terç del segle XX, no podem obviar l'amplitud de la presa de consciència de les característiques específiques de l'Art Tèxtil i del seu passat històric, aconseguint, després de varis segles d'oblit, ressuscitar l'interès per les tècniques artesanals i per l'expressió del teixit i reconstruint el llenguatge propi que aquest Art tenia. Llenguatge, per altre banda, que els creadors nascuts als anys trenta del segle XX van explotar en totes les seves vessants possibles, incorporant també aquests materials a altres disciplines com la pintura i la escultura.

D'aquesta manera, l'interès pel tèxtil, i en general pels materials flexibles, no solament es va produir en el camp de la representació si no que també va ser objecte d'una integració materialològica i conceptual. Si per una banda l'Art Tèxtil va ampliar el seu camp al reconèixer i identificar els seus elements constituents i la seva història, per l'altra la pintura també es va enriquir al reconèixer i identificar els seus elements constitutius. Així el llenç es va convertir pels pintors, tant conceptualment com a la pràctica, en un suport amb un significat en si mateix. Tot i això, aquesta revalorització dels materials tèxtils que va travessar altres disciplines va representar un canvi molt més profund, com és lògic, en l'àmbit de l'Art Tèxtil pròpiament.³⁹

L'observació d'Annie Albers entorn a la necessitat de tornar a descobrir els valors propis del camp tèxtil va tenir molta repercussió entre els artistes que es van apartar de la tapisseria

³⁸ Referent a la base de dades online que es pot trobar al web <http://cindocwebinternet.Lausana.ch> <<http://www.Lausana.ch/citam>> [Data de consulta: 15 de febrer de 2017].

³⁹ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 199 - 205.

tradicional a finals dels anys seixanta. Aquests van alliberar al mateix temps els materials i les tècniques de la seva supeditació a la representació gràcies als estudis sobre el funcionament dels teixits, els seus materials i tècniques i el seu llenguatge. Així les obres de l'anomenada Nova Tapisseria ja no eren objectes exclusivament de reproducció si no que el seu sentit s'elaborava en totes les fases de producció d'aquestes.⁴⁰

Una de les primeres mesures que va prendre aquest moviment es va basar en la reivindicació del tèxtil com a eina en si mateixa i de les seves possibilitats específiques, ignorades abans per la tapisseria tradicional. En segon lloc es va procedir a reivindicar tots els instruments, a més del teler, que tenien relació amb les tècniques tèxtils. En una tercera fase es va fer incapiu en l'autonomia de les qualitats de les fibres tèxtils, ja fossin filades, anusades, teixides o simplement premsades. Una vegada es van assentar aquestes bases, la experimentació amb els materials tèxtils flexibles va determinar inevitablement el pas de la paret a l'espai i al redescobriments de l'estreta relació existent entre el teixit i el cos humà. Aquest fet deixava una esquadra oberta al passat de l'Art Tèxtil i de la seva història que va permetre als artistes retrocedir més enllà dels orígens de la tapisseria occidental per cercar noves fonts en les diverses seues de l'activitat tèxtil.⁴¹

Les transgressions en relació amb les tècniques de tapisseria tradicionals van ser totalment conscients per part dels artistes implicats en el moviment de la Nova Tapisseria, com podem veure a tall d'exemple en el cas de Magdalena Abakanowicz, la qual va escollir aquest medi, entre d'altres motius, per la possibilitat de trencament amb una disciplina caracteritzada especialment per la quantitat de normes i reglaments que incorporava. Dels diferents elements de transgressió que es van emprar, el tractament lliure de les relacions entre la trama i l'ordit van ser un dels punts més forts contra la tradició ja que, mentre que en la tapisseria tradicional l'ordit era un element fixe, en l'Art Tèxtil Contemporani els artistes jugaven amb la seva riquesa combinant totes les possibilitats d'aquests dos components del teixit.⁴²

Aquesta autonomia de la trama i l'ordit es percep a l'obra de l'artista nord-americana Leonor Tawney *The whisper* [Figura 12] on la major o menor densitat de la trama i el tractament

⁴⁰ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...* pp. 206 - 226.

⁴¹ ÍDEM. *Ibidem*.

⁴² KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie*. París - Lausana: Bibliothèque des Arts, 1981 [1973]. pp. 78 - 80.

independent o lligat dels fils de l'ordit constitueixen dos elements per a la conquesta de la llibertat del teixit. Aquesta llibertat també es posa de manifest a l'obra de l'artista britànic Peter Collingwood [Figura 13] on els fils de l'ordit es creuen i es descreuen alternant amb zones de teixit més atapeït que, en alguns casos, provoca voltes de la tela. A l'obra *Entrelazado en blanco y negro* [Figura 14] de l'artista colombiana Olga de Amaral, els fils de l'ordit estan treballats en blocs, els quals canvia de nivell accentuant les zones a les que es produeix el canvi mitjançant una variació brusca del color de la trama.⁴³

Com podem veure, la llibertat de l'ordit es fa evident en moltes obres d'aquesta corrent, passant per peces en les que la trama i l'ordit no arriben a enllaçar-se més que en alguns punts concrets; altres en les que constitueixen una espècie de senyals, com el cas de les obres de Elsi Giaucque [Figura 11]; altres en que l'ordit és l'únic element de treball, cedint al seu propi pes sota l'efecte de la gravetat; i d'altres en que l'obra es defineix mitjançant el treball realitzat prèviament sobre el fil.⁴⁴ En aquesta última línia és il·lustratiu el treball de l'artista francès Pierre Daquin [Figura 15] el qual, influenciat pel minimalisme i pels teixits coptes i peruans, treballa l'expressió natural dels materials jugant, a la vegada, amb els valors específics dels mitjans d'expressió tèxtil, mitjançant el desdoblament de l'ordit que li permet tractar amb independència varies capes de fils desdoblant el teixit.⁴⁵

Una les majors dificultats a las que s'enfrontaven els teixidors tradicionals era la de mantenir la tensió constant de la mà sobre el fil de la trama, tant quan aquest anava cap a la dreta del teixit o quan es dirigia cap a l'esquerra. Si la tensió no era uniforme, un de cada dos fils de l'ordit tendia a enfonsar-se, creant el que es coneix com «tubs d'òrgan». Utilitzant aquesta tècnica de forma controlada, és a dir, controlant aquest defecte en una part del teixit i després anul·lant-lo en una altra, els artistes tèxtils de la Nova Tapisseria aconseguien que la noció de defecte exigís una reconsideració ja que aquesta quedava emmarcada dins la pretensió dels propis creadors de buscar un significat en la tècnica mitjançant la transgressió de la mateixa.⁴⁶

⁴³ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 206 - 226.

⁴⁴ KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie...*pp. 58 - 60.

⁴⁵ ÍDEM. *Ibidem*.

⁴⁶ ÍDEM. *Ibidem*.

Per altra banda, alguns mitjans tècnics que restaven ocults en la tapisseria tradicional van passar a ocupar un primer pla. Així, l'esquerda que es forma en el teixit entre dos colors juxtaposats verticalment i que durant molt de temps es venia tancant amb una costura per a què el tapís resultés el més semblant possible a la superfície d'un quadre, va tornar a adquirir el valor expressiu que tenia en els teixits coptes, en els pertanyents als segles XIV i XV i en els dels autors dels *kilims*⁴⁷ turcs. A les obres de Moik Schiele i Lenore Tawney aquesta tècnica era utilitzada per atorgar-li ritmes expressius a les obres en qüestió i l'artista suïssa Marguerite Carau [Figura 16] l'aprofitava donant-li un enfoc minimalista de línia inscrita en el buit, amb la que obtenia dibuixos tèxtils molt contrastats manipulant punts de diferent grossor.⁴⁸

Un altre exemple d'aquests recursos era el *driadi*, el qual es tractava d'enrotllar successivament el fil de la trama al voltant de tots les fils de l'ordit. En contacte amb la forma que es pretenia limitar amb precisió, aquest punt, invisible per la part dreta del tapís, formava un canvi de relleu al revers. Artistes com Pierre Daquin [Figura 15] i Jagoda Buic [Figura 7] van adoptar aquesta tècnica com una nova forma d'escriptura tèxtil, ampliant l'escala del punt i invertint-lo per a que el seu efecte fora perceptible per la part visible.⁴⁹

A l'elaboració d'un tapís tradicional el fil no pot ser continu d'un costat i de l'altre del teixit. La llançadora o espolí no son capaces de portar més que una certa quantitat d'un mateix fil i, per tant, el recorregut de la trama s'irromp en intervals manuals i es reprèn utilitzant un nou fil, nuant-se generalment a l'extrem del primer fil amb el principi del següent per assegurar la solidesa del teixit. A la tapisseria tradicional destinada a ser contemplada només pel dret, es solien deixar a la vista els fils i els nusos al revers. Aquest defecte, però, també es va accentuar utilitzant-lo com a medi expressiu, així queda palès en les obres de Maria Teresa Codina [Figura 17] i en *Prayer rug* de Sheila Hicks [Figura 18], on aquesta utilitzava el punt de nus unit a l'enrotllament dels fils lliures per emfatitzar la igualtat i diferència entre les diferents superfícies.⁵⁰

⁴⁷ El *kilim* és un tapet o catifa feta en un teixit pla nuat compost d'una trama de llana i un ordit de cotó o llana. D'un cos més fi que les catifes habituals, els *kilims* solien ser més econòmics que aquestes i s'utilitzaven per decorar parets o cobrir animals i equipatge. En DÁVILA CORONA, Rosa M^a; DURAN PUJOL, Montserrat; GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. *Diccionario histórico de telas y tejidos, castellano-catalán*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004. pp. 31 - 32.

⁴⁸ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 206 - 226.

⁴⁹ KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie...*pp. 131 - 138.

⁵⁰ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 206 - 226.

Per Hicks el fil era tant el nexa de la memòria de la obra, el nexa dins de la memòria de l'artista com la inserció directa de la memòria de les civilitzacions i, a més, també constituïa un element flexible que posseïa un valor plàstic propi, tant quan queia formant una madeixa com en el moment que descrivia el recorregut d'un nus. L'artista oposava així composicions tancades en las que el fil era arrossegat pel moviment del teixit a composicions obertes, en las que intervenia amb el seu propi pes, sinuositats i corbes. L'obra recuperava la unitat en la noció de recorregut que proposava un anar i tornar entre les dues categories, el fil s'alliberava de la corda per formar una tumefacció o s'introduïa a la tela per formar un sargit que dissimulava la manca de teixit a les zones en les que el desgast havia trencat la superfície.⁵¹

Per definir aquest paradigma tèxtil, Mildred Constantine i Jack Lenor Larsen van proposar el terme «nou classicisme» en oposició al romanticisme o a l'expressionisme de la fibra. Aquest classicisme es basava també en la tradició de la Bauhaus i va ser notable als Estats Units i a Holanda, des d'on es va insistir en els ritmes i recorreguts del fil en el teixit. En aquesta vessant, l'artista americà Warren Seelig [Figura 19], el qual posseïa amplis coneixements de tecnologia tèxtil i havia sigut professor de la Cranbrook Art Academy, desenvolupava els simples principis d'un teixit de doble tela, amb plecs regulars formats per cartrons introduïts al teixit en el curs de la realització, que el permetien crear formes a mode d'acordions tancades sobre si mateixes i que, posteriorment, van donar origen als seus *Ribbon Folds*, una espècie de plecs emblemàtics en els que de nou el dret i el revés tenien un valor equivalent.⁵²

Per altra banda, l'holandès Herman Scholten [Figura 20] teixia peces que posaven de manifest la propagació del color a l'interior del teixit per la tensió relativa dels fils de l'ordit i de la trama, que predominaven de forma alternada. Les formes triangulars, romboïdals o arrodonides s'integraven freqüentment entre si gràcies al recorregut continu del fil. L'ordit estava format per fils subjectes a la paret amb claus i la seva disposició depenia de la forma que es pretenia obtenir: en alguns casos, l'entrecruament dels fils es realitzava en línies obliqües creant un efecte òptic de que el teixit estava format per un encreuament simple de línies verticals i horitzontals. La també holandesa Margot Rolf [Figura 21] explorava el recorregut del fil

⁵¹ KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie...* pp. 231 - 235.

⁵² KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie...* pp. 218 - 223.

recolzant-se en formes reiteratives que feien referència d'un mode molt explícit als teixits quotidians. Basant-se en els colors primaris tradicionals de Mondrian i en el mobiliari de Gerrit Rietveld elaborava una sèrie de teixits quadrats de lli en els que el color es desenvolupava segons processos matemàtics demostrables.⁵³

A més de la reivindicació del tèxtil com a eina en sí mateixa i totes les seves propietats específiques, els artistes contemporanis de la fibra van estendre els seus plantejaments a quasi totes les tècniques tèxtils. En aquesta línia, l'artista nord-americà Ed Rossbach va ser un dels creadors que més lluny va portar aquesta voluntat de recuperar un per un tots els components de les tècniques emprades a les seues històriques de l'Art Tèxtil, publicant nombroses estudis sobre la tècnica de la cistelleria, la confecció de xals indis, les puntes, els tints i també sobre la fotocòpia sobre teixits. Encara que el seu treball artístic tèxtil va ser poc conegut, els seus estudis sobre la matèria van influir en nombrosos creadors contemporanis, d'entre els quals destaca Lia Cook [Figura 22] la qual va explorar les múltiples possibilitats del teixit i va recuperar tècniques primitives com la del *ikat* amb la que, mitjançant trames d'espessor variable, va crear superfícies modulades amb intensos efectes òptics.⁵⁴

En aquest període van utilitzar-se nombroses tècniques que conferien al fil possibilitats específiques, permetent modular el efectes del color sense remetre a la pintura mitjançant la fragmentació del fil abans del teixit o la barreja de brins de diferents matisos, o bé conferint mitjançant el fil major força creativa a tècniques com el brodat, la punta, el ganxet, la malla, el macramé i el punt, considerades totes elles durant molt de temps labors d'entreteniment. En aquesta línia Liselotte Siegfried i Lissi Funk van renovar l'esperit de la punta i el brodat, Marie Rose Lortet [Figura 23] va donar-li al punt i a la punta formes d'expressió *naïf* molt properes a l'Art Brut. Aurèlia Muñoz [Figura 6], juntament amb l'artista suïssa Françoise Grossen [Figura 24] van aportar al macramé una dimensió monumental incorporant el joc amb el tamany. La revelació dels codis d'aquestes tècniques tèxtils es va incorporar també al camp dels sistemes de llenguatge dotats d'un abecedari, convertint els punts de brodat i nuat en elements xifrats d'un llenguatge rigorós.

⁵³ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 206 - 226.

⁵⁴ ÍDEM. *Ibidem*.

Un altre dels elements fonamentals de l'Art Tèxtil Contemporani va ser la profunda investigació dels materials, és a dir, de tot allò que podia considerar-se fibra per a teixir. Mentre que al llarg dels segles s'havien donat privilegi a determinats materials com la llana, el cotó, el cànem, la seda o els fils entorxats amb or o plata, els artistes contemporanis van ampliar el camp tant als materials utilitzats per altres cultures com els creats fruit de les tecnologies modernes, centrant el seu interès en la investigació de noves textures i de les seves qualitats de flexibilitat i mal·leabilitat. En alguns casos intervenien raons pràctiques en l'elecció del material, sent per exemple més comú la utilització de sisal que la de llana per ser el primer més econòmic. En altres prevalien les raons filosòfiques que tant podien servir per a subratllar la importància dels materials de deixalla de la societat contemporània o per accentuar la noblesa de les fibres vegetals que harmonitzaven amb l'esperit dels ritmes còsmics. Tot i que la utilització de la majoria de materials no era totalment nova, el valor demostratiu d'aquestes obres renovava l'interès per aquests.⁵⁵

Moltes de les obres esmentades no requerien una lectura frontal obligatòria ja que havien desenvolupat conceptes tècnics i materials independents de la seva situació amb respecte a la paret- Aquesta manipulació tècnica i material exigia obligatòriament efectes de relleu a l'obra, aconseguits no solament per el joc amb el fil i el nuat si no també pel pes de la massa de teixit suspesa en l'espai. Aquesta mal·leabilitat i flexibilitat de la fibra va dotar a les obres tridimensionals d'un nou concepte escultòric entès com un subgènere dins del tèxtil i batejat com *Softart*, el qual jugava amb la tensió i la gravetat exercida en la qualitat d'aquest tipus de materials.⁵⁶

⁵⁵ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 206 - 226.

⁵⁶ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 227 - 229.

4. L'Art Tèxtil Contemporani a Catalunya.

Tot i que l'expansió del Modernisme a Catalunya va ser possible gràcies a la tasca dels artistes i arquitectes implicats en el moviment, el fet que el país es trobés en un bon moment econòmic gràcies a les indústries tèxtils va donar impuls a la propagació i bon acolliment de les corrents modernistes ja que, precisament les grans famílies del món de la indústria tèxtil van ser les encarregades de promocionar les noves corrents en les seves grans construccions arquitectòniques; fàbriques, residències privades o cases plurifamiliars, i van introduir els últims avenços en disseny i tècnica als seus productes industrials, és a dir, en la fabricació de teixits. Com s'especifica a l'article del Grup de Recerca d'Antropologia Tèxtil «El món del tèxtil, no obstant això, ha estat i és, una part cabdal de la nostra història i patrimoni, i li devem en gran mesura a la revolució industrial».⁵⁷

Aquesta importància del sector industrial a Catalunya no només va afavorir la sensibilitat per l'Art Tèxtil pels que formaven part de la indústria, com veurem en l'apartat 4.4.1., sinó que també va impulsar la proliferació de dissenyadors i artistes en aquest sector. És un exemple el cas del pintor i dissenyador Josep Llorens Baulés (1925 - 1995) el qual va estudiar enginyeria tèxtil a Terrassa i va començar la seva dedicació professional a l'empresa del seu pare, Llorens i Torra, S.A. L'aprenentatge de la indústria tèxtil l'encaminà cap als aspectes més estètics de la professió: l'estudi dels colors i les seves harmonies, i començà a realitzar efectes bicolors per doble tintura i altres recerques amb matèries diverses que aviat van destacar-se, especialment a França, on va començar a treballar amb l'alta costura de París.⁵⁸

⁵⁷ ROMA, Josefina i VENTOSA, Silvia. «Grup de Recerca d'Antropologia Tèxtil», *Revista d'etnologia de Catalunya*, 2000, pp. 148 - 149.
<www.raco.cat/index.php/revistaetnologia/article/.../59794> [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

⁵⁸ BALSACH, Maria-Josep «Josep Llorens Baulés: pintor i dissenyador tèxtil (1925-1995)», *Arraona: revista d'història*, núm. 20, 1997.
<<http://www.raco.cat/index.php/Arraona/article/viewFile/204069/280556>> [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

4.1. Precedents: el paper del circuit industrial tèxtil a la Catalunya del Noucentisme.

A finals del segle XIX amb la pèrdua de les colònies americanes, la crisi del comerç exterior i la competència dels teixits estrangers, el sector tèxtil català es va veure molt afectat. Tot i això, a principis del segle XX va experimentar una lenta recuperació gràcies als sectors llaners i cotoners. Aquest fet es deu a què, a diferència de la resta de l'estat espanyol, la indústria tèxtil catalana va adoptar ràpidament les innovacions tecnològiques del moment, situant-se d'aquesta manera en primera posició en gairebé tots els subsectors que abastava. Aquesta adaptació va suposar molts canvis, tant a nivell de moviment de personal qualificat d'una empresa a una altra com de creació de noves empreses dins del sector i consolidació d'altres que havien superat la crisi dels anys anteriors.⁵⁹

La indústria de la seda, la qual s'havia format a partir de petits establiments ubicats en Barcelona, Reus i Manresa, estava ben consolidada a finals del segle XIX. Així, les fàbriques com Fills de Malvehy, Salvador Bernades, Fàbregas Rafart o Pich Aguilera, entre d'altres, elaboraven una producció tèxtil sedera destinada a indumentària, complements, tapisseria, passamaneria, etc. La indústria cotonera, que representava el 42% de la producció industrial de finals de segle XIX, va ser un important exponent en el desenvolupament del Modernisme català ja que a partir de la fabricació d'aquest tipus de teixit, en gran mesura, és d'on van néixer les primeres escoles tèxtils catalanes i, en conseqüència, el disseny tèxtil autòcton, com veurem en l'apartat 4.4.2. Aquesta dedicava els seus productes a la indumentària i roba de la llar, de la mà d'empreses com Estabanell y Pahisa, Ignacio Font, Bassols i Trinxent, entre d'altres.⁶⁰

La producció de lli, concentrada majoritàriament al Maresme en empreses com Indústria Llinera, Solsona Estruch i Cia. i Sadó, a més de lones, fils de cosir i teixits per embalatge, fabricava també domassos per confeccionar mocadors, llenceria, indumentària i roba de la llar. Altres empreses van optar per la diversificació dels seus productes, treballant teixits barrejats i, inclòs, regenerats a partir d'altres, destacant dins d'aquest àmbit l'empresa Saint Germans la qual, tot i que en el seu origen es tractava d'una empresa sedera, va introduir llana i barreges de matèries en els seus teixits destinats a tapisseria, mantons, catifes, mantes, mocadors i,

⁵⁹ CARBONELL i BASTÉ, Sílvia. «Las fábricas y los sueños», *Revista Datatèxtil*, núm. 6, 2001, pp. 52 - 63. <<http://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/viewFile/280331/368023>> [Data de consulta: 27 de maig de 2017].

⁶⁰ ÍDEM. *Ibidem*.

sobretot, catifes mecàniques, per les que van ser reconeguts internacionalment, a més de per la qualitat i el disseny de tots els seus productes.⁶¹

D'aquesta manera, l'àmbit del disseny modernista el trobem representat en una gran varietat de teixits i productes sortits d'aquestes fàbriques, destacant els dissenys per a sederies i cotoneres treballats amb màquina de Jacquard i, en menor grau, els esmentats domassos de les llineres i altres treballs realitzats sobre llana barrejada.⁶² Com podem veure, els dissenys modernistes, els quals convivien amb altres dissenys més tradicionals, s'incorporaven a una varietat de teixits molt amplia dins del territori català, fent que les possibilitats del resultat final variessin depenent d'un material o un altre.

Durant aquest període molts arquitectes, de la mateixa manera que molts artistes, es van dedicar a la creació de dissenys tèxtils, aquest és el cas des de Lluís Domènech i Montaner, Gaspar Homar i Ricard de Capmany i Roura, els quals, durant la seva carrera professional, van fer dissenys per a teixits, ja fossin per aixovar familiar o per encàrrecs d'empreses privades, arribant sovint a crear peces d'autor úniques, no industrials ni seriades, que malauradament no s'han conservat.⁶³

Domènech i Montaner pensava les seves obres com un conjunt unitari on tots els oficis havien de ser-hi presents, arribant per aquest motiu a dissenyar personalment, com altres arquitectes coetanis, algunes peces concretes dels seus habitatges. Una de les seves primeres peces conegudes va ser un frontal de dosser de llit [Figura 25], brodat al voltant de 1875, data del seu casament amb Maria Roura, configurat per una peça de seda que portava els anagrames LD i MR amb tipografia gòtica, procedent de la seva habitació al carrer Diputació de Barcelona. Respecte al parament de la llar i les decoracions tèxtils en general, Domènech recorria a altres decoradors als que encarregava directament els interiors que prèviament havia projectat pels seus edificis, d'entre els quals van destacar el seu nebot Ricard de Capmany i Roura i Gaspar Homar. Tant

⁶¹ CARBONELL i BASTÉ, Sílvia. «Las fábricas y... pp. 52 - 63.

⁶² ÍDEM. *Ibidem*.

⁶³ CARBONELL BASTÉ, Sílvia. «Arquitectes, decoradors i clients. El modernisme tèxtil a quatre mans: Lluís Domènech i Montaner, Ricard de Capmany, Gaspar Homar i els Tayà», *Revista Datatèxtil*, núm. 31, 2014. pp. 1-9. < www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/download/287351/375589 > [Data de consulta: 19 d'abril de 2017].

Domènech com Capmany van confiar sovint en l'empresa sedera Hijos de Malvehy, hereva de Benet Malvehy, l'elaboració industrial de les seves obres tèxtils.⁶⁴

Ricard de Capmany apreciava molt les Arts Tèxtils, les quals aplicava per projectar una varietat tipològica de teles per la llar que anaven des de peces litúrgiques, indumentària fins a penons. Va ser alumne de l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona i va dedicar-se durant una llarga època de la seva vida a l'interiorisme, àmbit on va començar molt aviat de la mà del seu oncle amb la decoració d'una vivenda familiar a Canet. Capmany va iniciar-se en el món de la decoració a finals del segle XIX, concretament al 1898, any en el que es va casar amb la filla de Ramon de Montaner, Júlia, i va rebre l'encàrrec per part del sogre de decorar una fortalesa medieval pertanyent a aquest.

La major part de la decoració que va portar a terme estava inspirada en l'Art medieval català, evocant un passat comunament anhelat pels modernistes, en la que trobem els dissenys neogòtics que va presentar pel concurs entorn als vestits del gegants de Santa Florentina⁶⁵, el disseny del penó per a la coronació de la Misericòrdia encarregat pel Foment Catalanista i el projecte de l'altar de Sant Josep Oriol, on havia incorporat un teixit decorat amb magranes, element decoratiu clàssic modernista. També va tocar el món de la tapisseria per la decoració del bar El Torino on, amb col·laboració externa, va elaborar els tapissos murals que decoraven les parets.⁶⁶

L'ebenista Gaspar Homar va establir-se pel seu compte al 1893, després d'haver-se format al taller de Francesc Vidal i d'haver estudiat Dibuix Aplicat al Tèxtil a l'Escola Llotja de Barcelona. En aquell mateix any va entrar a formar part de l'equip de col·laboradors de Domènech i Montaner on va desenvolupar treballs que contemplaven, de la mateixa manera que els de Domènech, la globalitat de la decoració dels interiors.

Aquests incloïen teixits, àmbit en el qual va destacar per la seva originalitat i perfecció fruit del seu coneixement sobre els materials, sobretot en les seves composicions sobre velluts i acanalats. D'entre els seus treballs destaquen dos cobrellits, un pertanyent a la casa Rosés [Figura 26] i un altre a la casa Tayà [Figura 27], decorats amb elements florals i vegetals,

⁶⁴ CARBONELL BASTÉ, Silvia. «Arquitectes, decoradors i...pp. 1 - 9.

⁶⁵ Es conserven a la Casa museu Domènech i Montaner pendents de restauració.

⁶⁶ CARBONELL BASTÉ, Silvia. «Arquitectes, decoradors i...pp. 1 - 9.

decoració comuna en el dissenyador que més tard va desenvolupar cap a un estil propi més geometritzant on jugava amb una ornamentació vegetal estilitzada japonitzant.⁶⁷

Les col·laboracions amb la família de Josep Tayà Llompart van anar en dues direccions, per una banda els Tayà eren clients del decorador i per altra eren els proveïdors oficials de fustes d'Homar, les que necessitava per les seves obres de marqueteria. Josep Tayà, ebenista i fill d'un artesà de la fusta, era conegut per ser un dels principals magatzemistes i importadors de fustes de qualitat a finals del segle XIX. Participà en diverses exposicions i va guanyar la Medalla d'Or de l'exposició de 1888 en l'apartat d'ebenisteria. Era soci del Centre d'Arts Decoratives i a l'Anuario General de Catalunya Riera s'anunciava com empresa de *mueblería y tapicería*. Dos dels seus cinc fills, Antoni i Ricard, van fer un gir a l'empresa familiar en veure la possibilitat d'obrir un negoci navilier, Hijos de José Tayà, S. en C., el que, amb la Tayà Line, va arribar a ser una de les navilieres més importants del país. Es té constància de que Homar va decorar almenys un dels vaixells de la flota, el vapor José Tayà.⁶⁸

A banda de les peces de Gaspar Homar, Ricard Tayà fill va tenir molt bona relació amb altres sectors del tèxtil, arribant a fer en 1919, una donació a la secció de tapissos de l'Escola Superior dels Bells Oficis on Tomàs Aymat, fundador posteriorment de la manufactura Aymat, seu de la futura Escola Catalana del Tapís, n'era professor. El director de l'escola, Francesc d'Assís Galí, va oferir-li a Ricard, per agrair-li la seva donació, un tapís de Tomàs on apareixen una sèrie de vaixells envoltats per un ball d'orenetes i gavines amb una bandera que portava la contrasenya de la naviliera [Figura 28].⁶⁹

Aquesta relació Art Tèxtil indústria no només va permetre la evolució cap a la direcció artística del teixit, contribuint a la creació de la manufactura Aymat, si no que també va propulsar la creació en el món de la moda i el disseny. N'és un exemple el cas del pintor i dissenyador Josep Llorens Baulés el qual va estudiar enginyeria tèxtil a Terrassa als anys quaranta del segle XX i va començar la seva dedicació professional a l'empresa del seu pare, Llorens i Torra, S.A. on l'aprenentatge de la indústria tèxtil l'encaminà cap als aspectes més estètics de la professió: l'estudi dels colors i les seves harmonies. A partir d'aquí començà a realitzar efectes bicolors

⁶⁷ CARBONELL BASTÉ, Silvia. «Arquitectes, decoradors i...pp. 1 - 9.

⁶⁸ ÍDEM. *Ibidem*.

⁶⁹ ÍDEM. *Ibidem*.

per doble tintura i altres recerques amb matèries diverses que aviat van destacar-se, especialment a França, on va arribar a treballar amb l'alta costura de París.⁷⁰

Tot i que la inclinació per l'Art i la cultura entorn al tèxtil per part dels fills dels industrials del sector va promoure l'evolució del teixit com element artístic i de disseny, assentant les bases d'una mercat de tapissos que posteriorment evolucionaria cap a una escola d'art que renovaria la disciplina, aquest mateix interès, juntament amb la crisi del petroli de 1973, van fer que a partir del anys vuitanta les ciutats de Sabadell i Terrassa deixessin de funcionar com a nuclis industrials tèxtils provocant que, la mateixa indústria autòctona que va impulsar la creació cultural i artística entorn al teixit, contribuís en bona mesura a la seva pròpia extinció.⁷¹

4.2. Repercussió de la Nova Tapisseria a la creació tèxtil catalana: l'Escola Catalana del Tapís.

La Biennal de Lausana també va influir a la renovació del tapís a Catalunya a través de les contribucions que el fundador d'aquesta, Jean Luçart, va fer a l'anomenada Escola Catalana del Tapís. De la mateixa manera que va passar a Lausana, els tapissos catalans es van anar deslligant de la pintura com a medi per a la realització d'imatges bidimensionals, fet que s'havia mantingut des del Renaixement fins a principis del segle XX, per anar cap a l'obra tèxtil com a obra d'art en sí mateixa en format cada vegada més tridimensional. Els representants més coneguts d'aquesta corrent a Catalunya i Espanya van ser Josep Grau Garriga [Figura 29], Aurèlia Muñoz [Figures 5 i 6] i Maria Teresa Codina [Figura 17], artistes rellevants també per la seva participació a les Biennals de Lausana,⁷² fins al punt de formar part d'un apartat sencer dins el tractat clàssic de la nova tapisseria escrit pel crític André Kuenzi.⁷³

Aquests nous tapissos es van mostrar en dues exposicions realitzades al 1961, les quals van contribuir fortament a donar fama al tapís català. Una d'elles va tenir a *El Corral* de San Cugat

⁷⁰ BALSACH, Maria-Josep «Josep Llorens Baulés: pintor i dissenyador tèxtil (1925-1995)», *Arraona: revista d'història*, núm. 20, 1997.
<<http://www.raco.cat/index.php/Arraona/article/viewFile/204069/280556>> [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

⁷¹ «Terrassa», *Carrer dels Arbres. Revista anuari del Museu de Badalona*, circa. 1992, pp. 6 - 7.
<www.raco.cat/index.php/CarrerArbres/article/.../383584> [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

⁷² LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...*p. 235.

⁷³ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 13.

del Vallés i l'altra al novembre del mateix any a la Sala Parés de Barcelona. En aquestes van participar artistes catalans, a excepció de Jean Luce, com Guinovart, Esther Boix i Grau Garriga amb la intenció d'integrar els seus treballs a l'avantguardisme de l'època, dotant al tapís d'un llenguatge propi. Una altra innovació va ser la integració de col·laboracions d'artistes d'altres medis, com és el cas del pintor Guinovart, amb l'objectiu de convertir el tapís en el nou vehicle expressiu per a l'artista contemporani de qualsevol àmbit artístic i atraure als nous creadors per a què l'utilitzessin com a tal.⁷⁴

Sota aquesta línia d'actuació, la Sala Gaspar de Barcelona va continuar impulsant la relació de pintors amb el medi tèxtil al llarg de la dècada dels anys seixanta i setanta. Així, al juny de 1965 va presentar una mostra de Pablo Picasso en la qual el protagonisme se l'endua el tapís *Natura morta sota la llum* [Figura 30] teixit a la manufactura de la casa Aymat de Sant Cugat a partir d'una litografia del pintor. Al 1970 va presentar el tapís *Tarragona* de Joan Miró [Figura 31] i al maig d'aquell mateix any es van exposar també un grup de diverses escultures en bronze juntament amb set *Sobreteixims* [Figura 32], també de Joan Miró, sèrie de collages compostos de trossos de corda, retalls de teixits i sacs de terra on el primer d'aquests mostrava una segona versió del tapís *Tarragona*. En una perspectiva més purament tèxtil, a mitjans dels anys setanta, concretament al 1975, una altra infraestructura, en aquest cas el Museu Provincial Tèxtil de Terrassa, va organitzar una exposició monogràfica sobre tapissos anomenada *Exposición Colectiva del Tapiz Español Contemporáneo y Experiencias Textiles*, on gairebé totes les obres exposades pertanyien a autors catalans. Dos anys més tard, al 1977, a la Fontana d'Or de Girona es va realitzar la mostra *El tapís a Catalunya del segle XX*, amb la intenció de donar a conèixer, mitjançant l'obra de trenta-sis artistes catalans o que actuaven dins la cultura catalana, totes les vies d'investigació possibles que sortien del món del tèxtil des d'una perspectiva històrica evolutiva.⁷⁵

La manufactura de la casa Aymat de Sant Cugat va ser una peça clau en la constitució del que avui anomenaríem la «denominació d'origen» de la tapisseria catalana, coneguda amb el nom d'«Escola Catalana del Tapís». Aquest terme, creat per Miquel Samaranch, pretenia destacar la catalanitat de les obres que es creaven a la seva manufactura de Sant Cugat. En un primer moment, aquesta denominació es va cenyir només a l'activitat que es desenvolupava a les

⁷⁴ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...*p. 235.

⁷⁵ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*pp. 27 - 33.

manufactures Aymat de Sant Cugat del Vallès i al productes que sortien d'ella, amb l'objectiu per part de Samaranch de donar suport als productes del país des d'un angle cultural ja que en aquells anys la cultura era el principal reducte de la resistència catalana al franquisme. Així es feia patent en el fet que Samaranch, al comprar la manufactura *Alfombras y Tapices Aymat* al 1955, no va voler canviar el nom del negoci per mantenir el reconeixement ja vigent que tenia la figura d'Aymat en el món artístic català, donant d'aquesta forma continuïtat al projecte noucentista d'impulsar totes les arts en un sentit nacionalista. Tomàs Aymat, el fundador que va donar nom a la manufactura de tapissos, va ser determinant en la història de tapisseria catalana ja que l'activitat del seu taller és l'única documentada fins llavors ⁷⁶ de la història de Catalunya.⁷⁷

La manufactura es sostenia per la producció de catifes degut a que la secció de tapissos no tenia tradició de mercat i només funcionava com a contribució a la consolidació del país en una nova via artística i cultural. Samaranch, conscient d'aquest aspecte, sabia que la fabricació de tapissos a la manera clàssica, de la mateixa forma que ho feia la *Real Fábrica de Tapices* de Madrid, no donaria resultats i per això va incentivar el taller reforçant-lo des del punt de vista de la innovació artística. Així va contactar amb l'artista Jean Luçart per aconseguir no sols donar impuls al tapís català a nivell estètic sinó també donar-lo a conèixer al Citam, el que significava inserir-lo dins de les estructures artístiques tèxtils internacionals, fet que a la vegada el faria més rendible a nivell industrial.⁷⁸

Els vincles de l'escola catalana del tapís amb Jean Luçart van suposar la participació d'artistes catalans a les Biennals de Lausana, destacant la participació de Grau Garriga amb el tapís *Passió* [Figura 30] i d'Aurèlia Muñoz amb el brodat de grans dimensions *Construcció abstracta* [Figura 5] a la II Biennial Internacional de la Tapisseria. aquesta no sols va suposar el punt de partida de la participació catalana, va ser aclamada pel públic especialitzat i els medis nacionals i internacionals, obrint la porta internacional a les creacions artístiques catalanes tèxtils i va obrir, a escala nacional, l'àmbit artístic de l'Escola Catalana del Tapís. Aquesta escola, constituïda únicament en un primer moment, com ja hem esmentat, per artistes que elaboraven

⁷⁶ Rafael Benet va rescatar una vaga referència en la qual sembla que es volia establir una manufactura al Palau Reial de Barcelona, sota el Tinell, en època de Pere III. En RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. «Escuela catalana de tapicería». *Revista Gran Via*, núm. 20, Barcelona, desembre de 1961.

⁷⁷ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*pp. 13 - 16.

⁷⁸ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*pp. 16 - 17.

tapissos amb tècnica d'alt lliç als tallers de la casa Aymat, on Grau Garriga era la figura principal, va acollir dins la seva denominació a altres artistes menys ortodoxos, com és el cas d'Aurèlia Muñoz, que treballaven de manera independent experimentant amb nous materials i noves tècniques. Aquest fet marcaria una nova línia de recerca de l'Escola, de caire més obert, que donaria impuls tant al tapís de creació més experimental com al d'arrel tradicional.⁷⁹

A partir de la dècada dels anys setanta Grau Garriga, més centrat en la seva projecció internacional, concretament als Estats Units i Europa, es va desvincular de la casa Aymat, passant el relleu a l'artista tèxtil Carles Delclaux [Figura 34], el qual va donar continuïtat a la manufactura fins al seu tancament al juliol de 1980,⁸⁰ instal·lant-se a Valldoreix al 1974 on impartiria lliçons des del taller de Montmany i dinamitzaria un petit grup de tapissers i creant dos anys després, al 1976, un taller a Girona que, juntament amb la casa Aymat, mantindria viva la docència tèxtil, concretament la tècnica del tapís d'alt lliç.⁸¹ Aquesta docència també va tenir continuïtat gràcies a l'Escola Massana de Barcelona, on va haver-hi un aula de tapís ⁸² i, actualment i de manera molt aïllada, a un petit taller anomenat La Teranyina ubicat a Barcelona que imparteix la tècnica del tapís d'alt lliç.⁸³

Durant l'última dècada d'activitat de la manufactura Aymat, el grup d'artistes independents pertanyents a l'escola catalana van continuar aprofundint en les seus treballs tèxtils cap a una direcció cada vegada més experimental i conceptual. Així, Maria Assumpció Raventós [Figura 34] va actuar com a pont entre la línia més tradicional seguida per Grau Garriga i les noves tècniques que encaminaven els tapissos a la tridimensionalitat, Aurèlia Muñoz, també encaminada cap a la tridimensionalitat i l'experimentació tècnica [Figura 6], va consolidar-se en l'àmbit internacional i Maria Teresa Codina [Figura 17] va treballar la vessant més conceptual. Durant la dècada dels vuitanta l'activitat artística tèxtil, cada vegada més minoritària, va continuar gràcies als treballs d'artistes com Dolors Oromí, Lluïsa Ramos o

⁷⁹ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*pp. 23 - 25.

⁸⁰ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 13.

⁸¹ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 30.

⁸² MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*pp. 30 - 34.

⁸³ <<http://www.textilteranyina.com>> [Data de consulta: 25 de febrer de 2017].

Teresa Lanceta, entre d'altres, contribuint amb les seves obres als últims vestigis de l'escola catalana del tapís.⁸⁴

4.3. Primers referents iconogràfics i estilístics en l'Art Tèxtil Contemporani català.

Si tenim en compte, com ja hem esmentat en apartats anteriors, que l'Escola Catalana del Tapís es va formar per la iniciativa de Miquel Samaranch i que aquest, en el seu procés de consolidació de l'escola va enviar amb una beca al seu director artístic Josep Grau Garriga a formar-se amb l'artista francès Jean Luçart, el qual va participar activament en la conformació de l'escola i en les creacions que van sortir de la manufactura Aymat, és indubtable que la figura de Luçart i, per extensió, els tallers d'Aubusson, França, dels que aquest formava part, van constituir un model tècnic, iconogràfic i estilístic en les creacions catalanes de la Nova Tapisseria.

Durant el primer terç del segle XX els tallers d'Aubusson destacaven respecte d'altres en dues vessants diferents. D'una banda, gràcies la figura de la francesa Marie Cuttoli, col·leccionista apassionada de la pintura del seu temps, que encarregava nombrosos tapissos als tallers dels més destacats pintors contemporanis, tals com Roualt, Léger, Braque, Picasso, Dufy, Miró, Derain, Matisse i Luçart, convertint als tallers d'Aubusson en els únics en realitzar autèntica tapisseria *trompe-l'oeil* contemporània sense equivalents a la resta del món. Tot i això, aquesta particularitat no requeria cap innovació respecte a la tècnica amb la que es realitzaven, tret que, en aquest sentit, no feia ressaltar cap figura artesana en particular pertanyent als esmentats tallers.⁸⁵

Per una altra banda i com a contrapunt, durant la mateixa època, Marius Martin, director de l'Escola Nacional d'Arts Aplicades d'Aubusson, fundada al 1884, va promocionar nous plantejaments en el programa educatiu sobre la formació de tapissers. Aquestes innovacions, secundades i seguides per l'alumne i posterior director de l'escola Elie Maingonnat, es basaven no sòls en tornar a un ordit més gruixut i una gama més limitada de colors, si no també en, a partir d'aquest punt de partida tècnic, trobar la forma de traduir a aquest llenguatge simplificat

⁸⁴ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...* pp. 31 - 32.

⁸⁵ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...* pp. 170 - 174.

les formes utilitzades en la composició del dibuix.⁸⁶ Per tant, podem afirmar que l'evolució tècnica dels tallers d'Aubusson ja apuntava cap a l'abstracció artística.

Sense l'aportació de Martin i Maingonnat, les innovacions posteriors de Jean Luçart no haguessin estat possibles ja que van ser ells els que van assentar les bases on aquest darrer artista va desenvolupar la seva trajectòria com a tapisser. Luçart, conegut també per les seves qualitats com a pintor, defensor de la naturalesa mural i partidari de totes les simplificacions adoptades ja abans de la seva arribada a Aubusson, va destacar per la insistència en un element fonamental per l'Art Tèxtil: la consideració del color del material amb anterioritat al de la pintura.

Per portar a terme aquest deslligament del color pictòric feia servir referències numèriques als cartrons per nombrar les diferències tonals que s'havien d'emprar al tapís. Partint de la base que, a diferència de la pintura, la llana, un cop tenyida, es convertia en un to pur que no tenia possibilitat de barreja, enumerant el mostrari correctament de llanes tenyides del que l'artista disposava el tapisser ja no hauria de buscar a la seva paleta pictòrica l'harmonia d'un blau i d'un vermell per exemple, sinó que podia seguir les juxtaposicions dels colors concrets numèrics en un cartró tan abstracte com l'artista desitgés.⁸⁷

Aquest mètode, tot i tenir per contra la reducció de la tasca del tapisser i, per tant, la manca d'autonomia de l'interpret transformant-lo en una màquina quasi automàtica, va tenir molt bona acollida amb un considerable nombre d'adeptes, els quals va constituir una associació, inaugurada al 1947 i anomenada Associació de Pintors realitzadors de cartrons de tapisseria (APCT), que Luçart, juntament amb Marc Saint-Saëns i Jean Picart le Doux, va presidir. Denise Majorel es va encarregar de la promoció de l'associació obrint una galeria d'Art a París, anomenada Le Demeure, per fer difusió d'aquest tipus de tapisseria i, posteriorment, mostrar obres d'altres artistes més joves d'entre els que es trobava Josep Grau Garriga.⁸⁸

Partint d'aquesta tècnica codificadora de colors i classificadora de llanes, l'obra de Jean Luçart es basava en la utilització d'un estil resolt que es traduïa en la utilització de colors degradats amb tres o quatre valors, ombrejats en forma de dents de llop, fons contrastats en els que

⁸⁶ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*pp. 170 - 174.

⁸⁷ ÍDEM. *Ibidem*.

⁸⁸ ÍDEM. *Ibidem*.

destacaven personatges, animals o vegetals, que establien entre ells relacions temporals i espacials simbòliques inscrits en els elements fonamentals: terra, aire, foc i aigua.⁸⁹ Així ho podem constatar al *Naixement del Lansquenet* [Figura 35] elaborat al Taller Tabard d'Aubusson al 1945 segons els cartrons de Jean Luçart, on trobem una composició degradada en colors terrossos en la que s'insereixen bèsties fantàstiques situades en un fons marró fosc simulant abstractament la terra, en contraposició d'una part posterior de color marró més clara en la que, per la incorporació d'estrelles, s'intueix un cel lluminós.

D'aquesta manera, en els primers tapissos sortits de la manufactura en la seva primera dècada d'activitat podem intuir un procés tècnic semblant al de Luçart, mitjançant el qual els artistes podien arribar a l'abstracció compositiva i pictòrica. Així, tot i que amb una iconografia molt diferent, en el tapís de Grau Garriga *Paisatge del llamp* de 1967 [Figura 36] podem veure una abstracció de les formes i els colors semblants, a imitació dels processos compositius de Luçart. En aquest cas la composició formal sorgeix de la barreja dels colors elementals, cian, groc i magenta, atribuint els tons groguencs al cel i els vermellorsos al terra de la mateixa forma que el tapís de Luçart *Naixement del Lansquenet*. Per altra banda, les ombres, seguint la tècnica de Luçart, estan compostes per la intercalació de fils amb tons definits de vermells i blaus fosc que donen el resultat de la forma dentada característica de les ombres de Luçart.

Per altra banda, els elements iconogràfics emprats per Luçart en les seves composicions, bestiari divers entre el que destacava l'ús de galls, peixos i òlibes,⁹⁰ també van funcionar com a referents en els creadors catalans. Diverses obres dels creadors catalans, encara que força minoritàries, van tenir animals com a tema central. Aquestes sobretot es van donar en el primer període de creació del moviment artístic, donant pas més endavant, com hem vist a l'apartat 3.2., a obres de caire més abstracte y experimental que s'allunyaven del dibuix per representar la forma. Tot i que no tenim constància visual, Aurèlia Muñoz, en una primera fase de la seva trajectòria artística va realitzar petits tapissos anomenats *Romànics* on la figura del gall era la protagonista, prenent clarament com a referent iconogràfic el bestiari de Jean Luçart.⁹¹

⁸⁹ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...* pp. 170 - 174.

⁹⁰ LUÇART, Jean. *Le bestiaire de la tapisserie du moyen age*. Editions Pierre Cailler. Ginebra, 1947.

⁹¹ Informació facilitada per Silvia Ventosa, conservadora de la Col·lecció d'Indumentària del Museu del Disseny de Barcelona i filla de l'artista Aurèlia Muñoz.

4.4. Aproximació historiogràfica a la corrent de la Nova Tapisseria dins de l'Art Tèxtil Contemporani català.

El punt de partida de la corrent artística tèxtil contemporània catalana es situaria en l'adquisició al 1955, per part de l'industrial llaner terrassenc Miquel Samaranch, de la manufactura tèxtil santcugatena Tomàs Aymat. Tot i això, el fet que Tomàs Aymat, propietari anterior de la manufactura que rebia el seu nom, mantingués activa la producció tapissera catalana als inicis del segle XX, o en paraules de Francesc Miralles, l'activitat de la manufactura Tomàs Aymat ja estigués «al servei de l'escola del Bells Oficis, és a dir, al servei de la cultura noucentista, impulsada per Enric Prat de la Riba»,⁹² establirien el preàmbul que marcaria el caràcter innovador de la manufactura dirigida per Samaranch anys després.

En aquest sentit l'estudi documentat sobre la figura de Tomàs Aymat de Josep Llorens Artigas, publicat al 1926,⁹³ funcionaria com a precedent bibliogràfic de les publicacions posteriors sobre el corrent artístic anomenat Nova Tapisseria, impulsat des de la manufactura Aymat a través de la creació de l'Escola Catalana del Tapís. Per altra banda, el fet que la manufactura, ja en mans de Samaranch, establís contactes amb l'impulsor de la Nova Tapisseria, l'artista francès Jean Luçart, inclouria en aquest precedent bibliogràfic les publicacions escrites en les que el mateix artista parlava sobre la situació creativa de la tapisseria a França⁹⁴ i en les que feia un estudi sobre el bestiari utilitzat a les seves creacions.⁹⁵

A partir de 1955 Miquel Samaranch reorganitzà la secció artística del taller Tomàs Aymat posant com a director artístic a Josep Grau Garriga, al qual li havia concedit una beca per anar a estudiar a França amb Jean Luçart, i com a manufacturer principal a Josep Royo. De la mà del nou equip es produïren una sèrie de tapissos a partir de cartrons de diversos artistes on es treballava principalment la innovació tècnica i conceptual. Anys després, concretament dijous 9 de novembre de 1961, es va inaugurar la primera exposició col·lectiva d'aquestes noves obres de la manufactura ara anomenada Alfombras y Tapices Aymat.⁹⁶ Aquesta, realitzada a la Sala

⁹² MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català*. Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. p. 16.

⁹³ LLORENS ARTIGAS, Josep. *Tomàs Aymat*. Barcelona: Edicions Quatre Coses, 1926.

⁹⁴ LUÇART, Jean. *Tapisserie française*. París: Bordas, 1947.

⁹⁵ LUÇART, Jean. *Le bestiaire de la tapisserie du moyen age*. Editions Pierre Cailler. Ginebra, 1947.

⁹⁶ CORREDOR-MATHEOS, José. «La segona meitat del segle XX.», vol. IX, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1996. p. 178.

Parés, donava a conèixer les noves creacions tèxtils de la manufactura. El notable èxit del que va gaudir l'exposició, prorrogant inclòs el seu tancament,⁹⁷ va propiciar la inserció d'aquestes obres dins el panorama tèxtil contemporani, les quals a la vegada, van consolidar-se en una nova corrent denominada Escola Catalana del Tapís, batejada amb aquest nom per Miquel Samaranch.⁹⁸

El fet que la crítica d'Art durant la dècada dels anys seixanta adquirís molta influència, defensant l'aproximació del llenguatge plàstic al públic,⁹⁹ va reforçar l'acollida social i rellevància artística que va tenir aquesta corrent, quedant establerta gràcies a les crítiques i articles publicats sobre l'esmentada exposició en els quals no sols es lloava la tasca dels artistes i del director Miquel Samaranch, si no que també es començava a teoritzar sobre un moviment artístic naixent de caràcter autòcton.

D'entre aquestes publicacions destacava l'article titulat «Sant Cugat, tapicero»¹⁰⁰ escrit per Andreu Avel·lí i Artís, periodista i dibuixant conegut amb el pseudònim de «Sempronio», on l'autor exaltava el treball del director i de la seva manufactura i establí un lligam artístic i geogràfic que conferia una denominació d'origen als tapissos esmentats.

Per altra banda, en el mateix diari i en la mateixa línia, quatre dies més tard el periodista Antonio del Castillo també alabava la tasca de Samaranch, posant de relleu la l'encertada aplicació de l'abstracció pictòrica al tapís.

Samaranch y Grau han abierto nuevos horizontes al tapiz mural, interesando a un selecto grupo de pintores a realizar cartonés, que sirvieran para los tapices tejidos a mano en la Escuela. El resultado es del mayor interés y merece la pena ser puesto de relieve (...) Pero lo sensacional de esta exposición es la incorporación de la pintura abstracta al tapiz moderno, que ve abiertas en este terreno, como en el de la decoración en general, inmensas posibilidades. Ante la comparación con los Tapices

⁹⁷ «Se prorroga por dos días una Exposición de Tapices», *La Vanguardia*, 19 de novembre de 1961, p. 31. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1961/11/16/pagina-1/32699022/pdf.html?search=Tapices>> [Data de consulta: 8 de maig de 2017].

⁹⁸ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català*. Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. p. 13.

⁹⁹ MIRALLES, Francesc. *Sala Parés. 130 anys*. Barcelona: Sala Parés (Establiments Maragall, S.A.), 2007. p. 235.

¹⁰⁰ SEMPRONIO. «Sant Cugat, tapicero», *Diario de Barcelona*, 11 de novembre de 1961, p. 4. [Document extret de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona].

figurativas, los más escépticos se rendirán a la evidencia. Con el trasplante del tapiz, los cartonés adquieren insospechada vida, relieve y vibración. Creo que los propios artistas han debido quedar sorprendidos. Y entusiasmados. Las calidades, tan afanosamente buscadas por los pintores informalistas, salen a relucir con las lanas y el yute, aplicadas en inteligente codo a codo.¹⁰¹

El periodista i crític d'art Juan Cortés i Vidal, amb el mateix criteri que els dos anteriors, enaltia la tasca de la manufactura en un sentit més patriòtic, ressaltant la producció tèxtil santcugatenc per la seva qualitat:

Laudabilísima ha sido la iniciativa que ha hecho resucitar en nuestro suelo de manera tan esplendorosa como nos es demostrada en la actual exposición de «Sala Parés» el nobilísimo y antiguo arte de la tapicería. Manos patrióticas y entusiastas han puesto en marcha una Escuela el resultado de cuyos primeros Trabajos se nos da a conocer en una serie de realizaciones sobre cartonés de distintos artistas contemporáneos, ejecutados con técnica perfecta, parangonable con las más apuradas que puedan darse en la historia de la especialidad.¹⁰²

Un mes més tard, al desembre de 1961, el crític d'art Cesáreo Rodríguez Aguilera escrivia un article de caire més antològic i teòric que portava el nom amb el que Samaranch havia batejat al moviment santcugatenc «Escuela Catalana de tapicería»¹⁰³. En aquest l'autor feia un recorregut més extens pel panorama tèxtil català al llarg de la història i ressaltava el paper de la manufactura Aymat dins d'aquest context.

Al juny de 1965 va tenir lloc una mostra de Pablo Picasso a la Sala Gaspar en la qual el protagonisme se'l va endur un tapís teixit al taller Aymat que rebia el nom de *Natura morta sota la llum* [Figura 30]. Aprofitant el nom de Picasso i el ressò a Catalunya de la 2a Biennal de Lausana, Josep Pla va escriure, al desembre del mateix any, un article llarg i documentat a

¹⁰¹ DEL CASTILLO, Antonio. «Tapices de alto lizo de la antigua manufactura Aymat, en la Sala Parés», *Diario de Barcelona*, 15 de novembre de 1961, p.6. [Document extret de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona].

¹⁰² CORTÉS, Juan. «Los tapices de Sant Cugat», *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de novembre de 1961, p. 5. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1961/11/16/pagina-5/32698386/pdf.html>> [Data de consulta: 4 de maig de 2017].

¹⁰³ RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. «Escuela Catalana de tapicería», *Revista Gran Vía*, núm. 20, Barcelona, desembre de 1961. [Citat a MIRALLES, Francesc. *Escola Catalana...*p. 16].

la Revista Destino¹⁰⁴ lloant la tasca que impulsava Miquel Samaranch amb el qual, en paraules de Francesc Miralles, «s'aconseguí la incorporació definitiva al subconscient popular de la labor envers el tapís i de l'interès artístic que tenien aquelles obres».¹⁰⁵

El moviment artístic conegut com l'Escola Catalana del Tapís també va ser fruit de publicacions internacionals sobre Art Tèxtil, concretament va aparèixer en un article publicat al 1967 pel crític d'Art André Kuenzi anomenat «L'École catalane de la tapisserie»¹⁰⁶ on, segons Miralles, de la mateixa manera que l'article de Cesáreo Rodríguez Aguilera, l'autor feia una acurada descripció dels procediments creatius de l'anomenada Escola Catalana del Tapís, lloant la seva contribució a la innovació artística enfront al tradicionalisme espanyol i engrescant-la en la seva vessant trencadora.¹⁰⁷

Com hem vist, cap a finals de la dècada dels anys seixanta les crítiques artístiques en revistes i diaris anaven adquirint cada vegada més càrrega teòrica i, en conseqüència, augmentant la seva extensió i perspectives d'anàlisi del moviment. Aquest fet va provocar que els escrits sobre la Nova Tapisseria catalana, a partir de la dècada dels anys setanta, passessin a ocupar volums editats de caire teòric, tant a nivell nacional, com el cas del volum de caràcter històric dedicat al tapís antic i nou de la *Enciclopedia Temática Universitas*,¹⁰⁸ escrit per l'historiador de l'art Daniel Giralt-Miracle al 1975, com a nivell internacional, on trobem el tractat clàssic sobre la Nova Tapisseria d'André Kuenzi,¹⁰⁹ publicat per primer cop l'any 1973, on es dedicava un apartat al que Kuenzi denominava «Les ateliers de Sant Cugat», subratllant la important tasca dels esmentats tallers com a creadors d'una corrent pròpia i singular de les produccions artístiques tèxtils catalanes.

¹⁰⁴ PLA, Josep. «Alfombras y Tapices de Sant Cugat», *Destino*, núm.1479, Barcelona, 11 de desembre de 1965. pp. 50 - 54. <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/149131/rec/12>> [Data de consulta: 7 de maig de 2017].

¹⁰⁵ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català*. Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, 2009. p. 25.

¹⁰⁶ KUENZI, André. «L'École catalane de la tapisserie», *La Gazette littéraire*, Lausana, 12 d'agost de 1967. [Citat a MIRALLES, Francesc. *Escola catalana...*p.25].

¹⁰⁷ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català*. Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. p. 25.

¹⁰⁸ GIRALT-MIRACLE, Daniel. «Historia y estética del tapiz antiguo y moderno». *Enciclopedia Temática Universitas*, vol. XIII, fasc. 194. Ed. Salvat. Barcelona, 1975.

¹⁰⁹ KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie*. París - Lausana: Bibliothèque des Arts, 1981 [1973]. pp. 100 - 103.

Durant la dècada dels anys setanta, fruit de les nombroses exposicions organitzades sobre la Nova Tapisseria catalana, van aparèixer un bon nombre de catàlegs sobre aquestes mostres escrits pels principals crítics de l'època que van servir posteriorment per a la confecció de teories generals sobre la corrent. Dins d'aquests trobem el text de Francesc Torella Niubó, llavors director del Museu Provincial de Terrassa, sobre la *Exposición colectiva de Tapiz Español Contemporáneo y experiencias textiles*¹¹⁰ que va tenir lloc a l'esmentat museu al 1975 i la crítica de Francesc Miralles que incorporava el catàleg corresponent a la mostra *El tapís a Catalunya al segle XX. Experiències tèxtils*¹¹¹ ubicada a la Fontana d'Or de Girona durant els mesos d'abril i maig de 1977.

Per altra banda cap a finals de la dècada començaven a emergir, dins de publicacions de caràcter enciclopèdic, catàlegs monogràfics dels artistes implicats en la nova corrent artística tèxtil. Aquest és el cas del volum «Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas»¹¹² de *La Gran Enciclopedia Vasca* on Francesc Miralles va escriure al 1977 un volum dedicat a l'evolució de la obra de l'artista Maria Assumpció Raventós, la qual anava des de la simplificació sintàctica i la valoració del color de les seves primeres obres pictòriques fins als collages amb roba a principis dels setanta, passant per les creacions tèxtils volumètriques a partir dels anys seixanta.¹¹³

Als anys vuitanta, tot i que l'entitat física on s'establí l'Escola Catalana del Tapís, és a dir, la manufactura Aymat, tanqués les seves portes degut a irregularitats econòmiques, el moviment artístic de la tapisseria catalana es va consolidar teòricament, entrant a formar part de les principals enciclopèdies temàtiques sobre Art Contemporani català. Aquest fet va generar estudis més profunds sobre la matèria, on es reflexionava sobre els processos de creació artística fent un anàlisi crític més complex en el que es contemplava l'evolució cronològica del moviment.

¹¹⁰ TORELLA NIUBÓ, Francesc. *Exposición colectiva de Tapiz Español Contemporáneo y experiencias textiles*, cat. exp., Museu Provincial de Terrassa, 1975.

¹¹¹ MIRALLES, Francesc «Notes per a la història del tapís contemporani català» en *El tapís a Catalunya al segle XX. Experiències tèxtils*, cat. exp., Girona, Fontana d'Or, Caixa d'Estalvis Provincial/Obra Cultural, abril -maig, 1977.

¹¹² MIRALLES, Francesc. *Maria Asunción Raventós. Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1977.

¹¹³ MIRALLES, Francesc. *Maria Asunción Raventós...*pp. 5 - 16.

En aquesta línia, Cesáreo Rodríguez Aguilera dins dels seu llibre publicat a l'any 1982 amb el nom de *L'Art Català Contemporani*,¹¹⁴ feia una distinció entre el que era la labor artesanal i la creadora, entrant en un dels aspectes més interessants de la problemàtica del tapís modern, la qual treia a la llum la diferència de perspectiva crítica que s'havia de prendre a l'hora d'analitzar una obra tèxtil clàssica o una contemporània, ja que, mentre que abans es parlava de qui feia el cartó amb el tapís contemporani el concepte de creació exigia la intervenció directa de l'artista, fins a l'extrem que desapareixia quasi d'una manera total l'artista que feia solament cartons, és a dir, la figura purament creadora per donar lloc a l'artista creador i manufacturer.¹¹⁵

Francesc Miralles incloïa un apartat sobre el tapís al volum VIII titulat «L'època de les avantguardes: 1917-1970»¹¹⁶ dins l'enciclopèdia *Història de l'art català* publicada al 1983. Aquest text, a mig camí entre la crítica i la teoria artística, repassava els fets més rellevants que van contribuir a la consolidació de la Nova Tapisseria. D'aquesta manera Miralles atribuïa el naixement del tapís català Contemporani a l'adquisició de la manufactura Aymat de Sant Cugat per part de Miquel Samaranch al 1955 i la creació, sota la direcció d'aquest, d'un petit grup dedicat a la recerca i creació de tapissos artístics. Dins d'aquest grup senyalava el paper rellevant de la figura de Josep Grau Garriga com a director artístic.

També vinculava les exposicions col·lectives emergides durant la dècada dels anys seixanta a la difusió i consolidació de la Nova Tapisseria a Catalunya. Concretament, les celebrades al Corral de Sant Cugat al 1961 i la que va tenir lloc, posteriorment, el 9 de novembre del mateix any a la Sala Parés de Barcelona, posant de rellevància també l'exposició individual de Grau Garriga a l'abril de 1964 a la Sala Gaspar de Barcelona i destacant les innovacions tècniques presents a ambdues exposicions i la importància de la manufactura Aymat com a proveïdora de les obres. Miralles vinculava l'evolució de l'Art Tèxtil català Contemporani al trencament amb les formes clàssiques del tapís, lligades al seguiment d'un cartró, i a la projecció internacional gràcies a aquest procés. També mencionava a les artistes catalanes independents de la manufactura Aymat amb repercussió internacional, reconegudes pel crític d'Art André Kuenzi, Maria Teresa Codina i Aurèlia Muñoz, relatant breument el tipus de treballs realitzats per

¹¹⁴ RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *L'Art Català Contemporani*. Barcelona: Edicions del Cotal, 1982.

¹¹⁵ RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *L'Art Català Contemporani...*pp. 52 - 54.

¹¹⁶ MIRALLES, Francesc. «L'època de les avantguardes: 1917-1970.», vol. VIII, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

cadascuna. Així esmentava que mentre que Codina es centrava en la recerca espacial i els jocs de llum per transparències, emprant diversitat de materials en estat pur, Muñoz, tot i que en una primera fase enfocava el seu treball en els brodats i el patchwork, més tard treballà obres de macramé de caire escultòric. Miralles feia incapeu en les figures de Maria Assumpció Raventós i Josep Royo, exaltant d'aquest últim no sols la seva important tasca com a manufacturer si no també com artista creador.

A la dècada dels vuitanta també es van reprendre les monografies de caràcter biogràfic i antològic de les principals figures implicades en el moviment, ja quasi extint, de la Nova Tapisseria. Entre aquestes trobem la documentació sobre la vida i la labor de Tomàs Aymat,¹¹⁷ escrita per Teresa Camps al 1983, on l'autora detallava la trajectòria vital d'aquest per remarcar el seu paper com a consolidador del tapís i la seva estructura a Catalunya, i la monografia sobre Grau Garriga¹¹⁸ escrita per Arnau Puig al 1985. Paral·lelament seguien publicant-se articles sobre el tapís català en revistes i publicacions específiques sobre Art, tractats des d'una perspectiva més acadèmica, com és el cas de l'edició conjunta entre Teresa Camps i Joan Miró *Art Català contemporani (1970-1985)*¹¹⁹ publicada al 1985, on Santi Rifà i Sais va escriure un apartat dedicat a l'art tèxtil com a disciplina dins de l'Art Contemporani, on explicava l'evolució de l'Art Tèxtil català durant la dècada dels setanta i vuitanta i feia un recorregut cronològic per totes les exposicions on el tèxtil català estava present, tant nacionals com internacionals, realitzades durant aquestes dues dècades.¹²⁰

Dins de la mateixa *Història de l'art català* on Francesc Miralles escrigué l'apartat sobre el tapís, José Corredor Matheos publicava al següent volum, anomenat «La segona meitat del segle XX»,¹²¹ un text més extens sobre el moviment tapisser a Catalunya. Aquest descrivia la primera fase de la Nova Tapisseria des d'un punt de vista més objectiu i docent, enumerant els fets principals en ordre cronològic sense posicionar-se al respecte, fent servir el text de Francesc

¹¹⁷ CAMPS, Teresa. «El tapís artístic a Sant Cugat del Vallès. Primera aproximació a l'Obra de Tomàs Aymat (1920 - 1944)», *Estudis santcugatencs*, núm. 1, Sant Cugat del Vallès, abril de 1983. [Citat a MIRALLES, Francesc. *Escola Catalana...*p. 16].

¹¹⁸ PUIG, Arnau. *Grau Garriga*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1985.

¹¹⁹ CAMPS, Teresa i MIRÓ, Joan (coord.) *Art Català contemporani (1970-1985)*. Barcelona: Edició Xarxa Cultural-Fons d'Art de Xarxa Cultural, 1985.

¹²⁰ RIFÀ i SAIS, SANTI «L'Art Tèxtil» en CAMPS, Teresa i MIRÓ, Joan (coord.) *Art Català contemporani (1970-1985)*. Barcelona: Edició Xarxa Cultural-Fons d'Art de Xarxa Cultural, 1985. pp. 19 - 20.

¹²¹ CORREDOR-MATHEOS, José. «La segona meitat del segle XX.», vol. IX, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Miralles com a referent, per descriure a continuació, d'una manera més crítica, les fases posteriors del moviment a partir dels anys setanta.

D'aquesta manera, Corredor-Matheos situava també el punt de partida del ressorgiment de la història del Tapís català Contemporani en la compra per part de Miquel Samaranch de la manufactura de Tomàs Aymat i la reorganització, per part d'aquest, de la secció artística, especificant, a diferència del text de Miralles, que la formació de Grau Garriga amb Jean Luçart es va donar a través d'una beca concedida al primer per anar a estudiar a França i remarcant la incorporació del teixidor Josep Royo fent la funció que abans ocupava Vicente Pascual, teixidor no esmentat en el volum de Francesc Miralles.

Anàlogament al text de Miralles, Matheos mencionava les exposicions de referència que van consolidar el nou moviment artístic: la realitzada a la Sala Parés al novembre del 1961, la del Museu Tèxtil de Biosca amb les incorporacions de nous artistes no apareguts a l'anterior i la II Biennale Internationale de Tapisserie Moderne celebrada a Lausana al 1965. Esmentava que en el text escrit per Miralles al volum anterior es descrivien de forma resumida però detallada les aportacions tècniques dels artistes, citant l'exemple del cas del punt de catifa aportat per Guinovart a les seves obres exposades a la Sala Parés al 1961. Establia també, de la mateixa manera que Cesáreo Rodríguez, que els trets distintius del nou tapís es basaven en la unificació de la creació del disseny i la manufactura per part de la mateixa persona, fet que segons ell li donava autonomia creativa a l'artista i, en conseqüència, provocava l'ampliació del nombre, qualitats i textures dels materials.

Destacava, idènticament a Miralles, l'aportació d'aquestes innovacions tècniques per part de Grau Garriga a l'exposició individual celebrada a la Sala Gaspar al 1964, esmentant-lo, literalment, com un «artista que va personificar des de l'inici el nou concepte d'aquest art»,¹²² donant l'exemple de la utilització per primera vegada a la història per part de Grau Garriga de l'ordit com a element compostiu en la seva obra *Oasi*, presentada a la Biennial de Lausana.

Matheos relacionava la maduresa del moviment amb la maduresa artística de les obres de Grau Garriga i Aurèlia Muñoz, feta evident en les obres presentades al Museu Español de Arte Contemporáneo de Madrid al desembre de 1969. Maduresa que provocava, segons ell, la

¹²² CORREDOR-MATHEOS, José. «La segona meitat del segle XX.», vol. IX, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1996. p. 179.

fragmentació del moviment, ja que partir d'aquest fet la creació tèxtil catalana perdria el seu eix central basat en la manufactura Aymat, la qual començaria el declivi econòmic al 1974 fins arribar a tancar finalment al 1980, i s'estendria i es diversificaria, passant per diferents moments creatius evolucionant cap a l'abstracció i experimentació artística, o, en paraules de Matheos:

Durant un temps, la creació tèxtil s'estén i s'intensifica, fins a ocupar un espai important en el nou art català. A les figures que ja s'havien fet conèixer i s'havien afermat, s'uniran moltes altres que marcaran diversos camins possibles del tapís. L'obra de Grau Garriga ha passat per unes grans transformacions, atès que l'artista ha estat mogut per una inquietud d'experimentació que l'ha portat a innovar conceptes, tècniques i materials. Del tapís bidimensional, que conserva encara una frontalitat i un format que podem considerar, en aquest aspecte, clàssics, passa al tapís-escultura i després, com ha escrit Arnau Puig, al tapís-interior. Un tapís que, «en realitat, s'ha convertit en un "penetrable"». Es tracta d'un art molt expressiu, amb formes que sembla que avancen cap a nosaltres i colors forts, i on predominen el vermell i el negre o tons foscos. Hi apreciem una forta impregnació humana i dramàtica, i la voluntat de trencar les fronteres entre l'art i la vida. Si seguim parlant de tapís hem de ser conscients que el concepte ara és un altre. Ni tan sols podem considerar que es tracta de realitzacions només tèxtils. Juntament amb obres on veiem collages de teles diverses, trobem altres elements, com també la presència creixent del pigment pictòric.¹²³

En aquesta línia, destacava la forta influència de la pintura en les obres de Josep Grau Garriga i Maria Assumpció Raventós, la tridimensionalitat i corporeïtat de les d'Aurèlia Muñoz, esmentant la seva evolució escultòrica cap al treball amb paper, i la experimentació amb materials en cru de Maria Teresa Codina, subratllant en la descripció de les seves obres el concepte «Art de recerca» aplicat pel crític d'art Alexandre Cirici. Esmentava també la trajectòria de Josep Royo i Carles Delclaux després de la seva desvinculació de la Casa Aymat, els quals, paral·lelament a la seva vessant creadora artística, van desenvolupar una labor docent tèxtil a Tarragona i Girona respectivament.

De les creacions tèxtils dels anys vuitanta Matheos destacava l'abstracció generalitzada de les obres, on apareixen artistes com Lisa Rehsteiner, Bigna Kuoni, Susana Rolando, entre d'altres, establint-se, en aquest període, dues corrents dins l'Art Tèxtil Contemporani, una que tendia a

¹²³ CORREDOR-MATHEOS, José. «La segona meitat del segle XX.», vol. IX, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1996. p. 180.

donar prioritat als valors pictoricistes i altra que explorava noves possibilitats dins l'espai. Per concloure, Matheos mencionava la crisi mundial de l'Art Tèxtil a partir dels anys vuitanta i l'evolució cap al paper com a tècnica de treball de molts artistes tèxtils de l'època.

Les monografies ressorgides als anys vuitanta van prendre més força als anys noranta, augmentant-ne substancialment el nombre de publicacions i l'extensió d'aquestes. Amb un to més retrospectiu, aquestes edicions funcionaven alhora com a biografia i catàleg dels principals artistes tèxtils catalans sorgits a les dues dècades anteriors i estaven escrites, en la seva gran majoria, per investigadors vinculats al món la història de l'Art. Aquí trobem el catàleg biogràfic d'Aurèlia Muñoz¹²⁴ escrit per la historiadora de l'art Pilar Parcerisas en el que l'autora feia un repàs històric per la seva trajectòria artística a la vegada que s'exposaven les principals obres de cada un dels períodes artístics pels que l'artista havia passat, incloent les obres més recents de la mateixa.

Per altra banda, des d'una perspectiva també acadèmica, s'investigava sobre la trajectòria professional d'altres figures que contribuïren al moviment artístic de la Nova Tapisseria per la seva labor en altres àmbits. Així, la historiadora de l'Art Maria Lluïsa Borràs destacava al catàleg *Delclaux, artista i mestre del tapís*,¹²⁵ publicat al 1991, la labor docent de Carles Delclaux i la també historiadora de l'Art Maria Josep Balsach, a l'article «Josep Llorens Baulés: pintor i dissenyador tèxtil (1925-1995)»¹²⁶ publicat a *Arraona: revista d'història* al 1997, donava veu a la figura de Josep Llorens Baulés per la seva contribució a la innovació en la recerca tèxtil de Catalunya des de la vessant industrial.

La inauguració al 2003 del Museu del Tapís Contemporani emplaçat a l'antiga manufactura Aymat¹²⁷ i, de manera secundària, la publicació al 1998 per part del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa de la revista especialitzada *Datatèxtil*,¹²⁸ han contribuït, als inicis dels

¹²⁴ PARCERISAS, Pilar. *Aurèlia Muñoz*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1990.

¹²⁵ BORRÀS, Maria Lluïsa. *Delclaux, artista i mestre del tapís*. Girona: Col·legi oficial d'aparelladors i arquitectes tècnics de Girona, 1991.

¹²⁶ BALSACH, Maria-Josep «Josep Llorens Baulés: pintor i dissenyador tèxtil (1925-1995)», *Arraona: revista d'història*, núm. 20, 1997.
<<http://www.raco.cat/index.php/Arraona/article/viewFile/204069/280556>> [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

¹²⁷ «La Casa Aymat descentralitza el Museu de la Ciutat i recupera part de la història de Sant Cugat» <http://www.cugat.cat/noticies/cultura/4692/la-casa-aymat-descentralitza-el-museu-de-la-ciutat-i-recupera-part-de-la-historia-de-sant_cugat> [Data de consulta: 27 d'abril de 2017].

¹²⁸ «Datatèxtil» <<http://www.raco.cat/index.php/Datatextil>> [Data de consulta: 27 d'abril de 2017].

segle XXI, a recuperar l'interès pel moviment artístic tèxtil català de la Nova Tapisseria i aprofundir, en conseqüència, en l'estudi dels actors implicats en el fenomen des d'un punt de vista històric i sociològic.

En aquest sentit, l'elaboració d'exposicions antològiques sobre la corrent, destacant l'exposició permanent del Museu del Tapís Contemporani, ampliada al 2013, on s'exposen quaranta tres peces originals, inclosos cartrons i tapissos, dels artistes més destacats de la Nova Tapisseria; Josep Grau Garriga, Aurèlia Muñoz, Mercè Diogène o Pablo Picasso, entre d'altres,¹²⁹ han donat lloc a la publicació de catàlegs sobre les esmentades mostres on s'inclouen investigacions minucioses sobre el tema. Aquest és el cas del catàleg *Tomàs Aymat. L'artista. La manufactura*¹³⁰ publicat al 2007 a partir de la mostra que portava el mateix títol i del catàleg *Escola Catalana de Tapís*¹³¹ publicat al 2009, a partir de l'exposició colofó de l'Any del Tapís amb motiu del cinquantè aniversari d'aquesta corrent,¹³² on es feia un estudi precís sobre la creació i evolució de la tapisseria artística catalana impulsada des de la manufactura Aymat incloent bibliografia de l'època.

Paral·lelament, les edicions actuals de la revista *Datatèxtil* han acollit articles d'indole diversa que parlen sobre la corrent artística de la Nova Tapisseria. En aquesta línia trobem l'article «Aurèlia Muñoz. recerques infinites. Fibres, textures i espai», publicat al 2012 arrel de l'exposició itinerant homònima, que fa una retrospectiva de la trajectòria de l'artista tèxtil Aurèlia Muñoz. L'exposició, organitzada per la Diputació de Barcelona i el Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat, va tenir lloc a diverses entitats culturals de Catalunya durant el 2012 i el 2013 i va incloure la publicació d'un catàleg.¹³³ Un altre article de caire biogràfic

¹²⁹ CABALLÉ, Cinta. «Nou impuls al Museu del Tapís Contemporani» <<http://www.totsantcugat.cat/actualitat/nou-impuls-al-museu-del-tapis-contemporani-16811102.html>> [Data de consulta: 27 d'abril de 2017].

¹³⁰ DENGRA, Andreu. *Tomàs Aymat. L'artista. La manufactura*. Catàleg de la mostra del mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, febrer-abril de 2007.

¹³¹ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català..* Catàleg de la mostra del mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009.

¹³² RECODER i MIRALLES, Lluís. «Pròleg» en MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català..* Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. p. 8.

¹³³ DENGRA, Andreu i VENTOSA, Silvia. «Aurèlia Muñoz. recerques infinites. Fibres, textures i espai», *Revista Datatèxtil*, núm. 29, 2012. <www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/.../362852> [Data de consulta: 29 de març de 2017].

sobre l'artista tèxtil Kima Guitart escrit per Assumpta Dangla¹³⁴ i editat al 2104 i una explicació detallada sobre el Museu del Tapís Contemporani com a entitat museística detallant els seus projectes pedagògics, publicada al 2016, formen part de les darreres publicacions sobre aquesta corrent.¹³⁵

4.5. Infraestructures per a la preservació, documentació i difusió dels coneixements entorn a l'Art Tèxtil a Catalunya.

Un dels motius principals que va propiciar l'especial ressò a Catalunya, a mitjans de segle XX, de les corrents artístiques lligades al teixit va ser l'interès despertat per la indústria tèxtil, motor econòmic del país durant els segles XIX i principis del XX, entorn al coneixement dels teixits i totes les seves aplicacions. Aquesta situació es feia patent en el fet que, des de finals del segle XIX, ja van començar aparèixer a Catalunya tant importants col·leccions tèxtils com entitats per divulgar coneixements sobre la matèria. D'aquesta manera, la labor pedagògica entorn al teixit va recaure en dos tipus d'infraestructures: d'una banda en museus que acollien les principals col·leccions tèxtils del país i d'una altra en centres formatius on s'impartia docència sobre el tema, ja sigui com a matèria principal o com assignatures secundàries dependents d'altres branques d'estudi.

4.5.1. Museus i col·leccions.

Al llarg de la seva història la Península Ibèrica s'havia caracteritzat per ser un important centre productor de teixits, d'entre els que destacaven teixits orientals importats durant la dominació àrab, teixits nassarites ja fabricats en tallers musulmans de la Península i brocats, velluts i sedes també de producció pròpia. Aquest fet convertia el país en una gran font a explotar provocant que, a inicis dels segle XX, aquestes peces de manufactura autòctona suscités l'interès per part de col·leccionistes interessats en l'Art del teixit. Així, marxants d'Art, antiquaris i particulars van començar a repartir-se el patrimoni, destacant el creixent interès català per les

¹³⁴ DANGLA, Assumpta. «Kima Guitart inèdita», *Revista Datatèxtil*, núm. 30, 2014. <www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/download/276175/364104> [Data de consulta: 19 d'abril de 2017].

¹³⁵ CAMPINS, Lluís i MINUESA, Helena. «El Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat. Projectes pedagògics per al descobriment i posada en valor de l'art tèxtil.», *Revista Datatèxtil*, núm. 35, 2016.

col·leccions de teixits, fet que es devia no sòls a la seva històrica tradició tèxtil sinó també a que molts dels mecenes del moment eren industrials tèxtils interessats en ampliar els marges del sector.¹³⁶

La inauguració del Musée Historique des Tissus de Lyon al 1890 també va impulsar l'interès pel col·leccionisme tèxtil ja que aquest, juntament amb altres museus europeus com el Victoria and Albert Museum de Londres,¹³⁷ es van començar a interessar pels teixits produïts a la Península Ibèrica. A conseqüència d'això va sorgir a Catalunya, a finals del segle XIX, la voluntat de conservació del teixit històric autòcton, relacionada, a la vegada, amb l'interès per recuperar el *savoir faire* de les arts i els oficis antics, nascut dins les tendències artístiques del Modernisme català que marcaven el contrapunt nostàlgic al procés d'industrialització del moment.¹³⁸

Tot i que s'ha trobat documentació, datada a partir de l'any 1883, en la es feia referència a l'adquisició per part de l'Ajuntament de Barcelona de col·leccions de teixits i la seva posterior exposició, fins al 1932 no es va proposar formalment la creació d'una entitat museística que donés un discurs històric a les principals col·leccions tèxtils de Catalunya. Aquesta primera proposta però, projectada al monestir de Sant Cugat, no va arribar a dur-se a terme.¹³⁹

Anys més tard, concretament a partir de 1946, van començar a fundar-se les primeres entitats museístiques de Catalunya, les quals estan compreses pel Museu Tèxtil de Terrassa, ara anomenat Centre de Documentació i Museu Tèxtil, fundat l'any 1946, el Museu Tèxtil i de la Indumentaria de Barcelona fundat al 1982 i que ara forma part del Museu del Disseny de Barcelona, el Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar fundat a l'any 1983, el Museu de

¹³⁶ CARBONELL BASTÉ, Sílvia «Los inicios del coleccionismo textil en Catalunya», *Revista Datatèxtil*, núm. 21, 2009. pp. 1 - 14.

¹³⁷ VERDAGUER i SERRAT, Judit. «Un museu dins d'un museu. La col·lecció tèxtil del Museu Episcopal de Vic», *Revista Datatèxtil*, núm. 35. pp. 1- 3.
<www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/viewFile/319808/410028>[Data de consulta: 30 de març de 2017].

¹³⁸ VERDAGUER i SERRAT, Judit. «Un museu dins d'un museu. La col·lecció tèxtil del Museu Episcopal de Vic», *Revista Datatèxtil*, núm. 35. pp. 1- 3.
<www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/viewFile/319808/410028>[Data de consulta: 30 de març de 2017].

¹³⁹ CARBONELL BASTÉ, Sílvia «Los inicios del coleccionismo textil en Catalunya», *Revista Datatèxtil*, núm. 21, 2009. pp. 1 - 9.

l'Estampació Tèxtil de Premià de Mar, fundat l'any 1983,¹⁴⁰ i el Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat, subseu del Museu de Sant Cugat, inaugurada al maig de 2003.¹⁴¹

Cal destacar també, com a agents implicats en la museïtzació de les col·leccions, les infraestructures religioses, esglésies i catedrals, d'entre les que destaquen el Museu de Montserrat, la Catedral de Tarragona, la Seu de Lleida i el Museu Episcopal de Vic, les quals van conservar importants col·leccions d'indumentària i parament litúrgic a Catalunya.¹⁴²

El naixement del Museu Tèxtil de Terrassa es va materialitzar al 1946 gràcies a l'empresari i financer Josep Biosca Torres el que, juntament amb el seu soci, el també industrial Josep Badrinas, van decidir crear un museu tèxtil a la ciutat com a inversió de la seva societat. A partir de la compra de la col·lecció del barceloní Ignasi Abadal Soldevila, el museu anomenat Museu Textil Biosca va ingressar sis-cents vuitanta teixits solts més vuit-cents seixanta muntats sobre cartrons. Així va néixer el primer museu tèxtil de l'estat espanyol, obert, en un primer moment, en una nau industrial de la ciutat. Funcionava a partir de visites concertades sota demanda prèvia i estava dirigit per Francesc Torrella Niubó, llavors jove historiador d'origen terrassenc fill d'industrials tèxtils,¹⁴³ el qual va escriure la seva tesi sobre l'aflorament i la decadència de la indústria tèxtil a Catalunya.¹⁴⁴

Un any després, al 1947, el museu va veure augmentada la seva col·lecció per la donació de quatre-cents vint-i-nou teixits procedents d'una altra col·lecció privada d'Abadal, donada pel seu gendre, Joan Lluçà, a la mort del primer. A partir d'aquest moment es va anar augmentant progressivament el fons amb donacions de petites col·leccions de teixits artístics. L'any 1953 el museu es va constituir com a Patronat, passant a fer-se càrrec d'ell la corporació d'empresaris de la ciutat, al 1959 els industrials decidiren donar el Museu Tèxtil Biosca a la ciutat, creant un

¹⁴⁰ CARBONELL BASTÉ, Sílvia «Los inicios del... pp. 8 - 14.

¹⁴¹ CAMPINS, Lluís i MINUESA, Helena. «El Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat. Projectes pedagògics per al descobriment i posada en valor de l'art tèxtil.», *Revista Datatèxtil*, núm. 35, 2016. pp. 1 - 2.

¹⁴² CARBONELL BASTÉ, Sílvia «Los inicios del... pp. 8 - 14.

¹⁴³ CARBONELL BASTÉ, Sílvia. «Les col·leccions del Museu Tèxtil: registre, inventari i documentació», *Terme: revista d'història*, núm. 30, 2015. pp. 31- 33. <www.raco.cat/index.php/Terme/article/viewFile/.../410501> [Data de consulta: 30 de març de 2017].

¹⁴⁴ FREIXA, Mireia. «En record del Dr. Francesc Torrella i Niubó», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 23 - 24, 2009, pp. 305 - 306. <<http://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/242533/329520>> [Data de consulta: 19 d'abril de 2017].

nou Patronat amb participació de diverses entitats, entre les quals l'Ajuntament de Terrassa i la Diputació de Barcelona, i canviant el nom de la infraestructura per Museu Municipal Tèxtil de Biosca. D'aquesta manera, la col·lecció de Ricard Viñas Geis de gairebé mil tres-cents teixits, adquirida per la Diputació al 1957, va a passar a formar part del fons del museu, aconseguint, amb la fusió d'ambdues col·leccions, que el Museu Municipal Tèxtil de Biosca es posicionés com un dels més importants en matèria tèxtil d'Europa.¹⁴⁵

L'any 1962 el museu comprà per primera vegada peces d'indumentària i complements que Josep Moragas Pomar havia posat a la venda a través de dues exposicions, una a la Sala Parés de Barcelona i l'altra a la Galeria del Cisne de Madrid. El 14 d'abril de 1970 es va inaugurar, en una nova ubicació, el ara anomenat Museu Provincial Tèxtil, el qual havia incrementat en aquells anys notablement el seu fons amb peces procedents de donacions de grans col·leccions particulars, d'entre les que destaquen la de Lluís Garcia Capafons amb la seva col·lecció de vuit-cents cinquanta vuit peces de passamaneria, Manuel Rocamora amb una cinquantena de teixits brocats i estampats, la d'Antoni Suqué amb teixits orientals i dibuixos per estampació, la de Tórtola Valencia amb l'aportació de mil trenta-nou teles índies, xineses, japoneses i americanes i la de Lluís Tolosa que va donar la primera gran col·lecció d'indumentària.¹⁴⁶

Paral·lelament, Torrella Niubó, ja des de l'any 1949, havia apostat per la recollida de mostraris tèxtils industrials com a fons patrimonial. L'augment d'aquest fons es va sistematitzar a partir dels anys vuitanta amb donacions i compres successives de mostres de producció de les principals empreses tèxtils, arribant a ser, avui dia, l'arxiu de mostres més important del país pel seu ampli ventall de matèries i tipologies de teixits.¹⁴⁷

Cal destacar que com la política d'adquisicions inicial no era prou definida, el museu acceptava gairebé tot el que li oferien, arribant a ingressar mobiliari i objectes decoratius, maquinària i utilitatge i tapissos contemporanis de l'Escola Catalana del Tapís, incorporats al fons a partir de 1977, amb obres de Carles Delclaux, Francine Lambert, Aurèlia Muñoz, Maria Assumpta

¹⁴⁵ CARBONELL BASTÉ, Sílvia. «Les col·leccions del...pp. 32 - 45.

¹⁴⁶ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁴⁷ ÍDEM. *Ibidem*.

Raventós, Dolors Oromí i Josep Grau Garriga, entre d'altres, reubicades posteriorment al Museu del Tapís de Sant Cugat.¹⁴⁸

Com que al llarg de la seva història el museu va passar per moments difícils pel que fa a qüestions econòmiques, el compromís de la Diputació de Barcelona va ser cada vegada més evident, absorbint, l'any 1981, plenament la seva gestió. Anys més tard, concretament al 1987, amb la jubilació de Francesc Torrella i la incorporació a la seva vacant d'Eulàlia Morral Romeu, el museu es va redirigir cap a una nova perspectiva museològica i museogràfica més adaptada als nous corrents europeus en que es valorava el patrimoni com a servei a la indústria del sector. Així, sense deixar de banda la preservació del fons adquirit, impulsà una nova política museística enfocada als serveis que va implicar la remodelació de l'edifici, enllestida al 2002, i la creació d'un nou programa d'exposicions, restauració, biblioteca, aules-taller i formació especialitzada. D'aquesta manera, el museu va transformar-se en un consorci a partir de l'any 1995, amb la presència de nou de l'Ajuntament de Terrassa, canviant el seu nom per Centre de Documentació i Museu Tèxtil, conegut per les sigles CDMT.¹⁴⁹

El Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona es va constituir oficialment al 1982 com a resultat de la unificació de dues entitats diferents: el Museu Tèxtil de l'antic Hospital de la Santa Creu i el Museu d'Indumentària-Col·lecció Rocamora provinent del Palau del Marquès de Lió. Anys més tard, al 1993, el Museu de les Puntes ubicat en el Palau de la Virreina va passar a formar part del museu amb una secció dedicada a les puntes.¹⁵⁰ Aquesta entitat disposava d'un fons de diferents objectes relacionats amb la indumentària en la seva vessant més amplia: des de vestits, joies, complements i accessoris, així com també una important col·lecció històrica de teixits on s'inclouen teles d'origen copte, hispanoàrabs, gòtiques i renaixentistes, fins a brodats i puntes, indumentària litúrgica i tapissos. D'aquesta manera la col·lecció permetia fer un recorregut cronològic pel teixit des del segle XVI fins a l'actualitat.¹⁵¹

¹⁴⁸ CARBONELL BASTÉ, Sílvia. «Les col·leccions del...pp. 32 - 45.

¹⁴⁹ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁵⁰ VÉLEZ, Pilar. «Les col·leccions d'Indumentària del Museu del Disseny de Barcelona: una nova visió del vestit», en BASTARDES, Teresa i VENTOSA, Silvia. *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)*, cat. exp. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona, 2014. pp. 13-15.

¹⁵¹ VÉLEZ, Pilar. «Les col·leccions d'Indumentària...pp. 14 - 17.

A partir del 2003 el museu va canviar de rumb expositiu passant del relat històric a l'àmbit de la cultura de la moda, ampliant a la vegada la seva col·lecció amb fotografia de moda. Al 2008 les col·leccions es van traslladar al Palau de Pedralbes amb una nova exposició permanent, *El cos vestit*, la qual feia un recorregut històric per les modificacions que havia imposat la indumentària en la forma del cos.¹⁵²

Aquesta mateixa exposició es va traslladar al 2014 al Museu del Disseny de Barcelona conservant el contingut discursiu però renovant la museografia. Així la nova exposició anomenada *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)* [Figura 37] explica com els diferents codis morals, socials i estètics de cada època han anat modificant l'aparença del cos a través de cinc accions que o bé l'alliberen o bé el comprimeixen, aquestes són: ampliar, reduir, allargar, perfilar i destapar.¹⁵³

A la ubicació actual s'incorpora a més un àmbit dedicat a la roba interior femenina.¹⁵⁴ Ubicat en el centre de l'espai expositiu i rodejat de la seqüència cronològica dels vestits, queden situats, com si fossin escultures, les diferents estructures d'indumentària interior que han servit com a base para compondre les siluetes de cada època. En aquest sentit, mirinyacs, corssets i polissons funcionen tant com l'eix a través del qual s'articula el recorregut, com de l'esquelet del vestit en sí mateix. [Figura 38]. Cal accentuar la incorporació d'audiovisuals en els que s'exemplifiquen, a través d'imatges de pel·lícules històriques, les accions que estableixen sobre el cos determinades indumentàries, així com els processos d'incorporació de les diferents peces del vestit per arribar a formar l'aparença final.

Dins de la col·lecció queda patent la important contribució que va fer Manuel Rocamora Vidal amb la donació de nombrosos vestits datats des del segle XVI fins al segle XVIII. Aquesta col·lecció incorpora vestits de cort de tafetà estampat de seda, capes, jupes, faldons i casaques de vellut de seda i conjunts sencers masculins compostos de casaca, armilla i calçons. També destaca l'important fons de disseny de moda contemporani, format per una col·lecció on trobem la granota de Paco Rabanne [Figura 39], confeccionada amb anelles metàl·liques i plàstic i el

¹⁵² «Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona». < <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0045100.xml> > [Data de consulta: 10 de maig de 2016].

¹⁵³ BASTARDES, Teresa i VENTOSA, Silvia. *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)*, cat. exp. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona, 2014. pp. 21- 23.

¹⁵⁴ VÉLEZ, Pilar. «Les col·leccions d'Indumentària...p. 17.

conjunt de dues peces de Martínez Lierah [Figura 40], fet de cotó i pell de cabra pintada, sobresortint per la seva innovació en els materials emprats.

El Museu Marés de la Punta, ubicat a Arenys de Mar, va obrir les seves portes el 13 de març de 1983 amb motiu de la cessió, per part de la Generalitat de Catalunya, de la col·lecció de puntes de Frederic Marès i Deulovol, cedida per aquest amb la condició de que s'ubiqués posteriorment en un museu, exclusiu dedicat a la tècnica, on aquesta quedaria exposada. Una vegada inaugurada l'entitat museística on es gestionaria la col·lecció, aquesta es va veure ampliada amb el pas del anys gràcies a altres donacions i posteriors adquisicions de més peces de punta, arribant a ser un museu de referència europea en la tècnica per la quantitat de peces adquirides.¹⁵⁵

L'exposició permanent fa un recorregut cronològic per la història de les puntes, destacant-les com un element essencial en la moda i els aixovars des del segle XVI, període en que aquesta tècnica s'implantà a Venècia per estendre's ràpidament per la resta d'Europa. La cronologia de les obres exposades avarca des de finals del segle XVI fins a l'actualitat, distribuint aquestes peces segons la procedència i la tècnica concreta. Aquí trobem una varietat de colls, ventalls, mocadors, mantellines i xals treballats amb diverses tècniques de punta.

Tot i que, com podem apreciar al trajecte, els primers treballs de punta es van realitzar amb agulla, la gran majoria de realitzacions posteriors es van elaborar per mitjà de puntes amb boixets, tècnica apareguda a l'antic territori de Flandes, actual Bèlgica, on es va desenvolupar una economia creixent del sector i, per conseqüència, van sorgir més varietat de tècniques. D'aquesta procedència trobem al museu diversos exemples de treballs de Le Puy, gases i duquesses belgues, entre d'altres tècniques.

En una altra sala s'exposen peces modernistes realitzades durant el primer quart del segle XX, en les que es pot apreciar una renovació del llenguatge pel que fa a l'estètica dels treballs. Un dels principals representants d'aquesta corrent va ser la Casa Castells d'Arenys de Mar, la qual, activa des de 1862 fins a 1962 i sota la direcció de Marià Castells, va confeccionar les estovalles d'altar, l'alba i el roquet per a la Capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat durant

¹⁵⁵ «Museu Marés de la Punta» <<http://museu.arenysdemar.cat/ca/pagina/museu-mar%C3%A8s-de-la-punta>> [Data de consulta: 11 de maig de 2017].

els anys trenta del segle XX. En aquesta secció es poden contemplar les esmentades peces juntament amb els dissenys originals corresponents.

Dins el Museu Marès de la Punta també trobem una sala dedicada a la història d'Arenys de Mar amb objectes procedents de l'antic Museu Municipal Fidel Fita, que van des de troballes arqueològiques del poblat ibèric de la Torre dels Encantats fins a utensilis i documents de la Guerra Civil.

El Museu de l'Estampació de Premià de Mar tot i que va iniciar la seva activitat al voltant del 1979 no es va constituir com a tal fins al 1983, any en que L'Associació d'Estudis Científics i Culturals (AECC) el va acollir, primer a les dependències del carrer Àngel Guimerà de Premià i més tard a la masia de Can Manent del mateix poble. Aquell mateix any l'entitat es va adherir tant a la Xarxa de Museus Locals i Comarcals com a la Xarxa de Museus de la Ciència i la Tècnica de Catalunya. Al 2002 el museu va rehabilitar l'antiga fàbrica de Gas de Premià i va traslladar allà la seva seu.¹⁵⁶

Tot i que l'entitat promotora, l'AECC, acull nombrosos objectes procedents de la indústria del gas i l'estampació tèxtil, especialitzant-se en aquest últim, també realitza una tasca de recuperació de diversos testimonis de la història, la arqueologia i la etnologia locals, fet que provoca que la política d'adquisicions del museu quedi definida en quatre línies temàtiques. D'aquesta manera el museu no sòls acull un ampli fons gràfic de dissenys originals, mostraris, material documental i maquinària que il·lustra el procés d'estampació, sinó que també acull testimonis que preserven la memòria de la vila, objectes i testimonis locals de l'àmbit de la indústria del gas i conserva l'arqueologia local composta per unes termes romanes.¹⁵⁷

Les exposicions temporals funcionen com una eina de difusió de les col·leccions pròpies i també esdevenen un espai on es mostren obres d'art, història i etnologia local, mentre que l'exposició permanent recorre, des d'una perspectiva multidisciplinària, diversos aspectes que intervenen en la indústria de l'estampació tèxtil, des de la ciència i la tècnica fins a l'Art i el

¹⁵⁶ MUSEU DE L'ESTAMPACIÓ DE PREMIÀ DE MAR. «Actuacions d'intervenció i gestió vinculades al museu de l'estampació de Premià de Mar: projecte d'execució de la tercera fase de l'exposició permanent i difusió de la Vila romana de Can Farrerons», *II Trobada d'entitats de recerca local i comarcal del Maresme*, 2008. pp. 74 - 77. < www.raco.cat/index.php/.../article/download/.../404834 > [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

¹⁵⁷ ÍDEM. *Ibidem*.

disseny, passant per factors relacionats que han tingut una clara incidència en la història econòmica i social del país.

La conformació de l'exposició permanent s'ha anat creant progressivament afegint temàtiques d'estudi que parteixen de l'eix central, és a dir, la indústria de l'estampació tèxtil. Així, l'any 2005 es va obrir el primer àmbit de l'exposició dedicat als inicis de l'estampació a Catalunya i Europa, posant de relleu les primeres manufactures catalanes d'origen barcelonès, esteses posteriorment per la comarca del Maresme.¹⁵⁸

Al 2007 es va inaugurar la segona fase on s'explica la química dels colorants a partir de sis blocs temàtics: processos previs a l'aplicació del color, desenvolupament de la indústria química a Europa, colorants naturals, artificials, aspectes estètics i tres ambientacions que recreen les dependències de fàbriques on es treballa amb colorants, incorporant també objectes de la fàbrica del Gas que complementen amb el recorregut relacionant-se amb la química dels colorants.¹⁵⁹

L'any 2008 es va inaugurar el tercer àmbit parcial de l'exposició permanent anomenat «L'esforç per dominar la tècnica», on s'exposen els principals mètodes d'estampació, entre els quals trobem les primeres temptatives d'estampar representades amb objectes arqueològics de Premià, el gravat amb motlles de fusta, l'estampació amb planxa de coure, el pantògraf o màquina de gravar cilindres i un audiovisual de 1904 on es mostra la fàbrica de la España Industrial.¹⁶⁰

Al 2009 aquest àmbit es va veure ampliat amb tècniques d'estampat i disseny actuals i peces originals de la fàbrica Lyon- Barcelona, coneguda popularment com «La Lió», la qual, assentada a Premià de Mar, va desenvolupar des de 1931 l'estampació «a la lionesa», sent pionera en aquesta tècnica i creant el motor econòmic de Premià, al voltant del qual s'articulària l'economia de la vila. Paral·lelament a l'exposició permanent el museu realitza tallers d'estampació adreçats tant al públic en general com especialitzats en públic escolar.¹⁶¹

¹⁵⁸ MUSEU DE L'ESTAMPACIÓ DE PREMIÀ DE MAR. «Actuacions d'intervenció i... pp. 74 - 77.

¹⁵⁹ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁶⁰ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁶¹ ÍDEM. *Ibidem*.

El Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat (MTC), subseu del Museu de Sant Cugat, es va inaugurar al mes de maig de 2003 amb l'objectiu de donar a conèixer l'important llegat tèxtil de la manufactura Aymat. Aquest llegat està comprès per les obres d'art tèxtils protagonistes del moviment de l'Escola Catalana del Tapís, elaborades al voltant dels anys seixanta del segle XX, fet que distingeix al museu de la resta de museus tèxtils ja que aborda, a diferència dels altres, el món tèxtil des d'una perspectiva explícitament artística, conferint-li la categoria de museu d'Art Tèxtil pròpiament.¹⁶²

El MTC, des d'aquesta perspectiva artística, treballa la temàtica des d'eixos diferents. Així contempla la dimensió tècnica, destacant els procediments i esquemes específics que diferencien l'elaboració del tapís contemporani del tapís clàssic, la dimensió artística, posant de rellevància el moviment de renovació del llenguatge artístic que van suposar aquestes obres, la dimensió ideològica, vinculant el moviment del tapís contemporani no sòls a la voluntat de renovació artística, si no també a voluntat moral, sociològica i políptica del país, pròpia de la intel·lectualitat antifranquista i, finalment, la dimensió pedagògica, treballada amb visites i tallers escolars com a instruments de socialització dels continguts, allunyats del col·lectiu actual.¹⁶³

D'aquesta manera, l'exposició permanent del Museu del Tapís Contemporani, tal com vam explicar a l'apartat dedicat a la historiografia de l'Art Tèxtil català, s'articula entorn a un recorregut antològic per la història de l'Escola Catalana del Tapís exposant quaranta tres peces originals, inclosos cartrons i tapissos, dels artistes més destacats de la Nova Tapisseria; Josep Grau Garriga, Aurèlia Muñoz, Mercè Diogène o Pablo Picasso, entre d'altres,¹⁶⁴ de la qual es desprèn un catàleg amb un estudi especialitzat sobre el moviment artístic. Les exposicions temporals, per altra banda, acullen mostres d'art contemporani no necessàriament dins de l'àmbit tèxtil.¹⁶⁵

¹⁶² CAMPINS, Lluís i MINUESA, Helena. «El Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat. Projectes pedagògics per al descobriment i posada en valor de l'art tèxtil.», *Revista Datatèxtil*, núm. 35, 2016, pp. 1 - 3. <www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/319809> [Data de consulta: 29 de març de 2017].

¹⁶³ CAMPINS, Lluís i MINUESA, Helena. «El Museu del...pp. 1 - 3.

¹⁶⁴ CABALLÉ, Cinta. «Nou impuls al Museu del Tapís Contemporani» <<http://www.totsantcugat.cat/actualitat/nou-impuls-al-museu-del-tapis-contemporani-16811102.html>> [Data de consulta: 27 d'abril de 2017].

¹⁶⁵ «El museu de Sant Cugat, tot una història per descobrir» <<http://www.museu.santcugat.cat>> [Data de consulta: 12 de maig 2017].

Per altra banda, cal mencionar la col·lecció tèxtil del Museu Episcopal de Vic com a exemple del gran recorregut que té la importància i l'interès pels teixits històrics a Catalunya i del paper de les entitats religioses en la preservació d'aquests. Els orígens d'aquesta col·lecció es situen al 1868, any en que es va celebrar l'Exposició Arqueològica-Artística a la ciutat de Vic, organitzada per un grup d'aficionats a l'Art i l'arqueologia membres del Círcol Literari de Vic. Aquests aconseguiren reunir un gran número d'objectes artístics procedents d'esglésies, convents i cases particulars de la comarca. Dins de la diversitat d'obres destacava una representació de tapissos i una altra d'ornaments religiosos, cedits majoritàriament per la Catedral de Vic. L'interès que va suscitar aquesta exposició va ajudar a posar en rellevància el patrimoni artístic català i va animar als organitzadors a crear el llavors anomenat Museu Arqueològic del Círcol Literari, compost per objectes dipositats pels propis membres i exemplars provinents d'excavacions arqueològiques de la zona.¹⁶⁶

Anys després, al 1888, aquesta col·lecció es va dissoldre i va ser integrada al projecte encara no inaugurat del que avui dia és el Museu Episcopal de Vic. Aquell mateix any el Bisbat de Vic va decidir participar a l'Exposició Universal de Barcelona presentant objectes artístics de la seva diòcesi, dels quals destacaven les pintures sobre taula romàniques i les obres tèxtils. L'èxit de la participació, premiada amb tres medalles d'or, una d'elles pels teixits i els brodats exposats, va animar al Bisbe de Vic, Josep Morgades, a crear el Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vich, convidant a tots els rectors de la seva diòcesi a ingressar obres a l'esmentat museu i animant-los, també, a que conservessin els tresors artístics de les seves parròquies.¹⁶⁷

L'any 1891 el Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vich, avui conegut amb el nom de Museu Episcopal de Vic, va obrir les seves portes amb un important fons antic de teixit i indumentària litúrgica, el qual, gràcies a les adquisicions posteriors, va configurar una gran col·lecció de teixits antics. El mossèn Josep Gudiol va impulsar aquesta iniciativa dedicant-se, durant la seva trajectòria de conservador i investigador, a fomentar el coneixement i l'estudi del fons tèxtil del museu.¹⁶⁸

¹⁶⁶ VERDAGUER i SERRAT, Judit. «Un museu dins d'un museu. La col·lecció tèxtil del Museu Episcopal de Vic», *Revista Datatèxtil*, núm. 35, pp. 1 - 5.
<www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/viewFile/319808/410028>[Data de consulta: 30 de març de 2017].

¹⁶⁷ VERDAGUER i SERRAT, Judit. «Un museu dins...pp. 1 - 5.

¹⁶⁸ VERDAGUER i SERRAT, Judit. «Un museu dins...pp. 5 - 7.

Actualment el Museu Episcopal de Vic, inaugurat a un nou edifici al 2002, alberga una gran col·lecció tèxtil de reconeixement internacional d'uns dos mil teixits artístics. Aquests resten exposats en una sala dissenyada específicament per aquest ús, la qual integra, per un costat, una representació de teixits històrics valorats per la seva qualitat artística i per l'altra una col·lecció d'indumentària litúrgica que il·lustra la història d'aquest tipus d'ornaments religiosos.

Dins de la secció de teixits artístics trobem peces que van des del segle IV fins al XX. Començant el recorregut amb exemplars coptes, bizantins i teixits hispanoàrabs, destaquem el frontal d'altar anomenat *Drap de les Bruixes* [Figura 41], el qual es tracta d'un fragment de teixit provinent de l'Al Àndalus corresponent a la primera meitat del segle XII, destacat per la seva singularitat tant en el disseny, en la confecció com per la seves dimensions i bon estat de conservació. Seguint el trajecte trobem una sèrie de velluts i sedes de manufactura italiana i espanyola dels segles XIV i XVII, decorades amb brodats a l'agulla, d'entre les que destaquem la capa pluvial bordada en fils d'or, plata daurada i sedes de colors del segle XIV que havia pertangut al bisbe de Bellera [Figura 42]. Dels segles posteriors descobrim grans tapissos flamencs, teixits per entapissar amb motius vegetals, teixits d'imitació a la tècnica de les puntes i teles del segle XVIII fetes amb indianes i teixits estampats. Aquesta secció acaba amb alguns models d'indumentària litúrgica dels segles XIX i XX destacats pel seu disseny innovador.

L'any 2005, el CDMT, el llavors Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, el Museu de l'Estampació de Premià de Mar i el Museu Marés de la Punta d'Arenys de Mar van iniciar un projecte de cooperació de museus i patrimoni amb la voluntat de crear un circuit de Museus Tèxtils i de Moda de Catalunya per tal de treballar plegats a partir de la gestió d'un patrimoni comú, unificant criteris i polítiques de gestió del patrimoni tèxtil.¹⁶⁹

Tot i que aquesta proposta es va formalitzar l'any 2011 amb la signatura del Conveni entre els centres de Terrassa, Premià i Arenys, des de l'any 2007 ja havien començat a desenvolupar projectes comuns, dintre els quals destaquen: la creació d'una política d'adquisicions coordinada, l'elaboració d'una imatge comuna, la confecció d'una pàgina web del circuit,¹⁷⁰ la producció i itinerància de l'exposició *Una vida de batik. Del palau del sultà als pobles de Java*

¹⁶⁹ RIBAS, Neus i MORRAL Eulàlia «Tot plegat, una mostra itinerant del patrimoni tèxtil a Catalunya», *Revista Datatèxtil*, núm. 32, 2015. pp. 1- 7.

¹⁷⁰ <www.circuitmuseustextils.cat>.

i la incorporació del Museu de Premià de Mar i del Museu d'Arenys de Mar al consell de redacció de la revista *Datatèxtil*.¹⁷¹

Per altra banda, juntament amb la col·laboració de la Generalitat, l'any 2008 el CDMT i el Museu d'Arenys van dur a terme un projecte de llarg recorregut per documentar, estudiar i difondre el patrimoni tèxtil industrial a través dels llibres mostraris que es conserven en els dos museus, amb la intenció de posar aquests arxius a l'abast de tothom a través d'una plataforma online,¹⁷² la qual conté informació detallada i bones fotografies dels mostraris de les principals indústries tèxtils del país. Tot i que va començar amb un total de sis-cents cinc fitxes digitalitzades, l'any 2015 ja contava amb mil seixanta tres fitxes de trenta-cinc empreses catalanes i alguna europea i el fons sencer del Museu d'Estampació de Premià de Mar.¹⁷³

Dins de l'àmbit de la gestió privada de col·leccions tèxtils, destaca la figura de Josep Casamartina Parassols el qual s'ha dedicat a la recerca dins del món de la moda. Sent conegut com a historiador especialitzat en el modernisme català, crític i comissari d'exposicions, destaca com a fundador de la col·lecció Antoni de Montpalau¹⁷⁴ inserida dins la Fundació que porta el mateix nom, activa des de 2004,¹⁷⁵ i que li ha proporcionat el reconeixement al 2011 de l'Associació Catalana de Crítics d'Art per la seva contribució al coneixement entorn la moda del segle XX i l'ingrés al 2013 a la Reial Acadèmica Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.¹⁷⁶

La Col·lecció Antoni de Montpalau està conformada per indumentària del segle XX, fonamentalment d'autors i cases amb seu o estretament relacionades amb Barcelona. Aquesta

¹⁷¹ RIBAS, Neus i MORRAL Eulàlia «Tot plegat, una...pp. 1- 7.

¹⁷² «Documentació i difusió del fons industrial tèxtil de Catalunya» <<http://ddfitc.cdm.t.es/>>.

¹⁷³ RIBAS, Neus i MORRAL Eulàlia «Tot plegat, una...pp. 1- 7.

¹⁷⁴ VÉLEZ, Pilar «Josep Casamartina, o la moda també és Patrimoni», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 27, 2013, pp. 233 - 234.

< www.raco.cat/index.php/.../article/download/.../363781 > [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

¹⁷⁵ CASAMARTINA, Josep «La col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau, entre l'obsessió i la història» en BASSEGODA, Bonaventura i DOMÈNECH, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2014, pp. 87 -109.

¹⁷⁶ VÉLEZ, Pilar «Josep Casamartina...pp. 233 - 234.

inclou tant Alta costura com prêt-a-porter, complements i una secció de teixits datats entre els segles XV i XXI.¹⁷⁷

4.5.2. Divulgació docent i formativa.

A banda de la labor pedagògica de les infraestructures museístiques, des del segle XIX ja van començar a aparèixer, com hem comentat a l'inici de l'apartat, centres de difusió docent de la matèria. La rellevància de la indústria tèxtil en l'economia catalana va fomentar que, durant el segle XIX, es despertés un interès generalitzat a Catalunya, encapçalat pels membres de les famílies d'aquest gremi industrial, per sistematitzar i difondre els coneixements entorn el teixit, tant amb un objectiu formatiu laboral com amb la voluntat noucentista de recuperar l'art del teixit d'altres èpoques, en contraposició amb la creixent mecanització del processos de creació d'aquest, tot i que aquesta voluntat quedava patent de forma més marcada dins del gust pel col·leccionisme de teixit antic.

Entre finals del segle XIX i inicis del segle XX es van fundar la majoria d'escoles tèxtils del país, ja fossin per a aprenents de teoria de teixits, enginyeria, mecànica, dibuix aplicat als teixits o altres matèries relacionades amb aquesta indústria. Catalunya ja contava des de mitjans dels segle XVIII d'una base consolidada d'empreses i dibuixants tèxtils que treballaven entorn a les manufactures de cotó dedicades a l'estampació d'indianes. Com que des de Barcelona s'insistia molt en la importància del dibuix com a element clau del disseny del teixits, la ciutat va apostar fermament per la creació d'acadèmies que li atorguessin a Catalunya uns productes destacables pels coneixements en aquest aspecte.¹⁷⁸

Després de diversos intents fallits, La Junta Particular de Comerç de Barcelona va crear al 1775 una escola pública i gratuïta de dibuix, anomenada l'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona, amb l'objectiu de posar l'Art al servei de la indústria de les indianes. Aquesta destacava per l'especialitat *Dibujo aplicado a la fabricación de tejidos, estampados de indiana, blondas y bordados*. Com que a principis del segle XIX la indústria catalana es va anar diversificant, els ensenyaments tèxtils van anar especialitzant-se en altres àmbits dins del sector, com per

¹⁷⁷ VÉLEZ, Pilar «Josep Casamartina...pp. 233 - 234.

¹⁷⁸ CARBONELL BASTÉ, Silvia. «El disseny tèxtil català en el modernisme. El dibuix i les escoles.», *Revista Datatèxtil*, núm. 31, 2014, pp. 1- 4. <www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/viewFile/287354/375591> [Data de consulta: 29 de març de 2017].

exemple el dibuix aplicat a la màquina jacquard, la qual va revolucionar la indústria tèxtil catalana del segle XIX.¹⁷⁹

L'any 1858 es va inaugurar l'Escola Industrial de Barcelona, la qual, amb un objectiu encarat exclusivament al disseny industrial, anys més tard va introduir el tèxtil com a estudi oficial. Dins de la mateixa dècada, concretament al 1850, l'Escola Gratuïta de Disseny va passar a dependre de l'Acadèmia de Belles Arts, impartint-se a la Llotja l'ensenyament aplicat a la indústria tèxtil.¹⁸⁰ L'Escola Superior d'Indústries de Terrassa, inaugurada al 1902, va ser el primer centre docent tèxtil que es va establir a Espanya, el qual va promoure posteriorment la creació, al 1948, de l'Escola d'Enginyers Tèxtils. Al 1918 s'inaugurà també l'Escola Especial de Teixits de Punt de Canet de Mar que amb el temps es transformà en l'Escola Universitària d'Enginyeria Tècnica en teixits de Punt.¹⁸¹

A finals del segle XIX la indústria tèxtil catalana va tornar a evolucionar cap a nous formats que van afavorir tant la demanda de dibuixants com de tècnics i teòrics del teixit i de la seva producció, donant peu a la proliferació d'escoles especialitzades tant públiques com particulars. A les escoles de Belles Arts com la Llotja els mestres que impartien dibuix aplicat al teixit solien ser artistes o pintors que tenien algun tipus de vinculació amb els teixits. A tall d'exemple, Josep Pascó, el qual donava l'assignatura de dibuix aplicat a la indústria a la Llotja, era conegut també per la seva important col·lecció de puntes i altres teixits.¹⁸²

A principis dels segle XX l'interès pel tèxtil va promoure la organització de concursos i exposicions d'indústries artístiques a tot el territori català. Les escoles superiors, d'una banda la d'Arts i oficis i de l'altra la de Belles Arts, juntament al Diputació de Barcelona, la Unió Industrial, el Centre d'Arts Decoratives i les revistes *Materiales y Documentos de Arte Español* i *Catalunya Textil*, premiaven als dibuixants de teixits pels seus projectes, arribant-se a publicar

¹⁷⁹ CARBONELL BASTÉ, Silvia. «El disseny tèxtil...pp. 1- 4.

¹⁸⁰ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁸¹ PREGONAS, Joan i SERRA, Rosa. «Jaume Pregonas Berengueras i el *Tratado de Hilatura Práctico*», *L'Erol: revista cultural del Berguedà*, núm. 95, 2007, pp. 22 - 23.
<www.raco.cat/index.php/Erol/article/download/.../267884> [Data de consulta: 29 de març de 2017].

¹⁸² ÍDEM. *Ibidem*.

en aquesta última, al 1913, un article on es posava de rellevància el tèxtil com a figura clau en l'objectiu modernista d'interrelacionar l'art i la indústria.¹⁸³

La revista *Cataluña Textil* va ser fundada l'any 1906 per Pau Rodon i dirigida, des de 1919, pel seu fill Camil Rodon i Font i va estar activa entre 1906 i 1936. Aquesta, editada mensualment en llengua castellana, esdevingué la publicació més prestigiosa sobre la matèria de l'època en la que van col·laborar un gran nombre d'especialistes d'arreu del món. Vinculada a aquesta revista, Pau Rodon va editar altres publicacions periòdiques com *La Indústria del Género de Punto*, activa des de 1923 fins a 1936 i *Telas y Trajes*, activa des de 1931 fins al 1932 i va contribuir en el camp de la recerca tèxtil amb la invenció de nombroses patents.¹⁸⁴

L'any 1919 el mateix Camil Rodon i Font va obrir l'Escola de Teixits de Badalona des d'on impulsà la futura Escola Municipal d'Arts i Oficis de Badalona. Aquesta va començar a funcionar dirigida en els seus inicis per Pompeu Fabra i més tard pel mateix Pau Rodon fins a la dictadura de Primo de Rivera que el va obligar a dimitir.¹⁸⁵ Aquell mateix any es va fundar a Barcelona la Cambra de Directors, Majordoms i Encarregats de l'Art Tèxtil des d'on s'impartien classes tècniques d'entre les quals destacava la formació en filatura de cotó que donava Jaume Pregonas i Berengueras, destacada figura dins del món de l'enginyeria tèxtil de Catalunya de la primera meitat del segle XX, autor també del *Tratado de Hilatura Práctico*.¹⁸⁶

Durant la dècada dels anys vint i trenta el tèxtil va tenir molta presència en l'Exposició Internacional de Barcelona, destinant-se un secció, anomenada Palau de l'Art Tèxtil, exclusivament a aquest àmbit. Dins d'aquesta mostra s'exposava sobretot maquinària dedicada als processos de confecció del teixit. Així ho descrivia Miquel Coll i Alentorn a la seva crítica sobre l'Exposició de Barcelona de 1929, posant de relleu la importància de l'existència de tal secció:

¹⁸³ PREGONAS, Joan i SERRA, Rosa. «Jaume Pregonas Berengueras...pp. 22 - 23.

¹⁸⁴ BARGALLÓ, Antoni i Montserrat i CARRERAS, Montserrat. «La Biblioteca i l'Arxiu de Pau Rodon i Amigó.», *Carrer dels Arbres. Revista anuari del Museu de Badalona*, núm. 17, 2006. p. 109 - 111. < www.raco.cat/index.php/CarrerArbres/article/.../370148 > [Data de consulta: 29 de març de 2017].

¹⁸⁵ BARGALLÓ, Antoni i Montserrat... «La Biblioteca i ...p. 109 - 111.

¹⁸⁶ PREGONAS, Joan i SERRA, Rosa. «Jaume Pregonas Berengueras...pp. 22 - 25.

Passem ara al Palau de l'Art Tèxtil. Conté una pila de notables instal·lacions de les cases més importants de la nostra terra i moltes d'estrangeres que es dediquen a la fabricació de filats, teixits i altres articles tèxtils (...) [Subratllem] la importància, bon gust i interès de l'exhibició de l'*Institut Industrial de Terrassa*. (...) Les exhibicions de la Indústria Tèxtil a l'Exposició Internacional de Barcelona han patit de dos mals principals, minvadors de la brillantor que calia que tinguessin havent esguard a la importància que aquesta indústria té en la nostra economia.¹⁸⁷

El 14 de gener del mateix any, 1929, es va fundar l'Escola Massana fruit d'una donació del filantrop Agustí Massana a l'Ajuntament de Barcelona, la qual consistia en una important biblioteca especialitzada en indumentària, una dotació per a un premi de recerca i cinc-centes mil pessetes per a la constitució d'una escola d'Art a la ciutat.¹⁸⁸

A la segona meitat de segle XX es van continuar obrint escoles dedicades a la formació encarades a l'àmbit del disseny i a l'Art pròpiament. Així, al 1947 Teresa Amatller Cross va fundar l'Institut Amatller d'Art Hispànic a Barcelona on hi va dedicar una secció al tèxtil¹⁸⁹ i al 1958 es va inaugurar a Sabadell, gràcies a l'impuls del dissenyador i pintor Josep Llorens Baulés, fill d'industrials tèxtils, l'Escola de Disseny Tèxtil.¹⁹⁰

A la dècada dels anys seixanta es van crear noves escoles d'Art i disseny des d'on s'estimulava sobretot la nova creació. Aquestes estaven dividides en dues corrents artístiques a l'hora d'impartir la seva pedagogia, una que incentivava més el realisme social i una altra que posava més incapau en el realisme plàstic, on s'inseria l'estudi artístic tèxtil que va formar la posterior corrent de la Nova Tapisseria. Les institucions més destacades van ser l'escola Foment de les Arts Decoratives (FAD), l'escola Elisava i l'Escola Eina.¹⁹¹

¹⁸⁷ COLL i ALENTORN, Miquel. «L'Exposició de Barcelona 1929 - 1930: La Indústria Tèxtil a l'Exposició.», *Ciència*, vol. 4, núm. 36, 1930, p. 604 - 614. <<http://revistes.iec.cat>> [Data de consulta: 29 de març de 2017].

¹⁸⁸ «La Massana. L'Escola» <http://www.escolamassana.cat/ca/l-escola_2858>.

¹⁸⁹ ALCOLEA BLANCH, Santiago. «Institut Amatller d'Art Hispànic», *Revista Item*, núm. 11, 1992, pp. 159 - 162.<www.raco.cat/index.php/Item/article/viewFile/.../22248> [Data de consulta: 19 d'abril de 2017].

¹⁹⁰ BALSACH, Maria-Josep «Josep Llorens Baulés: pintor i dissenyador tèxtil (1925-1995)», *Arraona: revista d'història*, núm. 20, 1997.

<<http://www.raco.cat/index.php/Arraona/article/viewFile/204069/280556>> [Data de consulta: 18 d'abril de 2017].

¹⁹¹ MIRALLES, Francesc. *Sala Parés. 130 anys*. Barcelona: Sala Parés (Establiments Maragall, S.A.), 2007. pp. 234 - 235.

La FAD va ser fundada el 15 de març de 1903 com a centre hereu del Centro de Artes Decorativas, actiu entre 1892 i 1897, i es tractava d'una associació de professionals de l'artesania i artistes decoradors. A la dècada dels anys vint del segle XX aquesta entitat va iniciar la seva expansió participant en esdeveniments de projecció internacional com la Exposició Internacional del Mueble y Decoración de Interiores celebrada a Barcelona al 1923 i acollint i dirigint l'Escola Massana fins al 1935, creada al 1929 com a Conservatori Municipal d'Art Sumptuàries i Oficis Artístics.¹⁹²

A partir de 1936 va reorientar la seva activitat de les Arts decoratives cap al disseny, creant diferents seccions dins l'entitat. D'aquesta manera es van crear les seccions de decoradors publicitaris DP-FAD al 1956, la dissenyadors industrials ADI-FAD al 1960, la de directors d'art, dissenyadors gràfics i il·lustradors ADG-FAD al 1961, la dedicada a les activitats artesanals i la investigació plàstica, A-FAD, iniciada al 1973 i la de moda, Moda-FAD, començada al 1980, entre d'altres.¹⁹³

L'any 1959 es va crear L'Escola d'Art del FAD, idea proposada per Alexandre Cirici Pellicer, amb un pla d'estudis basat en el programa docent de l'escola Bauhaus on s'eliminava la diferència entre les arts pures i les aplicades i s'impulsava la investigació social i expressiva de l'Art. Tot i que l'escola només va estar activa durant un any degut a les desavinences de la junta directiva, va contribuir directament a la formació d'altres institucions docents. Així, l'any 1961, Alexandre Cirici va crear, juntament amb el Centre Cultural del CICF, una escola d'Art i decoració destinada en un principi només per a dones que va rebre el nom d'escola Elisava i l'any 1967 una part del professors de l'Elisava, juntament amb altres arquitectes, artistes i dissenyadors, van crear l'Escola Eina.¹⁹⁴

L'exposició de tapissos que va tenir lloc a la Sala Parés al novembre de 1961 va funcionar també com una eina de difusió pedagògica de l'Art Tèxtil organitzant visites escolars a la mostra. L'interès dels centres docents per aquesta disciplina denotava la importància del gènere com a eina educativa dins l'Art. Així s'explicava a La Vanguardia:

¹⁹² MAINAR, Josep i CORREDOR-MATHEOS, Josep. *Dels bells oficis al Disseny actual: FAD 80 anys*. Barcelona: Blume, 1984. pp. 4 - 23.

¹⁹³ ÍDEM. *Ibidem*.

¹⁹⁴ MARTÍNEZ FIGUEROLA, Teresa. *Alexandre Cirici Pellicer: pionero en la dirección de arte*. València: Campgràfic, 2007. pp. 8 - 17.

Son varias las Instituciones, centros pedagógicos, colegios y academias que han organizado visitas explicadas a la Exposición de Tapices que con extraordinario éxito viene celebrándose en la Sala Parés en las cuales los escolares obtienen una clara visión de la nuevas técnicas en la tapicería actual. La exposición se clausurará el próximo martes [21 de noviembre de 1961] y hasta entonces son varias las visitas colectivas que están anunciadas.¹⁹⁵

Aquesta importància també quedava palesa en la voluntat d'inserció de l'Art Tèxtil i altres ensenyances sobre la confecció de teixits dins el programa educatiu de les escoles com a complement dins la formació artística. En aquesta línia, l'Escola Rosa Sensat inseria l'ensenyament del tapís dins del seu programa d'educació artística a l'escola primària.¹⁹⁶ Per altra banda, els mateixos artistes pertanyents al moviment de la Nova Tapisseria, com és el cas d'Aurèlia Muñoz, van recolzar i participar activament en la inserció de les Arts Tèxtils al programa docent.¹⁹⁷

A la dècada dels anys setanta membres actius de la corrent de la Nova Tapisseria van contribuir amb els seus coneixements a l'àmbit de la docència entorn al tèxtil. El manufacturer principal de la casa Aymat, Josep Royo, va sortir de la manufactura al 1969 per obrir un taller escola, anomenat La Farinera, on ensenyava la tècnica del tapís.¹⁹⁸ Paral·lelament també va impartir classes a l'Escola d'Art de la Diputació de Tarragona.¹⁹⁹

Per altra banda, Carles Delclaux, el qual va agafar el relleu de la manufactura de Sant Cugat després de Josep Royo, va impartir lliçons de tapís al taller de Montmany a Valldoreix al 1974 i dos anys després, al 1976, va crear a Girona un taller amb la voluntat de donar continuïtat a

¹⁹⁵ «De Arte. Visitas escolares a la Exposición de Tapices modernos en la Sala Parés», *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1961, p. 27 <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1961/11/16/pagina-27/32698456/pdf.html?search=Tapices>> [Data de consulta: 8 de maig de 2017].

¹⁹⁶ MAS, Liberata. *El tapiz en la escuela: telares, puntos y muestras*. Madrid: Nuestra Cultura, 1981.

¹⁹⁷ Informació facilitada per Silvia Ventosa, conservadora de la Col·lecció d'Indumentària del Museu del Disseny de Barcelona i filla de l'artista Aurèlia Muñoz.

¹⁹⁸ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català..* Catàleg de la mostra del mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. p. 27.

¹⁹⁹ CORREDOR-MATHEOS, José. «La segunda mitad del siglo XX.», vol. IX, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1983. pp. 181 - 182.

l'Escola Catalana del Tapís, objectiu que, segons Francesc Miralles, va aconseguir portar a terme.

Des de Girona es constitueix una persona clau de la nostra història: perquè manté viu un focus d'alumnat que fa sobreviure l'interès pel tapís; perquè manté la tècnica d'alt lliç. I, a la vegada, manté la tradició de la manufactura de Sant Cugat d'elaborar tapissos juntament amb altres artistes.²⁰⁰

L'any 1987 Maria Teresa Rosa Aguayo, artista tèxtil, va obrir el taller Textil Teranyina al centre històric de Barcelona amb l'objectiu de promoure i difondre les tècniques de tapís d'alt lliç i baix lliç. El centre, obert actualment, és l'únic taller que manté viva la docència exclusiva de la tècnica del tapís tot i que també imparteix cursos de feltre.²⁰¹

A partir de la dècada dels anys noranta els estudis entorn al teixit es van anar absorbint per altres disciplines d'estudi que els van acollir com a matèries d'especialització dins dels seus programes docents. L'interès entorn al teixit com a eina artística va redirreccionar-se sobretot cap al món de la moda i el disseny. Així, l'Art Tèxtil com a tal, actualment, només ha perviscut en forma d'un cicle formatiu que rep el nom de Cicle Formatiu de Grau Superior com a Tècnic Superior d'Arts Plàstiques i Disseny en Art Tèxtil, ofert per l'escola Massana, on s'imparteixen matèries que van des de la confecció de tapissos, catifes, brodats i puntes, coneixements teòrics de materials tèxtils i tipus de teixits, disseny d'estampats i estampació i tintatges de teles i serigrafia, entre d'altres. Per altra banda, a la mateixa escola s'imparteixen cursos puntuals sobre barreteria i tintatge natural dins d'un programa anomenat Massana Permanent.²⁰²

Per altra banda, el tèxtil orientat cap al món del disseny i la moda s'insereix dins d'estudis de grau i màster especialitzats en disseny. D'aquesta manera, L'escola Felicidad Duce, ara absorbida per LCI Education, imparteix a Barcelona màsters, postgraus, títols superiors i cursos

²⁰⁰ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català..* Catàleg de la mostra del mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009. p. 30.

²⁰¹ «Taller» <<http://www.textilteranyina.com/1Taller.html>> [Data de consulta: 18 de maig de 2017].

²⁰² «Cicles Formatius de Grau Superior. Tècnic Superior d'Arts Plàstiques i Disseny en Art Tèxtil» <http://www.escolamassana.cat/ca/tecnic-superior-d-arts-plastiques-i-disseny-en-art-textil_9661> [Data de consulta: 2 de maig de 2017].

temporals en disseny de moda.²⁰³ La Bau, Centro Universitario de Diseño de Barcelona, té un postgrau en Diseño de Ropa Interior, Corsetería y Baño i un Màster en Fashion Managment.²⁰⁴ L'Escola Eina, ara centre Universitari de Disseny i Art adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, tot i no tenir un títol propi o assignatures permanents en el camp del tèxtil i la moda, incorpora cicles i conferències sobre la matèria dins dels seus estudis de grau.²⁰⁵ L'escola Elisava, ara Escola Universitària de Disseny i Enginyeria de Barcelona, ofertava, fins al 2012, un Màster en Disseny i Moda on s'impartien tallers d'Estampació i tecnologia tèxtil.²⁰⁶ La manufactura tèxtil ha quedat vigent en cursos temporals específics impartits en centres cívics o petits centres privats, com és el cas del Taller Teranyina esmentat anteriorment. Com a centre públic destaca l'Escola de la Dona, centre de la Diputació de Barcelona, on s'imparteixen cursos sobre brodat, teixit i patronatge.²⁰⁷

El centre d'investigació de nous materials Materfad, ubicat actualment dins el Museu del Disseny de Barcelona, tot i no tenir una finalitat directament artística, té un programa en desenvolupament de nous teixits²⁰⁸ que contribueix al desenvolupament del tèxtil com eina d'expressió artística. Encara que a Catalunya no disposem d'un centre dedicat a aquesta disciplina, s'estan desenvolupant projectes entorn als anomenats *e-textiles*, *smart textiles* o teixits intel·ligents, mitjançant els quals s'exploren altres possibilitats expressives del teixit en l'àmbit artístic. A tall d'exemple, podem veure el treball de l'artista Afroditi Psarra, la qual utilitza amb tèxtils interactius com a eina artística.²⁰⁹

Cal destacar també que la col·laboració entre galeries i àmbits docents a través de la disciplina de l'art tèxtil, donada a la dècada dels anys seixanta com hem vist, encara es vigent avui dia a Catalunya. Així, la Fundació Gaspar, situada al carrer Montcada de Barcelona,²¹⁰ galeria

²⁰³ «Diseño de Moda» <<http://www.lcibarcelona.com/escuela-de-moda-felicidad-duce>> [Data de consulta: 19 de maig de 2017].

²⁰⁴ «Másters y posgrados en Diseño de Moda» <<http://www.baued.es/es/estudios/masters-y-posgrados>> [Data de consulta: 19 de maig de 2017].

²⁰⁵ «"Moda i sostenibilitat" a càrrec de Fiona Capdevila - Pràctiques i Territoris del Disseny Actual II (MURAD)» <<http://blog.eina.cat/ca>> [Data de consulta: 19 de maig de 2017].

²⁰⁶ «Estampació i tecnologia tèxtil amb AITEX» <<http://www.elisava.net/ca>> [Data de consulta: 18 de maig de 2017].

²⁰⁷ «Escola de la Dona» <<http://www.diba.cat/web/escoladona>> [Data de consulta: 19 de maig de 2017].

²⁰⁸ «Materfad. Centro de materiales» <<http://es.materfad.com/>> [Data de consulta: 19 de maig de 2017].

²⁰⁹ «Afroditi Psarra» <<http://afroditipsarra.com/>> [Data de consulta: 19 de maig de 2017].

²¹⁰ «Conócenos» <<http://www.fundaciogaspar.org/nosotros/#conocenos>> [Data de consulta: 2 de maig de 2017].

d'exposicions successora de la Sala Gaspar,²¹¹ va acollir al juny de 2016 una instal·lació realitzada pels alumnes del Máster en Arquitectura Efímera y Diseño de Espacios Temporales de l'Escola Universitària de Disseny i Enginyeria Elisava, anomenada «Art Tèxtil» que creava un àmbit arquitectònic conformat per una manta tèrmica daurada i platejada de grans dimensions que cobria tot l'espai i quedava suspesa del sostre.²¹²

4.6. Mercat artístic tèxtil actual a Catalunya.

De les vint-i-nou galeries analitzades pertanyents al Circuit d'Art Contemporani de Catalunya,²¹³ trobem vint-i-quatre galeries ubicades a la ciutat de Barcelona mentre que les cinc restants es situen entre Hospitalet de Llobregat, Vilafranca, Tarragona ciutat i Santa Margarida i els Monjos. De les vint-i-quatre galeries barcelonines, cinc tenen alguna obra en format tèxtil, una ha exposat algun artista tèxtil durant la seva trajectòria tot i no constar dins la seva cartera d'artistes, la Galeria N2,²¹⁴ i només una té artistes que es situen realment dins del tèxtil, és el cas de la galeria H₂O.

Respecte a les cinc restants, trobem dues en les que apareixen obres tèxtils, situades ambdues a Hospitalet de Llobregat. Per una banda a Ana Mas Projects²¹⁵ trobem una sèrie d'obres d'Ana Iturralde León elaborades mitjançant la tècnica del brodat a la que s'ha incorporat pigments naturals i una sèrie de fotografies brodades amb fils i teles reutilitzades en les escultures pertanyents a l'artista Carmen Mariscal. Per una altra banda la Galeria Nogueras Blanchard, amb seu a Madrid i Hospitalet de Llobregat, incorpora una artista, Michael Lin,²¹⁶ la qual, tot i no utilitzar tècniques tèxtils, remet a una obra de patchwork d'una de les artistes influents en el

²¹¹ Al juny de 1965 va tenir lloc a la Sala Gaspar una mostra de Pablo Picasso en la que el protagonisme se'l va endur un tapís teixit al taller Aymat que rebia el nom de *Natura morta sota la làmpara*, tal com vam veure a l'apartat sobre Historiografia de l'Art Tèxtil català.

²¹² «Elisava presenta «Art tèxtil», un nuevo espacio arquitectónico en la Fundació Gaspar» <<http://www.elisava.net/es/centro/agenda/elisava-presenta-art-textil-nuevo-espacio-arquitectonico-la-fundacio-gaspar>> [Data de consulta: 2 de maig de 2017].

²¹³ <<http://www.artbarcelona.es>> [Data de consulta: 17 de febrer de 2017].

²¹⁴ A aquesta Galeria va tenir lloc una exposició on s'exposava una sèrie tèxtil anomenada *Tensions* de l'obra d'Aurèlia Muñoz <<http://www.n2galeria.com>> [Data de consulta: 17 de febrer de 2017].

²¹⁵ <<http://www.anamasprojects.com/>> [Data de consulta: 17 de febrer de 2017].

²¹⁶ <<http://www.noguerasblanchard.com/>> [Data de consulta: 17 de febrer de 2017].

disseny tèxtil de la Bauhaus, Sonia Delaunay, aquesta obra, feta al 2011, rep el nom de *After Sonia Delaunay*.

Dins de les cinc galeries barcelonines amb obra tèxtil trobem la Galeria 3 Punts²¹⁷ amb un artista, Francisco Ferreras, que utilitza el tèxtil secundàriament incloent teixit en algunes composicions, la ADN Galeria amb l'artista Virginia Barré²¹⁸ que incorpora llana i teixit a algunes de les seves escultures, la galeria Àngels Barcelona²¹⁹ on estan els brodats sobre tela de cotó de Lúa Coderch, els brodats sobre cartró d'Esther Ferrer i l'obra de Jeanno Gaussí, composta per sedes impreses digitalment i confecció d'indumentària per a instal·lacions de vídeo. En aquesta mateixa línia, la Galeria Alejandro Rosales²²⁰ incorpora vestits teixits amb fil de seda i filferro de Xawier Wolski, a la Galeria Eude²²¹ hi ha una sèrie de patchwork de teles que formen part de l'obra de Yolanda del Riego i la galeria Projectes SD²²² incorpora un parell d'obres d'Asier Mendizábal i Matt Mucillan on s'utilitzen sedes penjades en vertical.

Per altra banda, la Galeria H₂O disposa de deu artistes que treballen en l'àmbit tèxtil, dels quals cinc són artistes formades en art tèxtil pròpiament. Aquestes, procedents de Corea, són Kim Eu Rah, Young Ran Park, Kim Young Sook, Lee Hee Soon i You Hie Young i formen part de la borsa d'artistes de la galeria degut a la seva participació a l'exposició col·lectiva *La ruta de la seda* que va tenir lloc a la galeria al 2004. Tot i això, encara que l'obra està emmarcada dins l'àmbit de l'Art Tèxtil, elles es defineixen com a dissenyadores tèxtils. Els cinc artistes restants són dissenyadors tèxtils pròpiament, on tres dels quals venen del món de la moda, Antonio Alvarado, Carolina Azcona i Miriam Cobo i els altres dos del disseny de producte; Ana Mir i Ramón Marquina.

Com podem veure en el mercat tèxtil de Catalunya la presència del tapís i l'escultura tèxtil és pràcticament nul·la, tenint en compte la participació de l'obra d'Aurèlia Muñoz a la Galeria N2 de manera aïllada. El llegat de l'Escola Catalana del Tapís avui dia és gairebé nul donant pas a

²¹⁷ <<http://3punts.com/es/artista/francisco-ferreras>> [Data de consulta: 20 de febrer de 2017].

²¹⁸ <<http://www.adngaleria.com/>> [Data de consulta: 20 de febrer de 2017].

²¹⁹ <<http://www.angelsbarcelona.com/>> [Data de consulta: 20 de febrer de 2017].

²²⁰ <<http://www.alejandrosales.com>> [Data de consulta: 20 de febrer de 2017].

²²¹ <<http://www.galeriaeude.com/>> [Data de consulta: 20 de febrer de 2017].

²²² <<http://www.projectesd.com/>> [Data de consulta: 20 de febrer de 2017].

petits focus d'obres tèxtils que, o bé s'insereixen dins el món del disseny o bé s'emmarquen dins l'obra d'Art bidimensional de petit format, com és el cas dels brodats.

De manera puntual trobem petits focus aïllats on el tèxtil és encara present. Així, a la Galeria i Taller ViA de Tarragona, a càrrec del restaurador i artista tèxtil Manolo Allué, es restauren teixits i s'organitzen petites exposicions en les que s'han acollit puntualment artistes tèxtils de la Península²²³ i pel que fa a artistes de la disciplina, tenim constància d'una exposició al centre d'investigació artística Espai Tònic de la Bisbal de l'Empordà on l'artista tèxtil Clara Sullà va exposar a l'estiu de 2015.²²⁴

Tot i això, tal i com hem desenvolupat a l'apartat 4.5.2., la divulgació docent de la disciplina encara continua present a Catalunya, portant com a conseqüència la organització de petites mostres i exposicions tant en les infraestructures pròpies dels centres on s'imparteixen aquestes matèries, com en centres públics i privats que acullen aquestes iniciatives. No obstant, aquestes també són força minoritàries i, encara que s'hauria de fer un anàlisi amb més profunditat per verificar-ho amb dades numèriques, dels estudiants d'Art Tèxtil català no és té constància en el circuit mercantil de l'Art Tèxtil, és a dir, la presència d'aquests en el mercat artístic català un cop acabats els seus estudis és pràcticament nul·la.

²²³ Informació facilitada per Manolo Allué, responsable de la Galeria i Taller ViA de Tarragona, antic alumne de Josep Royo.

²²⁴ «Juny-Juliol: exposició d'Art Tèxtil: Clara Sullà» <<http://espai.tonic.cat/juny-juliol-exposicio-dart-textil-clara-sulla/>> [Data de consulta: 2 de maig de 2017].

5. Infraestructures culturals internacionals especialitzades: fires actives i visibilitat a la xarxa.

Després de la clausura de les Biennals de Lausana no es va tornar a realitzar cap altre exposició periòdica de les mateixes característiques fins l'any 2000 quan l'artista colombiana Pilar Tobón, sota l'organització World Textil Art (WTA) iniciada al 1997 per ella mateixa, va proposar al Museo d'Art Llatinoamericà de la Florida a Miami organitzar la *I Bienal Internacional de la Organización de Mujeres en el Arte Textil* que portava com a títol *Renacer Precolombino 2000*. De la mateixa forma que les Biennals de Lausana aquestes es va plantejar de forma internacional amb una temàtica diferent cada any. D'aquesta manera la segona biennial va dur el títol de *Entretejidos, fibra y metal 2002* i es va presentar en l'*Ara Gallery Cultural Center* de Miami. Per a la següent edició a l'any 2004 es va decidir que a partir de llavors les biennals tindrien lloc en diferents països llatinoamericans, d'aquesta forma la biennial de 2004 anomenada *III Bienal Square-Carre Cuadrado 2004* es va realitzar a Veneçuela i la *IV Bienal Internacional Hombre+Mujer=Creación 2006* a Costa Rica. Aquesta última presentava una sèrie de característiques diferents a les anteriors ja que els requisits eren que cada obra estigués realitzada per un home i un dona i que, al menys un dels dos, treballés l'àmbit tèxtil, sent l'altre una aportacions des d'altre disciplina, d'aquesta manera es volia plantejar un debat entorn a la pràctica de l'art tèxtil contemporani com a discurs d'identitat i/o de gènere o plataforma de desenvolupament social.²²⁵

La *v Bienal Internacional de Arte Textil* es va celebrar a Argentina al 2009 i va suposar la consolidació i expansió de l'esdeveniment ja que va introduir el concepte de múltiples esdeveniments i salons, atraient a més de 30.000 persones. Aquesta va posar el punt d'atenció en aquells artistes que escullen expressar-se a través de les fibres i tramats, resignificant amb el seu treball el propi concepte d'art tèxtil per deslimitar-lo i fer-lo explotar en les seves múltiples connotacions de sentit.²²⁶ Com a aportació addicional va tenir lloc a Espanya, concretament a Ciudad Real, Aranjuez i Zaragoza, dues exposicions celebrades al 2008 i al 2009 anomenades *Fibras 08* i *09* respectivament, organitzades per la representant del WTA, Maria Ortega en col·laboració amb l'*Obra Social Caja Madrid*, on es mostrava una selecció de catorze artistes

²²⁵ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...* pp. 236 - 237.

²²⁶ <<http://www.wta-online.org>> [Data de consulta: 27 de gener de 2017].

tèxtils, la major part llatinoamericanes, destacades per la seva contribució dins la recerca i l'experimentació amb materials i tècniques.²²⁷

La *VI Bienal Internacional WTA* va tenir lloc a Mèxic al 2011, concretament es va realitzar a les ciutats de Mèxic City, Oaxaca i Xalapa. La temàtica girava entorn l'aire del planeta i tenia per objectiu projectar, mitjançant l'art, una consciència ecologista i crítica sobre l'actual problemàtica d'aquest element. Aquesta biennial es va repartir en sis salons d'art amb un format i concepte propi més exposicions paral·leles, tallers i conferències a cadascuna de les ciutats implicades. La *VII Bienal WTA* es celebrarà al 2017 a Uruguai i, en comptes de tenir un tema de convocatòria, girarà en torn al concepte de Diversitat, donant als artistes més llibertat creativa, tant pel que fa l'amplitud de la temàtica com per les tècniques utilitzades, on entraran les categories de fotografia i vídeo art sobre tèxtil. Aquesta biennial tindrà com a país convidat Espanya i, de la mateixa manera que les anteriors, oferirà tallers i conferències sobre la matèria. A més, al complir-se vint anys de trajectòria, s'entregaran reconeixements a figures destacades per la seva aportació teòrica i pràctica al món del tèxtil.²²⁸

Per altra banda a Portugal, concretament a la ciutat de Guimarães, té lloc des de 2012 la fira *Contextile*, la qual ha organitzat tres biennals dedicades exclusivament al tèxtil, hereves de les biennals de Lausana, amb l'objectiu de promoure l'art tèxtil contemporani convertint-se en un punt de referència en la reflexió, investigació i creació artística dins el gènere. Aquestes, de la mateixa manera que les organitzades pel WTA, incorporen cicles de conferències i tallers per contribuir a l'estudi teòric de l'art tèxtil.²²⁹

En quant a la visibilitat online existeixen diferents plataformes on es fa difusió d'artistes i obres tèxtils, per una banda trobem les xarxes socials en les que son els propis artistes els que fan difusió de la seva obra, com és el cas d'Instagram i altres en les que també té molt de pes la difusió viral, és a dir, mitjançant altres receptors de l'obra que la publiciten als seus perfils, en

²²⁷ WORLD TEXTIL ART ORG (ed.). *Fibras 09. Arte textil contemporáneo*, cat. exp., del 9 de gener al 24 de maig de 2009, Obra Social Caja Madrid, Ciudad Real, Aranjuez, Zaragoza, Madrid: Obra Social Caja Madrid, 2008.

²²⁸ <<http://www.wta-online.org>> [Data de consulta: 27 de gener de 2017].

²²⁹ <<http://contextile.pt>> [Data de consulta: 27 de gener de 2017].

la que trobem Pinterest, plataforma que ha adquirit molta rellevància en la difusió de les obres d'artistes tèxtils contemporanis.²³⁰

En una altra línia, existeixen també webs especialitzades en la matèria que agafen el paper de difusió informativa que abans tenien les revistes especialitzades. És el cas de www.textilartist.org,²³¹ on s'engloben articles sobre la matèria, llistat d'artistes tèxtils, galeries i esdeveniments, així com altres plataformes online que giren entorn la mateixa temàtica, en aquest cas la informació es centra sobretot en el circuit tèxtil del nord d'Europa.

Per últim, també existeixen botigues online on el sector tèxtil, tant des de l'àmbit artístic, d'artesanía o de disseny, té cabuda dins les tipologies de productes disponibles per a la venda. Aquestes plataformes funcionen només com aparadors dels productes, sent els propis artistes els encarregats, mitjançant la creació d'un perfil propi com venedor, de publicitar i fer difusió de les seves obres. La botiga més emprada per artistes tèxtils és www.etsy.com.²³²

²³⁰ <<http://www.textileartist.org/pinterest-for-textile-artists-the-basics/>> [Data de consulta: 27 de gener de 2017].

²³¹ <www.textilartist.org> [Data de consulta: 27 de gener de 2017].

²³² <www.etsy.com> [Data de consulta: 27 de gener de 2017].

6. Conclusions.

Com hem pogut veure l'aflorament de l'Art Tèxtil Contemporani al segle XX no ha estat esporàdic si no que ha format part d'un procés que venia desenvolupant-se des del segle anterior i, de forma potser més indirecta, de més endarrere, de la mà de petites reflexions entorn al processos de creació d'aquestes obres. Aquestes reflexions, al nostre parer, han estat possibles gràcies a dos factors primordials, per una banda la pervivència de l'activitat artesana vinculada a aquest gènere, que ha permès una pràctica continuada des de la que poder replantejar-se nous processos de creació, i, per altra, l'existència d'unes infraestructures culturals sòlides entorn al teixit, sorgides amb la voluntat de teoritzar sobre la matèria.

No és casualitat que aquestes infraestructures culturals han aparegut i s'han consolidat a localitzacions geogràfiques on la indústria del teixit ha tingut un pes molt important en l'economia del país. Tant el Regne Unit, els Estats Units com Catalunya comptaven amb un circuit sòlid industrial tèxtil que podia i estava interessat en finançar projectes culturals en aquest sector. Aquest fet va ajudar no sòls a que aquestes infraestructures es creessin, si no també a perllongar-les en el temps, donant-li una sortida econòmica als diferents àmbits d'estudi i possibilitant així l'autofinançament d'aquestes entitats.

Veient que a partir d'aquest context l'activitat artesana tèxtil va dividir-se en dos camins, per una banda, cap al món del disseny industrial on primava la fabricació seriada i, per altra, cap a la Nova Tapisseria, on el tèxtil com element artístic patia un procés semblant al de la avantguardes pictòriques, resignificant el llenguatge a partir dels propis materials i tècniques utilitzades. Podríem afirmar, des del nostre punt vista, que el capitalisme industrial va incentivar l'evolució del tèxtil cap a l'Art a canvi de cobrar-se el favor en forma de disseny tèxtil, el qual va ser, i és, utilitzat per alimentar els seus engranatges productius.

Tot i que la indústria del teixit com sector secundari va patir una davallada a la segona meitat del segle XX, aquest àmbit, gràcies als avenços aconseguits pels coneixements sortits d'aquestes infraestructures culturals en les que havia invertit en el passat, va transformar-se en sector terciari als països del primer món i, utilitzant el disseny que havia assumit va crear el prêt-à-porter, donant-li un altre gran impuls al tèxtil, aquesta vegada en forma de moda, com a motor econòmic del capitalisme.

Tenint en compte la situació actual de les infraestructures culturals i docents d'aquest àmbit, on gairebé tota la oferta d'estudis sobre tèxtil està orientada cap al món de disseny i la moda i la major part de les exposicions es realitzen també en aquesta direcció, podem utilitzar-la com a reflex directa de la situació econòmica vigent. Així queda demostrat que la idea romàntica que va acompanyar tota aquesta evolució tèxtil al llarg del segle XIX i XX avui dia ha desaparegut. El tèxtil com a mitjà artístic no interessa econòmicament i, per aquest motiu, les infraestructures culturals i docents que el podrien acollir i recolzar són cada vegada més minoritàries, arribant en molts casos a desaparèixer.

Encara que la creació artística tèxtil ha tingut una disminució molt notable des de la dècada dels anys vuitanta del segle XX, període a partir del qual, com hem vist, s'ha donat més rellevància al disseny tèxtil dins el món de la moda, al segle XXI ha tornat a revifar, de manera més minoritària, gràcies al ressorgiment de les biennals World Art Textil i Contextile i a les plataformes online de difusió, les quals han permès que aquest gènere continuï sent actiu contribuint a l'evolució de l'Art Tèxtil cap a una nova direcció, l'obra de petit format bidimensional elaborada amb tècnica de brodat. Amb aquesta tipologia s'ha produït un retorn al diàleg amb el dibuix, donant-li molta importància a la línia i al color, potser conseqüència de l'adaptació a les noves plataformes de difusió online, on el contacte directe amb l'obra es fa mitjançant la fotografia bidimensional i l'adquisició per compra comporta l'enviament per correu postal, sent el petit format bidimensional més pràctic i rendible.

Partint de que actualment també ha decaïgut la corrent d'aquesta disciplina on la textura i l'espai eren els elements significants de l'obra, s'hauria de valorar fins a quin punt aquests nous formats de difusió han fomentat aquest fet i, en cas afirmatiu, seria interessant també revisar si potser aquesta vessant artística del tèxtil s'ha redireccionat i ha ressorgit de manera evolucionada de la mà d'altres àrees com per exemple el videoart, on sí es pot jugar amb la forma en l'espai i el moviment de l'obra. És notori en aquest sentit que a l'última edició del WTA s'ha inclòs el videoart dins les disciplines d'Art Tèxtil. Tenint en compte també que l'Art Tèxtil s'ha relacionat més fermament a la figura femenina en els últims temps, es podria parlar d'una tercera via de ressorgiment en forma d'*artivisme* feminista, utilitzat per reclamar el segon lloc on ha quedat tant la disciplina com el gènere.

Per altra banda, veient l'evolució que ha pres la investigació sobre el teixit i les noves creacions artístiques tèxtils a partir dels anomenats *e-textiles* que hem vist a l'apartat 4.5., podem dilucidar una altra possible direcció d'aquesta disciplina. L'Art Tèxtil actual, treballant amb elements

tecnològics en la seva creació, està incorporant nous materials que amplien el seu llenguatge i, per tant, introdueixen nous vocabularis de la mateixa manera que va passar amb la incorporació de nous materials i noves textures a la Nova Tapisseria als anys seixanta. Així aquests nous formats, de la mà de les noves tecnologies, tornen a emfatitzar la importància del procés de creació l'obra, donant protagonisme al material i la tècnica com una part del llenguatge d'aquesta.

Tot i que aquesta disciplina ja no compta amb el recolzament estructural d'anys enrere i ve d'una crisi, la situació actual, dividida en petits focus d'acció, no és desfavorable ja que ha aconseguit adaptar-se als nous formats de difusió, on encara continua vigent, i mantenir-se al capdavant de l'experimentació incorporant nous materials. El fet que tornin a funcionar mostres específiques de l'àmbit tèxtil posa en evidència que l'interès per les possibilitats que l'Art Tèxtil ens pot oferir encara està despert. En aquest sentit seria interessant fer un estudi sobre els diferents camins que aquesta disciplina ha pres i veure realment tot l'espectre de plataformes de creació i difusió que existeixen actualment dins d'aquest àmbit. Fent una investigació més exhaustiva sobre la situació concreta catalana podríem veure si, el fet de comptar amb estructures d'investigació matèrica consolidades en el territori, com és el cas de Materfad, pot estar propiciant una creació artística de caràcter autòcton que parteixi del diàleg amb els nous materials flexibles.

7. Annexes.

1. Margarete Bittkow-Köhler, *Wall Hanging*, c.1921, tapís de seda i llana, Harvard Art Museum, Cambridge.²³³



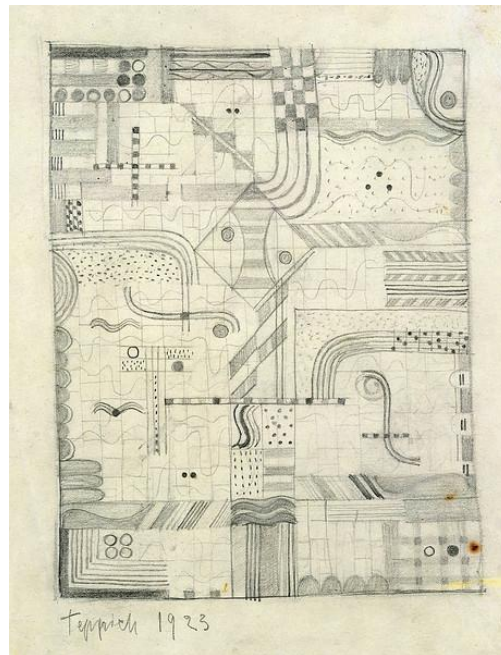
2. Gunta Stölzl, *Slit Tapestry Red/Green*, c.1927-1928, tapís de cotó, lli i seda, Bauhaus-Archiv, Berlin.²³⁴



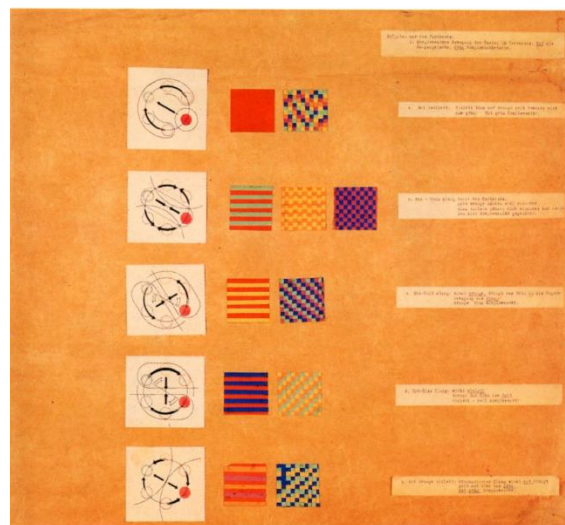
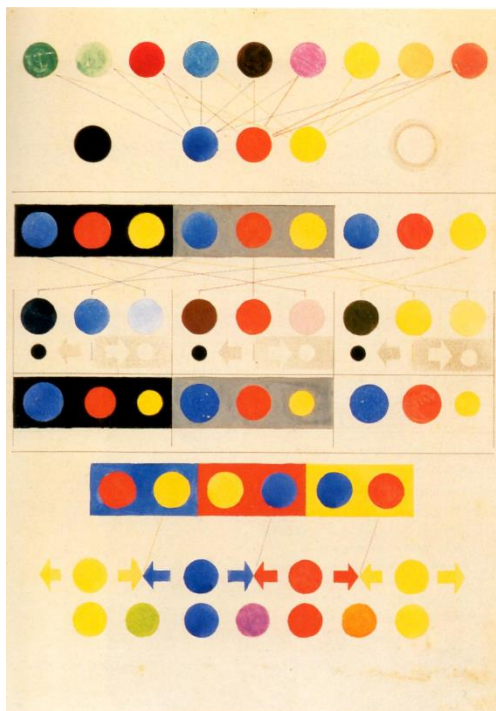
²³³ Catàleg digital de la col·lecció del Harvard Art Museum, Núm. de Registre BR66.35 <<http://www.harvardartmuseums.org>> [Data de consulta: 22 de febrer de 2017].

²³⁴ <<http://www.guntastolzl.org>> [Data de consulta: 22 de febrer de 2017].

3. Gunta Stölzl, disseny per a catifa *Gesellenarbeit*, c. 1922-1923, dibuix a llapis, Metropolitan Museum of Art, New York.²³⁵



4. Apunts de Benita Otte sobre la seva investigació en la interacció del vermell, blau i groc i els seus exercicis sobre el cercle del color, c. 1925.²³⁶



²³⁵ <<http://www.guntastolzl.org>> [Data de consulta: 22 de febrer de 2017].

²³⁶ WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles...*p. 23.

5. Aurèlia Muñoz, *Construcció abstracta*, 1965, brodat, Col·lecció Ajuntament de Shijndel, Holanda.²³⁷



6. Aurèlia Muñoz, *Tres personatges*, 1971, macramé, Col·lecció Hitari Kineuqau Museum, Japó.²³⁸



²³⁷ PARCERISAS, Pilar. *Aurèlia Muñoz*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1990. p.21.

²³⁸ <<http://aureliamunoz.cat>> [Data de consulta: 23 de febrer de 2017].

7. Jagoda Buic, *White reflections*, 1977, tapís de llana, cotó i seda, Lebreton Gallery, Califòrnia.²³⁹



8. Magdalena Abakanowicz, *Rope on baltic dune*, 1968, corda.²⁴⁰



²³⁹ <<http://www.lebretongallery.com>> [Data de consulta: 23 de febrer de 2017].

²⁴⁰ <<http://www.abakanowicz.art.pl>> [Data de consulta: 23 de febrer de 2017].

9. Debra Rapoport, *Fibrous raimet with conical appendages*, c. 1971.²⁴¹



10. Jean Luçart, *Le coq catalan*, c.1960, tapís teixit a la manufactura de la casa Aymat.²⁴²



²⁴¹ LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación...*p. 283.

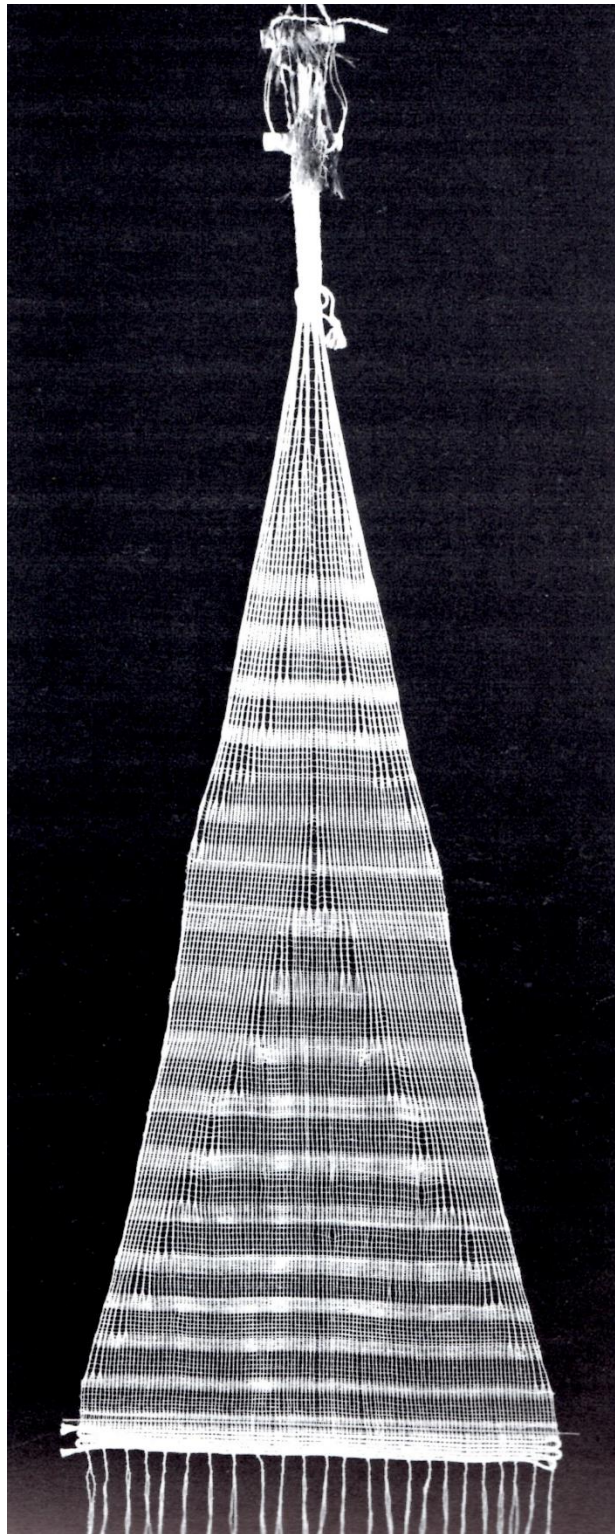
²⁴² MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 20.

11. Elsi Giauque, *Colonne en couleurs qui chantent*, 1964, tècnica personal amb fils de seda i llana, Museum für Gestaltung Zürich, Suïssa.²⁴³



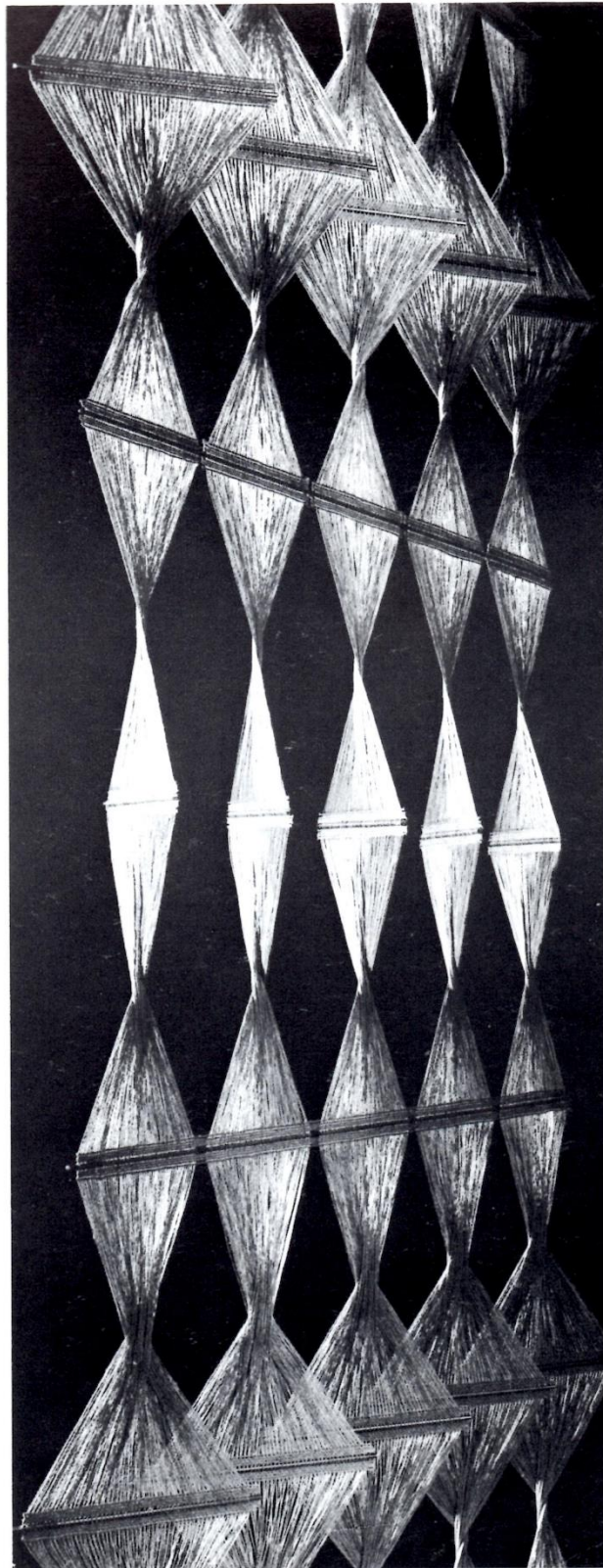
²⁴³ «eMuseum» Núm. de registre. KGS-1970-0062 <<http://sammlungen-archive.zhdk.ch>> [Data de consulta: 24 de maig de 2017].

12. Leonor Tawney, *The whisper*, 1965, lli natural i gasa, Col·lecció de l'artista.²⁴⁴



²⁴⁴ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p. 206. (Foto Ferdinand).

13. Peter Collingwood, *Macrogauze 3D2*, 1980, lli, barres de ferro i teixit, Col·lecció de l'artista.²⁴⁵



²⁴⁵ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p. 207. (Foto Charles Seely).

14. Olga de Amaral, *Entrelazado en blanco y negro*, 1965, llana y cotó entrelaçades, Col·lecció privada, Nova York.²⁴⁶

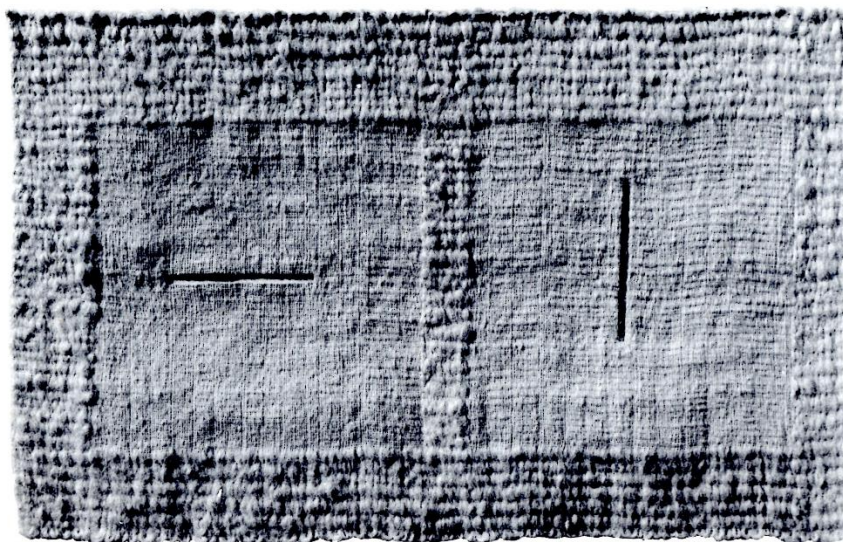


²⁴⁶ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p. 208. (Foto de l'artista).

15. Pierre Daquin, *Dérèglement Tuyaux d'Orgue*, 1981, tècnica personal, cotó i fibra sintètica, Col·lecció de l'artista.²⁴⁷



16. Marguerite Carau, *Horizontal-Vertical*, 1969, sisal en alt lliç, Col·lecció La Squadra, Mònaco.²⁴⁸



²⁴⁷ <<http://daquinpierre.com/tapisseries-de-pierre-daquin/>> [Data de consulta: 29 de maig de 2017].

²⁴⁸ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p. 212. (Foto de Pierre Ischi).

17. Maria Teresa Codina, *Prats de roselles dins un llibre*, 1973, paper i fil, Generalitat de Catalunya.²⁴⁹



18. Sheila Hicks, *Prayer Rug*, 1965, llana teixida a mà, Museum of Modern Art, Nova York.²⁵⁰



²⁴⁹ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 66.

²⁵⁰ «Art and artists» Núm. de registre 357.1966 <<https://www.moma.org/collection/works/3412>> [Data de consulta: 29 de maig de 2017].

19. Warren Seelig, *Cincture #7*, 1968, Roba de cotó doble amb esquelet de vinil, Col·lecció de l'artista.²⁵¹



20. Herman Scholten, *Modder*, 1976, teixit de llana, lli, sisal i cotó, Galerie Nouvelles Images, La Haya.²⁵²



²⁵¹ <<http://warrenseelig.com>> [Data de consulta: 29 de maig de 2017].

²⁵² THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p. 215. (Foto de Jan Versnel).

21. Margot Rolf, *Kaleidoscope*, 1974, plàstic i alumini.²⁵³



22. Lia Cook, *Space dyed photographic weaving*, 1975, fotografia sobre cotó i escuma de poliuretà, Col·lecció de l'artista.²⁵⁴



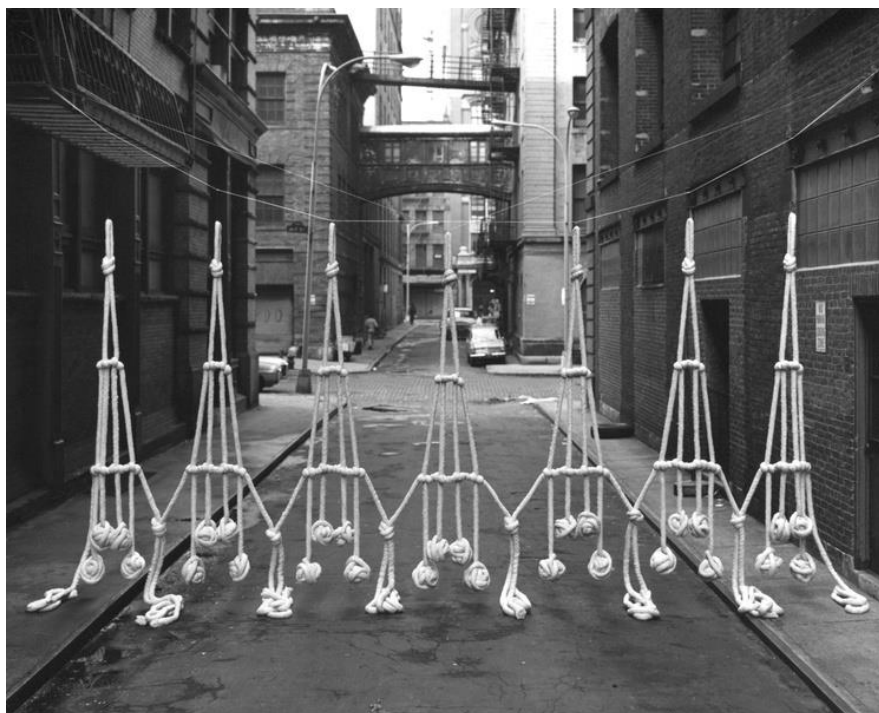
²⁵³ <<http://www.margotrolf.nl>> [Data de consulta: 29 de maig de 2017].

²⁵⁴ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p. 217.

23. Marie Rose Lortet, *Le jardin dans le Maison*, 2016, punta de cotó rígida, Marie Finaz Gallery, París.²⁵⁵



24. Françoise Grossen, *Contact*, 1971, Cordes de cotó nuades, Col·lecció de la Universitat de Lausana.²⁵⁶



²⁵⁵ «Marie Rose Lortet» < <https://www.mariefinazgallery.com> > [Data de consulta: 29 de maig de 2017].

²⁵⁶ <<http://www.francoisegrossen.com>> [Data de consulta: 29 de maig de 2017].

25. Lluís Domènech i Montaner, *Frontal de baldaquí*, circa. 1875, seda, cordonet i passamaneria, Casa museu Lluís Domènech i Montaner, Canet de Mar.²⁵⁷



26. Gaspar Homar, *Cobrellit pertanyent a la casa Rosés*, primer quart del segle XX, teixit acanalat de seda i cotó amb un acabat efecte moaré i sanefa de roses brodada amb punt de cordonet, pintades i aplicades posteriorment, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.²⁵⁸



²⁵⁷ «El baldaquí de Domènech i Montaner, Casa museu Lluís Domènech i Montaner» <<https://delmodernismo.wordpress.com>> [Data de consulta: 27 de maig de 2017].

²⁵⁸ «Biblioteca d'imatges del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa», Núm. de Registre 22697 <<http://imatex.cdmt.cat>> [Data de consulta: 27 de maig de 2017].

27. Gaspar Homar, *Cobrellit pertanyent a la casa Tayà*, circa. 1900-1905, teixit acanalat de seda i cotó amb un acabat efecte moaré amb motius florals brodats pintats a mà i aplicats posteriorment, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.²⁵⁹



28. Tomàs Aymat, *Detall del tapís ofert per Francesc d'Assís Galí*, circa. 1919, on podem veure la contrasenya naviliera de la Tayà Line, Col·lecció particular.²⁶⁰



²⁵⁹ «Biblioteca d'imatges del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa», Núm. de Registre 18238 <<http://imatex.cdm.t.cat>> [Data de consulta: 27 de maig de 2017].

²⁶⁰ CARBONELL BASTÉ, Silvia. «Arquitectes, decoradors i...p. 9.

29. Josep Grau Garriga, *Passió*, 1965, tapís de jute, llana i fil de coure, Església de Sant Julià d'Argentona, Catalunya.²⁶¹



30. Pablo Picasso, *Natura Morta sota la llum*, 1965, tapís, Museu Picasso de Barcelona.²⁶²



²⁶¹ <<http://www.poblesdecatalunya.cat>> [Data de consulta: 25 de febrer de 2017] Foto de Josep Renalias, 2008.

²⁶² MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 51.

31. Joan Miró, *Tarragona (versió tercera)*, 1972, tapís, Col·lecció privada.²⁶³



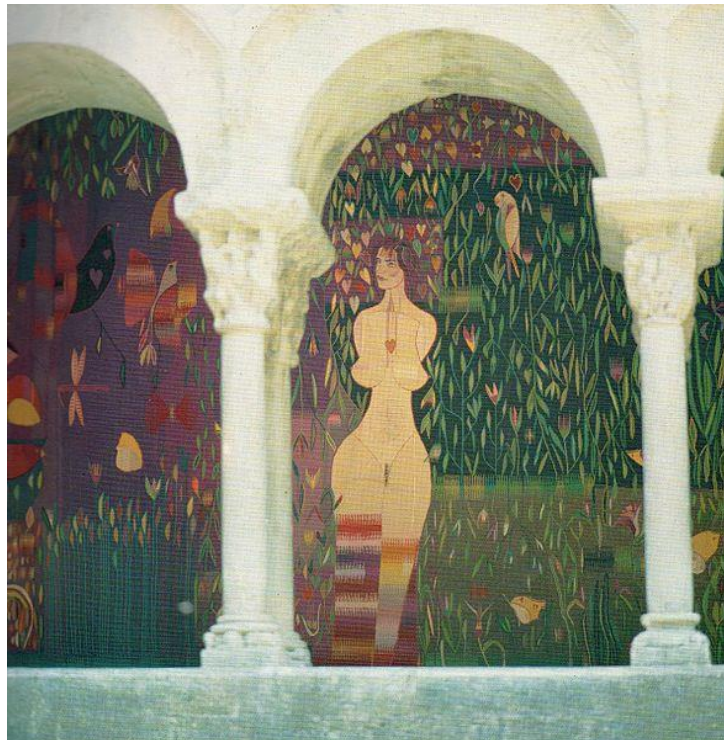
32. Joan Miró, *Sobreteixim*, c.1960, collages compostos de corda, retalls de teixits i sacs de terra, Col·lecció privada.²⁶⁴



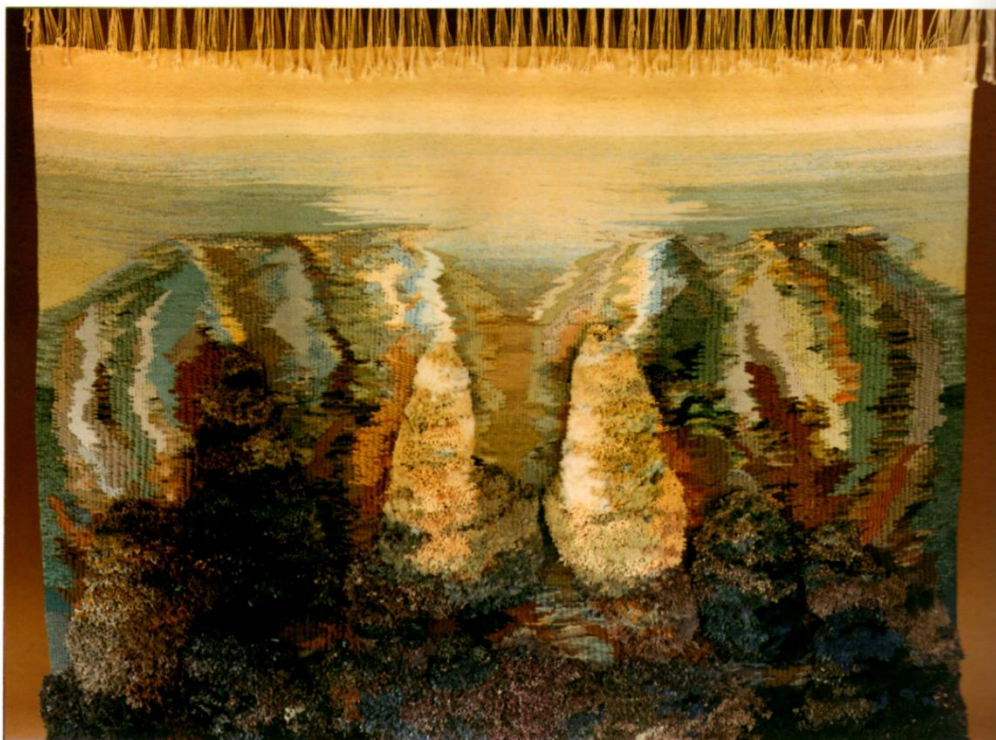
²⁶³ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 59.

²⁶⁴ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 61.

33. Carles Delclaux, *L'empordanet (fragment)*, 1983, tapís.²⁶⁵



34. Maria Assumpció Raventós, *Mare Nostrum*, 1984, tapís, Col·lecció de l'artista.²⁶⁶



²⁶⁵ Imatge extreta de <<https://commons.wikimedia.org>> [Data de consulta: 25 de febrer de 2017].

²⁶⁶ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 58.

35. Jean Luçart, *El naixement de Lansquenet*, 1945, tapís teixit al Taller Tabard d'Aubusson.²⁶⁷



36. Josep Grau Garriga, *Paisatge del llamp*, 1967, Col·lecció privada.²⁶⁸



²⁶⁷ THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia...*p.170.

²⁶⁸ MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del...*p. 41.

37. Exposició *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)*.²⁶⁹



38. Mirinyacs i corsets a l'exposició *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)*.²⁷⁰



²⁶⁹ Foto d'Arnau Farrés <<http://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/ca/exposicio/el-cos-vestit-siluetes-i-moda-1550-2015>> [Data de consulta: 10 de maig de 2017].

²⁷⁰ Foto d'Arnau Farrés <<http://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/ca/exposicio/el-cos-vestit-siluetes-i-moda-1550-2015>> [Data de consulta: 10 de maig de 2017].

39. Paco Rabanne, granota de plàstic i metall, 1966, París.²⁷¹



40. Martin Lierah, conjunt de cotó i pell de cabra pintada, 2012, Barcelona - París.²⁷²



²⁷¹ «Col·leccions en línia», Núm. de registre MTIB 109628-0, Foto de La Fotogràfica
<<http://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H537835/?lang=ca>> [Data de consulta: 10 de maig de 2017].

²⁷² «Col·leccions en línia», Núm. de registre MTIB 4032/13-00, Foto de La Fotogràfica
<<http://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H604101/?lang=ca>> [Data de consulta: 10 de maig de 2017].

41. Frontal d'altar *Drap de les Bruixes*, segle XII, samit llavorat amb tres trames, 108 x 238 cm. Museu Episcopal de Vic.²⁷³



42. *Capa pluvial de bisbe de Bellera*, segle XIV, vellut i brodat de sedes policromes i or, plata daurada i sedes de colors, Museu Episcopal de Vic.²⁷⁴



²⁷³ «Col·leccions del Museu Episcopal de Vic», Núm. de registre MEV 557
<<http://www.museuepiscopalvic.com/ca/colleccions/teixit-i-indumentaria>> [Data de consulta: 12 de maig de 2017].

²⁷⁴ «Col·leccions del Museu Episcopal de Vic»,
<<http://www.museuepiscopalvic.com/ca/colleccions/teixit-i-indumentaria>> [Data de consulta: 12 de maig de 2017].

8. Bibliografia.

- BALSACH, Maria-Josep «Josep Llorens Baulés: pintor i dissenyador tèxtil (1925-1995)», *Arraona: revista d'història*, núm. 20, 1997.
- BASSEGODA, Bonaventura i DOMÈNECH, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2014.
- BASTARDES, Teresa i VENTOSA, Silvia, *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)*, cat. exp., Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona, 2014.
- BORRÀS, Maria Lluïsa. *Delclaux, artista i mestre del tapís*. Girona: Col·legi oficial d'aparelladors i arquitectes tècnics de Girona, 1991.
- CAMPINS, Lluís i MINUESA, Helena. «El Museu del Tapís Contemporani de Sant Cugat. Projectes pedagògics per al descobriment i posada en valor de l'art tèxtil.», *Revista Datatèxtil*, núm. 35, 2016.
- CAMPS, Teresa i MIRÓ, Joan (coord.) *Art Català contemporani (1970-1985)*. Barcelona: Edició Xarxa Cultural-Fons d'Art de Xarxa Cultural, 1985.
- CARBONELL i BASTÉ, Sílvia. «Las fábricas y los sueños», *Revista Datatèxtil*, núm. 6, 2001.
- CARBONELL BASTÉ, Sílvia «Los inicios del coleccionismo textil en Catalunya», *Revista Datatèxtil*, núm. 21, 2009.
- CORTÉS, Juan. «Los tapices de Sant Cugat», *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de novembre de 1961.
- CORREDOR-MATHEOS, José. «La segona meitat del segle XX.», vol. IX, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- DANGLA, Assumpta. «Kima Guitart inèdita», *Revista Datatèxtil*, núm. 30, 2014.
- DÁVILA CORONA, Rosa M^a; DURAN PUJOL, Montserrat; GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. *Diccionario histórico de telas y tejidos, castellano-catalán*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004. pp. 31 - 32.
- DEL CASTILLO, Antonio. «Tapices de alto lizo de la antigua manufactura Aymat, en la Sala Parés», *Diario de Barcelona*, 15 de novembre de 1961.

DENGRÀ, Andreu. *Tomàs Aymat. L'artista. La manufactura*. Catàleg de la mostra del mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, febrer-abril de 2007.

DENGRÀ, Andreu i VENTOSA, Silvia. «Aurèlia Muñoz. recerques infinites. Fibres, textures i espai», *Revista Datatèxtil*, núm. 29, 2012.

«Escola Catalana del Tapís», *Revista Datatèxtil*, núm. 6, Terrassa, desembre de 2001.

FREIXA, Mireia. «En record del Dr. Francesc Torrella i Niubó», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 23 - 24, 2009.

FUNDACIÓN SANTILLANA (ed.). *Entre telas y telares*. Madrid: Fundación Santillana, 1991.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. «Historia y estética del tapiz antiguo y moderno». *Enciclopedia Temática Universitas*, vol. XIII, fasc. 194. Ed. Salvat. Barcelona, 1975.

KUENZI, André. *La nouvelle tapisserie*. París - Lausana: Bibliothèque des Arts, 1981 [1973].

LARREA PRÍNCIPE, Iratxe. *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Tesi doctoral. Facultat de Belles Arts, Universidad del PaísVasco, dirigida per Elena Mendizábal Egialde, 2007. h.461.

LLORENS ARTIGAS, Josep. *Tomàs Aymat*. Barcelona: Edicions Quatre Coses, 1926.

LUÇART, Jean. *Le bestiaire de la tapisserie du moyen age*. Editions Pierre Cailler. Ginebra, 1947.

LUÇART, Jean. *Tapisserie française*. París: Bordas, 1947.

MAINAR, Josep i CORREDOR-MATHEOS, Josep. *Dels bells oficis al Disseny actual: FAD 80 anys*. Barcelona: Blume, 1984.

MARTÍNEZ FIGUEROLA, Teresa. *Alexandre Cirici Pellicer: pionero en la dirección de arte*. València: Campgràfic, 2007.

MARTIN I ROS, Rosa Maria, «La creació tèxtil entre la crisi i les noves fibres» en, MUSEU TÈXTEL I D'INDUMENTÀRIA (ed.). *1929 -1949, dues dècades de crisi: societat, art, tecnologia, tèxtils, indumentària: cicle de conferències, 1998*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1999.

MAS, Liberata. *El tapiz en la escuela: telares, puntos y muestras*. Madrid: Nuestra Cultura, 1981.

MIRALLES, Francesc «Notes per a la història del tapís contemporani català» en *El tapís a Catalunya al segle XX. Experiències tèxtils*, cat. exp., Girona, Fontana d'Or, Caixa d'Estalvis Provincial/Obra Cultural, abril -maig, 1977.

MIRALLES, Francesc. *Escola catalana del tapís. El tapís Contemporani català*. Catàleg de la mostra amb el mateix títol. Barcelona: Museu de Sant Cugat, març - maig de 2009.

MIRALLES, Francesc. «L'època de les avantguardes: 1917-1970.», vol. VIII, en *Història de l'art català*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

MIRALLES, Francesc. *Maria Asunción Raventós. Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1977.

MIRALLES, Francesc. *Sala Parés. 130 anys*. Barcelona: Sala Parés (Establiments Maragall, S.A.), 2007.

MUSEU DE L'ESTAMPACIÓ DE PREMIÀ DE MAR. «Actuacions d'intervenció i gestió vinculades al museu de l'estampació de Premià de Mar: projecte d'execució de la tercera fase de l'exposició permanent i difusió de la Vil·la romana de Can Farrerons», *II Trobada d'entitats de recerca local i comarcal del Maresme*, 2008.

MUSEU TÈXTIL I D'INDUMENTÀRIA (ed.) *1929 -1949, dues dècades de crisi: societat, art, tecnologia, tèxtils, indumentària: cicle de conferències*, 1998. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1999.

PARCERISAS, Pilar. *Aurèlia Muñoz*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1990.

PLA, Josep. «Alfombras y Tapices de Sant Cugat», *Destino*, núm.1479, Barcelona, 11 de desembre de 1965.

QUIRÓS, Luis (cord.). *Arte internacional textil: el tapiz*. Barcelona: Trama-Art, 1989.

RIBAS, Neus i MORRAL Eulàlia «Tot plegat, una mostra itinerant del patrimoni tèxtil a Catalunya», *Revista Datatèxtil*, núm. 32, 2015.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *L'Art Català Contemporani*. Barcelona: Edicions del Cotal, 1982.

SEMPRONIO. «Sant Cugat, tapicero», *Diario de Barcelona*, 11 de novembre de 1961.

THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine i POMMIER, Sophie. *El Tapiz: historia de un arte*. Barcelona: Carrogio, 1985.

TORELLA NIUBÓ, Francesc. *Exposición colectiva de Tapiz Español Contemporáneo y experiencias textiles*, cat. exp., Museu Provincial de Terrassa, 1975.

VÉLEZ, Pilar «Josep Casamartina, o la moda també és Patrimoni», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 27, 2013.

VERDAGUER i SERRAT, Judit. «Un museu dins d'un museu. La col·lecció tèxtil del Museu Episcopal de Vic», *Revista Datatèxtil*, núm. 35.

WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles: women artists and weaving workshop*. London: Thames and Hudson, cop. 1993.

WORLD TEXTIL ART ORG (ed.). *Fibras 09. Arte textil contemporáneo*, cat. exp., del 9 de gener al 24 de maig de 2009, Obra Social Caja Madrid, Ciudad Real, Aranjuez, Zaragoza, Madrid: Obra Social Caja Madrid, 2008.

<<http://3punts.com>>

<<http://www.abakanowicz.art.pl>>.

<<http://www.adngaleria.com/>>.

< <http://afroditipsarra.com/>>.

<<http://ajuntament.barcelona.cat>>.

<<http://www.alejandrosales.com>>.

< <http://www.anamasprojects.com/>>.

<<http://www.angelsbarcelona.com/>>.

<<http://www.artbarcelona.es>>.

<<http://aureliamunoz.cat>>.

<<http://www.baued.es/es/estudios/masters-y-posgrados>>.

<<http://blog.eina.cat/ca>>.

<<http://cataleg.museudeldisseny.cat>>.

<<https://commons.wikimedia.org>>.

<<http://contextile.pt>>.

<<http://cindocwebinternet.Lausana.ch>>.

<www.circuitmuseustextils.cat>.

<http://www.cugat.cat/noticies/cultura/4692/la-casa-aymat-descentralitza-el-museu-de-la-ciutat-i-recupera-part-de-la-historia-de-sant_cugat>.

<<https://delmodernismo.wordpress.com>>.

<<http://ddfitc.cdmt.es/>>.

< <http://www.diba.cat/web/escoladona>>.

<<http://www.elisava.net/ca>>.

< http://www.escolamassana.cat/ca/l-escola_2858>.

<<http://espai.tonic.cat/juny-juliol-exposicio-dart-textil-clara-sulla/>>.

<<http://www.francoisegrossen.com>>.

<<http://www.fundaciogaspar.org/nosotros/#conocenos>>.

<<http://www.galeriaeude.com/>>.

<www.guntastolzl.org>.

<www.harvardartmuseums.org>.

<<http://hemeroteca.lavanguardia.com>>.

<<http://imatex.cdmt.cat>>.

<<http://www.kunsthalle-bielefeld.de> >.

<<http://www.Lausana.ch/citam>>.

<<http://www.lcibarcelona.com/escuela-de-moda-felicidad-duce>>.

<www.lebretongallery.com>.

<<https://www.mariefinazgallery.com>>.

<<http://www.margotrolf.nl>>.

< <http://es.materfad.com/>>.

<www.moma.org>.

<<http://museu.arenysdemar.cat/>>.
<<http://www.museuepiscopalvic.com>>.
<<http://www.museu.santcugat.cat>>.
<<http://www.noguerasblanchard.com/>>.
<<http://www.n2galeria.com>>.
<<http://www.poblesdecatalunya.cat>>.
<<http://www.projectesd.com/>>.
<<http://www.raco.cat/index.php/Datatextil>>.
<<http://sammlungen-archive.zhdk.ch>>.
<<http://www.textileartist.org>>.
<<http://www.textilteranyina.com>>.
<<http://warrenseelig.com>>.
<<https://www.wta-online.org>>.

Entrevistes amb Silvia Ventosa, conservadora de la Col·lecció d'Indumentària del Museu del Disseny de Barcelona i filla de l'artista Aurèlia Muñoz, i Manolo Allué, responsable de la Galeria i Taller ViA de Tarragona i antic alumne de Josep Royo.