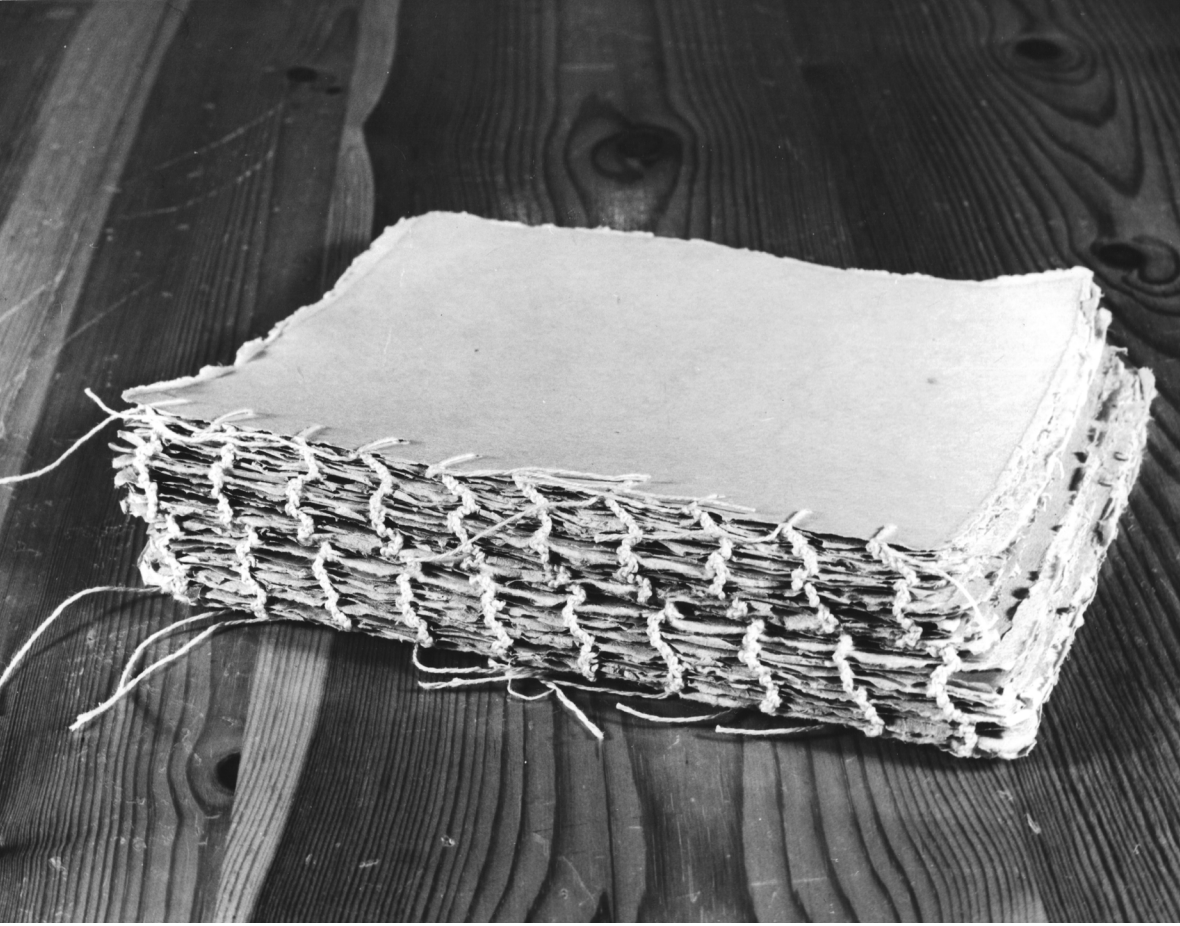


aurèlia muñoz. taller aeri

un projecte d'eina idea

Imatge pàgina anterior:
Llibre tancat, 1980, fotografia de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

Imatge contraportada:
Capa amb cua, 1975, fotografia de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

Nota editorial
p. **10**

Prefaci
Equip coordinador i gestor dels centres d'art municipals de l'Ajuntament de Sant Cugat del Vallès
p. **12**

Taller aéreo. Recorrido de la exposición
Manuel Cirauqui
p. **15**

A la recerca de l'espai vital
Sílvia Ventosa Muñoz
p. **59**

Aurèlia Muñoz: lenguaje marino
Mireia Molina Costa
p. **85**

Ocell-Cello
Alex Viladrich
p. **101**

Tejiendo pasajes: textiles amerindios y los existentes de Aurèlia Muñoz
Ana María Ramo Affonso
p. **112**

Tòtem
Producció col·lectiva
p. **143**

Meditació tèxtil
Francesca Piñol
p. **149**

Placenta
Tornen les Esquelles
p. **157**

Regresar a la maqueta
Mateo López
p. **165**

Notas de Campo
Daniela Castilho Duarte
p. 144 / 150 / 158 / 166

Anudar el universo: una aproximación biográfica a la obra de Aurèlia Muñoz
Catalina Morgado
p. 172

Obres en l'exposició
p. 184

Suplemento digital
p. 189





N o t a e d i t o r i a l

[ESP]

Este libro reúne materiales documentales, transcripciones y notas de trabajo generadas a lo largo de la exposición *Aurèlia Muñoz. Taller aéreo*, un proyecto de *eina idea* organizado por el Centre Grau-Garriga d'Art Tèxtil Contemporani y la Fundación EINA entre marzo de 2023 y febrero de 2024. Además de las obras de Aurèlia Muñoz pertenecientes a los fondos del Ayuntamiento de Sant Cugat, la exposición incluyó una importante selección de elementos de archivo y obras pertenecientes a la familia de la artista, sin cuya colaboración este proyecto no hubiera sido posible.

El volumen recoge numerosas imágenes de la muestra, cuyo inventario y números de página pueden encontrarse al final del volumen, además de las muchas refe- rencias que aparecieron, a veces, como diapositivas acompañando a las conferencias que tuvieron lugar en los espacios de exposición. Las transcripciones han sido editadas a posteriori por cada autorx, hasta el punto de convertirse en conferencias posibles, variantes de las que se registraron en presencia de las obras, ficciones teóricas en diálogo y contacto con Aurèlia Muñoz. Igualmente se cuentan como conversaciones con Aurèlia las muestras de trabajos de artistas —Francesca Piñol, Mateo López y el colectivo Tornen les esquelles— invitadas a responder e interpelar con sus obras al legado de la artista catalana, expresando intereses y fuerzas transversales a todas ellas. A estos elementos se unen las notas, de campo o biográficas, elaboradas por Daniela Castilho Duarte y Catalina Morgado en el marco de las dos becas de colaboración que, al inicio del proyecto, ofrecieron las entidades organizadoras a estudiantes y recientes graduadxs.

De cualquiera de estos modos, cada texto quiere ser leído en un contexto de investigación, de aprendizaje y de puesta en común en torno a una obra que seguirá inspirando y dando lugar a más materiales, descubrimientos y realizaciones. Cada texto, incluyendo las cartelas extendidas o el listado de obras, se presenta aquí en la lengua en que fue producido o difundido originalmente, catalán o castellano. La extensión digital de la publicación, que se encontrará al final en forma de código gráfico, dará acceso a traducciones integrales al castellano o catalán de todos los contenidos, así como a materiales documentales adicionales, imágenes a color de la exposición, grabaciones de algunas presentaciones y enlaces externos.

M. C.

[CAT]

Aquest llibre reuneix materials documentals, transcripcions i notes de treball generades al llarg de l'exposició *Aurèlia Muñoz. Taller aeri*, un projecte d'*eina idea* organitzat pel Centre Grau-Garriga d'Art Tèxtil Contemporani i la Fundació EINA entre març de 2023 i febrer de 2024. A més de les obres d'Aurèlia Muñoz pertanyents als fons de l'Ajuntament de Sant Cugat, l'exposició va incloure una important selecció d'elements d'arxiu i obres pertanyents a la família de l'artista, sense la col·laboració de la qual aquest projecte no hagués estat possible.

El volum recull nombroses imatges de la mostra, l'inventari i número de pàgina de les quals pot trobar-se al final del volum, a més de les moltes referències que van aparèixer, a vegades, com a diapositives acompanyant les conferències que van tenir lloc en els espais d'exposició. Les transcripcions han estat editades a posteriori per cada autorx, fins al punt de convertir-se en conferències possibles, variants d'aquelles que es van enregistrar en presència de les obres, ficcions teòriques en diàleg i contacte amb Aurèlia Muñoz. Igualment considerem converses amb Aurèlia les mostres de treballs d'artistes —Francesca Piñol, Mateo López i el col·lectiu Tornen les esquelles— convidades a respondre i interpel·lar amb les seves obres el llegat de l'artista catalana, expressant interessos i forces transversals a totes elles. A aquests elements s'uneixen les notes, de camp o biogràfiques, elaborades per Daniela Castilho Duarte i Catalina Morgado en el marc de les dues beques de col·laboració que, a l'inici del projecte, van oferir les entitats organitzadores a estudiants i recents graduadxs.

De qualsevol d'aquestes maneres, cada text vol ser llegit en un context de recerca, d'aprenentatge i de posada en comú entorn d'una obra que continuarà inspirant i donant lloc a més materials, descobriments i realitzacions. Cada text, incloent-hi les cartel·les introductòries o el llistat d'obres, es presenta aquí en la llengua en què va ser produït o difós originalment, català o castellà. L'extensió digital de la publicació, que es trobarà al final en forma de codi gràfic, donarà accés a traduccions integrals al castellà o català de tots els continguts, així com a materials documentals addicionals, imatges a color de l'exposició, gravacions d'algunes presentacions i enllaços externs.

M. C.

Prefaci
Equip coordinador i gestor dels centres d'art municipals de l'Ajuntament de Sant Cugat del Vallès

A Aurèlia Muñoz sempre l'hem vinculat o analitzat des de la seva creació més matèrica i tècnica, el tèxtil o el paper. En l'exposició *Taller aeri* s'ha volgut defugir d'aquesta mirada de forma premeditada. Per les que sempre hem viscut la seva obra com una de les grans representacions de la nova tapisseria internacional, en un exercici no gens fàcil per allò d'evitar l'incòmode, hem descobert que aquesta vinculació o etiqueta ha estat limitant el potencial de l'obra exposada.

Com si es tractés d'una esfera que sempre ha estat mirada des d'un sol punt de vista, ara li donem voltes i voltes per descobrir altres valors en l'obra d'Aurèlia Muñoz.

És en aquest fet on hem viscut la radicalitat encertada de la proposta expositiva i curatorial. Els ulls són els mateixos, el bagatge també, però ara ens han ensenyat l'angle amagat per poder veure tot allò altre. I allò ocult ha reforçat encara més la personalitat i la qualitat artística de l'obra d'Aurèlia Muñoz.

Aquesta voluntat d'actualitzar l'obra d'Aurèlia en nous contextos ha sigut una força motora de la proposta expositiva. Visibilitzar conceptes com *emo*, *gòtic*, *postartesania* o *metamaterials*, entreteixits amb els discursos de l'obra, ha provocat moments d'emoció pel fet de trobar novetats dins d'una obra que podria semblar exhaurida en la seva capacitat d'anàlisi, i que enlloc de passar a l'àmbit de la patrimonialització de les peces, en aquest cas, és matèria per formular inquietuds i nous reptes d'ara i de futur.

Un desig curatorial per part de l'equip d'*einaidea* era que l'exposició no sols fos d'Aurèlia Muñoz sinó que la seva praxis i pensament es veiessin reforçats per altres activacions a un espai concret de l'exposició, significant el *taller* com espai de treball i recerca, en aquest cas, una recerca expositiva, conceptual i de confrontació amb les pràctiques actuals, siguin o no en base al tèxtil, el nus o la trama. Enfrontar creadores actuals amb l'obra d'Aurèlia i veure què passa. El que ha passat ha sigut un enriquiment extraordinari dels discursos, encaixats o enfrontats, i una posada en valor *real*, no teòrica, de la pràctica i obra d'Aurèlia Muñoz gràcies a les converses expositives que s'han portat a terme en aquest espai-taller ubicat a l'exposició. També una nova forma de treballar el pla expositiu, no com un projecte tancat, sinó com un organisme viu, mutant, i que tot i les ortodòxies de la gestió cultural de planejament i concreció en el temps, s'han volgut flexionar i tibar al màxim per fer més orgànic tot el complex expositiu que ha significat el *Taller aeri*. Tot això per tal de donar respostes a l'oportunitat, la casualitat o la troballa instantània, que potser en projectes de grans dimensions i grans pressupostos, mai es poden donar.

La vivència ha sigut intensa. Moments complexos i enrevessats, propis de projectes de natura experimental i col·lectiva. Moments inspiradors i moments d'exaltació per la nova descoberta. La dificultat ha estat present, però els resultats l'han substituïda per una sensació d'aprofitar el *momentum* que mai es tornarà a repetir, almenys d'aquesta forma i temps.



Projecte ovals blancs, 1976, fotografia de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

Taller aéreo
Recorrido de la exposición
Manuel Cirauqui

[00:00:25] En cierto momento, alguien escribió sobre Aurèlia Muñoz que ella había retomado formas artísticas que databan del Paleolítico Superior[1]. La experiencia de sus obras nos permite quizás retomar esas formas y reencarnar un poco esos procesos materiales que nos son a la vez íntimos y remotos; pero esas re-encarnaciones no están desprovistas de sesgos contemporáneos y residuos azarosos. Esta puede ser una síntesis de la perspectiva que asume nuestra exposición, pero también de la reflexión que llevamos teniendo en los últimos dos años: en qué medida el, o un, paleolítico superior permanece presente en esta sociedad tecnificada nuestra como potencia aún por descubrir, por encarnar. Sobre todo si pensamos que persisten con nosotrxs modos de relación y operaciones materiales que datan de tales tiempos remotos, operaciones tan íntimas y sencillas como hacer un nudo, por ejemplo[2].

[00:01:45] Este proyecto, *Aurèlia Muñoz. Taller aéreo*, empieza mucho antes de llamarse de este modo pero ya plenamente en este mismo espíritu. En febrero de 2022, Alex Viladrich, Mireia Molina Costa y yo visitamos el Centro Grau-Garriga de Arte Textil e iniciamos un diálogo en torno a ciertas piezas de su colección. Esto nos llevó a celebrar, pocos meses después, en este contexto la segunda edición de un seminario anual de einaidea titulado META MATERIAL I DADES, donde una obra de Aurèlia Muñoz jugaría el papel de testigo presencial —de observadora,

1. August Panyella, extracto de su ensayo para *Formes et Fiber*, cat. exp., Copenhague, Kunstindustrimuseet, 1979; incluido en *Aurèlia Muñoz*, cat. exp., Museo Provincial Textil de Terrassa / Ministerio de cultura, 1981, p. 79.

2. El origen de las primeras construcciones con fibras nos remite a un periodo situado entre los años 40.000-12.000 AP. Como explica Pieter van de Griend: "The use of knots precedes the invention of knottable media such as rope. This arguably makes it Man's [sic] oldest technological achievement, possibly even predating the discovery of fire, and anchors their origins in the earliest days of the Stone Age." P. van de Griend, "Culture-historical Aspects and the Science behind Knots", Conference: Danida Fellowship holders at Vejlby Landbrugshojskole, Aarus Universitet, 25 de septiembre, 1993.

si queréis— en cada sesión[3]. Para nosotrxs era muy importante que el espacio de trabajo fuera un espacio también ritual, donde de repente aparecen presencias fuertes, vamos a decir totémicas, y donde la palabra del pensamiento crítico, histórico, teórico y/o poético se enuncia en el espacio de esas presencias. En cada sesión, instalábamos *Fragmento de palmera* de Aurèlia Muñoz en un muro a proximidad de la mesa de presentaciones[4]. Desde esas charlas, la lógica de las presencias y del entramado exposición-estudio evolucionó hacia lo que veis hoy, preservando la intención de un espacio de contacto y trabajo, en estado de cambio constante, un espacio en movimiento y por tanto un espacio aéreo[5].

[00:03:33] El aire es el medio de la transmisión, es también el medio por excelencia del viaje. Aunque la superficie sobre la que se apoya y desliza un cuerpo sea de tierra o de agua, lo que viaja siempre atraviesa el aire. Como nos enseña James J. Gibson, el gran teórico de la percepción y sus ecologías, el éter es el elemento que más rápidos tránsitos permite, incluyendo los de las ondas y la luz, es por ello el medio de la locomoción y la comunicación[6]. Gibson prefiere hablar de *medios* y no de espacios, es decir que más que elementos hay medios-ambientes[7]. Pues esto permite entender la continuidad entre los sentidos, precisamente y sobre todo en el aire: un "medio por el que los animales [terrestres] se pueden mover (y en que se pueden desplazar las cosas) [y que] es a la vez el medio de la luz, del sonido, del olor que salen de distintas fuentes ambientales… Cualquier punto del medio es un posible punto de observación para cualquiera que mire, escuche, huela. Y estos puntos están siempre conectados uno con otro por caminos de locomoción. En vez de puntos y líneas geométricas, por tanto, lo que tenemos son puntos de observación y líneas de locomoción"[8]. Esta es una perspectiva que entiende los espacios en tanto que medios de operaciones de los seres vivos, con todos los enredos e interdependencias que existen entre ellos; igualmente entiende sus acciones desde

3. Los seminarios, inscritos en el marco del MURAD [Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny] de EINA, se celebraron en Casa Aymat los días 10, 17 y 24 de mayo, y contaron entonces con las intervenciones de Julia Varela, Mariona Cañadas y Pedro Murúa, Sara Ramo, Ana María Ramo Affonso y Sílvia Ventosa Muñoz. Tras una primera edición en formato online a través de la plataforma Twitch en 2021, las ediciones de 2022 y 2023 fueron llevadas a cabo en el Centre Grau-Garriga y orbitaron, de múltiples maneras, en torno al trabajo de Aurèlia Muñoz.

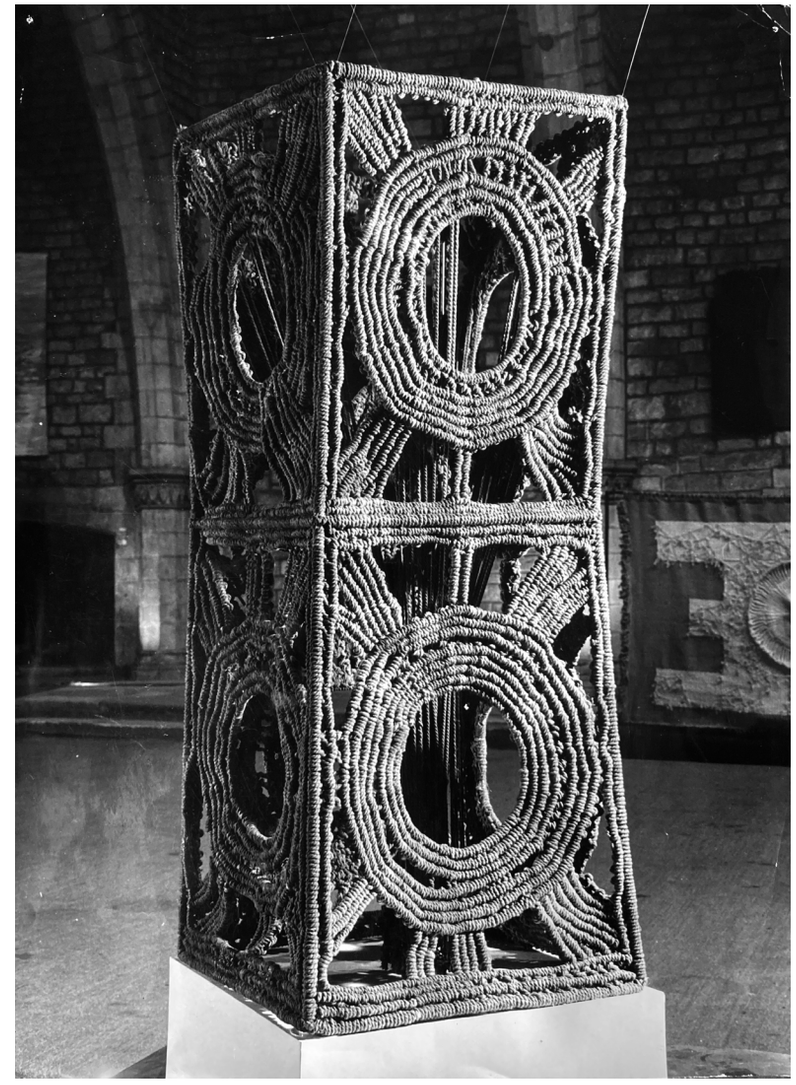
4. Contamos entonces con la ayuda inestimable de Catalina Morgado y Daniela Duarte (entonces estudiantes del mencionado MURAD), así como del personal del Centro Grau-Garriga.

5. Daniel Giralt-Miracle subrayó la importancia de este elemento en varias ocasiones. Quizás la más explícita es "El textil como forma y superficie aérea", incluido en *Aurèlia Muñoz*, cat. exp., Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1983.

6. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Nueva York, Taylor & Francis, 1986, p. 16.

7. *ibid.*, pp. 12ss.

8. *ibid.*, p. 16.



Macra tòtem, 1969, vista de instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, fotografía de Ramón Calvet, Arxiu Aurèlia Muñoz.

un punto de vista complejo: el del entrelazamiento, es decir, del enredo (en inglés, *entanglement*) y el nudo[9]. La coincidencia del concepto de "medio" en el contexto ambiental de Gibson y en el contexto artístico en que nos estamos moviendo nosotrxs no puede ser más pertinente, pues efectivamente nos ayuda a pensar nuestras relaciones con y entre obras de arte desde un punto de vista *ecológico*. Las formas respiran, lo tangible es visible y olfativo, en el entorno somos respirados y los materiales de nuestros trabajos tienen la capacidad de estimular a entes distintos por razones distintas[10]. Eso hace del aire un verdadero espacio de experimentación, un taller.

[00:06:03] Los pájaros, entes aéreos (en inglés se diría, de forma más precisa, "air-bound", literalmente atados o vinculados al aire), ligeros y en general gregarios, moviéndose en bandadas, son a menudo vistos como portadores de señales. Culturalmente es tal su importancia simbólica que han alcanzado el estatus de emblemas del acto mismo de traer noticias o "nuevas". Las aves traen mensajes del clima y del tiempo —la atmósfera y la historia que, como bien sabemos hoy, en un sentido profundo son lo mismo. Mensajes del tiempo, es decir, del futuro; "barruntamientos", como nos recuerda Asunción Molinos Gordo en su film reciente sobre el pensamiento campesino, un pensamiento para el cual la observación atenta del cielo y sus especies es fundamental y constante[11]. El vuelo mismo es un acto de comunicación, un vaticinio: el cuerpo del pájaro cruzando el aire como augurio de algo; de qué, en realidad no importa, pues ya es bastante asombroso, bastante vertiginoso e increíble que haya futuro; los pájaros nos lo recuerdan. Sus señales vienen de manera sonora o visual, a través del canto solitario o coral, o de las formaciones y figuras de su vuelo. Cuando vemos un ave en vuelo, entre nosotrxs y ella media un elemento indiviso, el éter, por el que viajan los signos, notas y palabras, ondas electromagnéticas y por supuesto colores, polen, partículas, polvo, humedad. En la continuidad espacial del éter hacemos contacto visual con ese pájaro que dibuja formas—de hecho, escribe—allá arriba, apoyado gracias a su ligereza en una masa de aire que se desplaza. Un volumen de aire o interfaz invisible. El pájaro, flotando y meciéndose sin soporte, nos hace notar que hay volúmenes atmosféricos, es decir esculturas aéreas, cargadas de potencias y significados transparentes. Un extremo de esa masa nos toca y puede sentirse casi violentamente en la piel cuando nos movemos y nuestros rostros se frotan y cosquillean con lo invisible. Cuando saltamos de un trampolín o nos asomamos a una ráfaga de viento. Recordamos un verso que tiene también fuerza escultórica: *Lo profundo es el aire*[12]. Lo invisible es esa transparencia que contiene tanto. El éter atraviesa cristales o muros para traernos señales, igual que el ruido del mar atraviesa la pared sin ventanas del cuarto que describe Marguerite Duras en *La enfermedad de la muerte*[13]. Una casa de resonancia.

[00:08:41] Nuestra exposición o *taller aéreo* durará al menos nueve meses[14] durante los cuales se está gestando un libro que presentaremos como último episodio de nuestro programa de actividades. La duración de la exposición responde más a un estándar de colección que de muestra temporal, y por casualidad terminará en torno a febrero de 2024, en un momento particularmente aéreo para quien preste atención a los eventos de orden astrológico[15]. Como sea, en los dos primeros meses ya transcurridos hemos visto producirse una primera mutación en el proyecto, y gracias a ella se habilita un espacio—en la última sala de la exposición, inundada de luz, que en el Centro Grau-Garriga denominan coloquialmente "l'eixida"—donde trabajar estos seminarios; un espacio donde cambiamos los papeles y lo totémico se disuelve y fluidifica, es el vacío donde se pueden hacer cosas, es el *aire* de la exposición que ahora estamos llenando con nuestras charlas y talleres de mayo.

[00:09:53] Lo que os propongo es que, en esta primera sesión de estudio in situ, recorramos la exposición con un poco de detalle. Vamos a empezar, si queréis, en la primera sala.

[00:10:25] Bien. Lo aéreo es un tema en sí mismo en la obra de Muñoz, pero creo que también lo son los elementos del cosmos y el aire, entre y en diálogo con ellos, en tanto que vehículos de una serie de fenómenos fundamentales. Uno de ellos es el vuelo: el vuelo del pájaro, del cometa, del ser, del libro, del sueño, del alma que transmigra, etc. El vuelo, la suspensión, la gravedad. Podemos, con Aurèlia, entender la escultura como una toma de medida de la gravedad, y ello desde todas esas posiciones de la imaginación (el cometa, el sueño, etc.). Por otro lado, está la apelación al concepto aéreo como equivalente a la definición de lo espiritual pero impersonal, el vacío metafísico, el seno de la luz.

[*Personaje-pájaro en busca de su espacio vital*, 1967]

[00:12:51] Este es el primer dibujo de la exposición. El título es, de hecho, una especie de leyenda o anotación con la que la artista parece designar algo que de otro modo no sería obvio. Como veis, este personaje no tiene una apariencia literal de pájaro pero se entiende muy bien que pueda estar representando un pájaro, casi teatralmente, intentando ser, o sien-

9. "Contrary to commonly held belief, the tying of knots is not solely a privilege of Man [sic]. They can occur spontaneously in intelligence-free objects [sic] like tangled electric cables and garden watering hoses." P. van de Griend. *op. cit.*

10. *ibid.*, pp. 16-18.

11. Asunción Molinos Gordo, *Barruntaremos*, film monocanal, 2021.

12. Verso del poema "Más allá" de Jorge Guillén (1893-1984): "Soy, más, estoy. Respiro. / Lo profundo es el aire. / La realidad me inventa, / Soy su leyenda. ¡Salve!". Citado por Eduardo Chillida en una escultura de 1996 que lo toma por título.

13. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, París, Minuit, 1982.

14. Las duración definitiva de la exposición ha sido de 11 meses y 10 días [09.03.2023-18.02.2024].

15. A finales de enero de 2024 se producirá la entrada del planeta Plutón en el signo aéreo de Acuario.



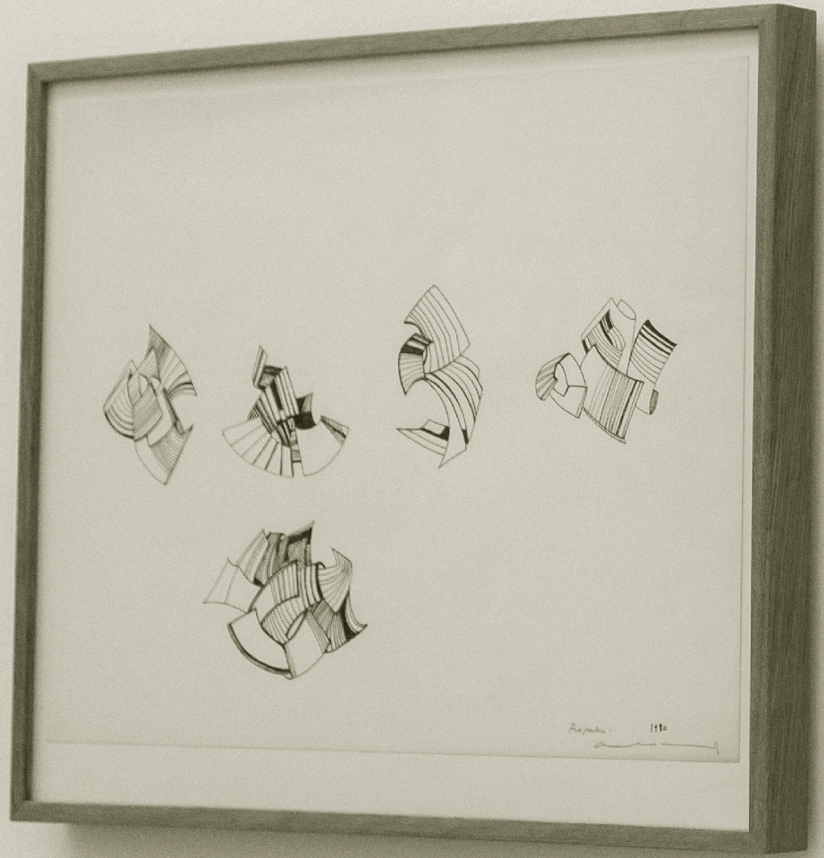
do mitad pájaro mitad otra cosa. No pájaro, sino personaje-pájaro, que parece tener la responsabilidad de movilizar las dimensiones simbólicas de aquel. Su cuerpo es un sistema de cajas, no tiene pico pues su cabeza es también un cubo, en lo alto de ella destaca una cresta o penacho. Sus alas están desplegadas pero es hierático, ajeno a cualquier actitud de vuelo. Más bien parece estar posando de manera estatuaria. Llama la atención la textura conseguida por Aurèlia combinando el bolígrafo de color verde y negro, una herramienta claramente doméstica pero apta para hacer un estudio así, con una nota de tareas ("lunes tal, martes…") en el margen de la página también.

[00:15:06] Podemos pensar que esta visión sorprendió a la artista haciendo cualquier cosa práctica, o hablando por teléfono, en su estudio o en otro lugar. No pierde fuerza el dibujo si pensamos que ha sido realizado semiautomáticamente, como un *doodle*, durante —pongamos— una conversación telefónica. Y al colgar, una ve que se ha producido una pequeña aparición… ¿Qué es un personaje-pájaro? Evidentemente, no exactamente un pájaro. Tiene un anhelo, humano en tanto que anhelo y humano entendido como "menos-que-animal". Puede pensarse que es un motivo clásico, "demasiado humano", eso de querer ser de otra especie y aspirar a ser pájaro sin conseguirlo. Pero igualmente puede pensarse esta actitud desde la propia animalidad, donde —como enseña Vinciane Despret— unas especies teatralizan miméticamente a otras, juegan a ser otras e intercambian atributos[16]. Este dibujo, encontrado en el archivo y portador de una frágil espontaneidad, nos introduce por partida doble a las nociones de personaje y de animal en la obra de Aurèlia. Es, en ese sentido, el epígrafe de la muestra.

[00:20:42] El personaje-pájaro tiene un anhelo existencial, busca su lugar de existencia. Los seres de Aurèlia muestran de manera sistemática esta carencia, y nunca se nos dan indicaciones de cuál o cómo sea ese espacio de *aspiración* (de nuevo, aspirar es un verbo aéreo y estos personajes aspiran desde un mundo decididamente fijo, de marcadas líneas de inmovilidad). Estos personajes están muy cerca del espacio ontológico que se abre en el encuentro con el Otro, del que hablaba Emmanuel Lévinas en radical oposición al espacio de la afirmación identitaria[17]. Creo que este dibujo —procedente del archivo personal de la familia de Aurèlia, y del que no tenemos constancia de que haya sido expuesto nunca antes— este dibujo es una perfecta ilustración del modo de existir de Aurèlia, rodeada de entes y a la escucha de un aire lleno de señales, permanentemente conectada con esa alteridad como dimensión generativa de mundos en el pensamiento. Y el personaje pájaro,

16. Véase Vinciane Despret, "Écrire avec les animaux", conferencia impartida el 7 de junio de 2022, Fondation Prince Pierre, Mónaco.

17. El *espacio vital* faltante, inasequible, de estos seres varados en una fase intermedia de mutación, difiere radicalmente del *lebensraum* nostálgico y sustancialista que reivindicaron (y siguen reivindicando) las geo-ontologías fascistas y sus ultradefensivos fanatismos territoriales. Véase, por ejemplo, Juan Carlos González Caldito, "Lévinas contra Heidegger: El concepto de *Lebenswelt* desde la alteridad", en *Reflexiones marginales*, octubre 2022.





en su hieratismo, mira hacia adentro de la exposición; su mirada, como un láser verde, nos indica ya la dirección del recorrido.

[*Proyectos*, 1980]

[00:24:02] Al lado de este dibujo hay dos hojas con estudios para piezas de un orden diverso: algunos elementos aquí representados parecen fragmentos de armaduras, otros parecen estructuras mecánicas o arquitecturas suspendidas. Las asociamos a la serie de las *velas*, llamadas así por su familiaridad con los velámenes de las embarcaciones en que se inspiró Aurèlia en cierto momento de su carrera. Pero podemos igualmente imaginar conexiones con esculturas articuladas de otros órdenes, como los *Bichos* de Lygia Clark. Las telas de Aurèlia se irían plegando con la ayuda de alambres, varillas de junco de madera o de metal, describiendo curvas con la ayuda de tensores o hilos o tiradores, usando la gravedad como si fuera un viento. Veréis que el tratamiento de las texturas, pese a la diferencia de años entre estos dos dibujos y el anterior, es muy similar. Lo fundamental es que estas estructuras más tardías prescinden ya enteramente de personajes, aunque tienen reminiscencias de cuerpos, de movimientos vivos; serán *seres-dispositivo*. Aquí vemos una primera imagen de algo que se volverá extremadamente importante en la obra de Aurèlia Muñoz, a saber la indistinción entre el ente animado que porta un atuendo y el atuendo por sí solo como ente animado; la escultura como ser y como eco de un cuerpo. El camino de la abstracción es, en Aurèlia, el camino por el que el cuerpo se hace aire, se volatiliza, encomendando a los objetos que lo recubren que intercedan por él en la dimensión escultórica. Estos estudios voladores están aquí para eso, para anunciar que en cierto momento se dará ese tránsito. Vamos a ver este tipo de vaticinios y de rememoraciones bastantes veces en la exposición.

[*Sin título*, 1969]

[00:25:16] El personaje del dibujo central de esta sala —que de hecho es no un dibujo sino un collage sobre papel— nos lleva de nuevo al final de la década de los sesenta y vuelve a ser uno dotado de alas y rostro, envuelto en armadura y, más que volador, con actitud de querer representar cierta alma de ave guerrera o terrible. En el collage [*Sin título* (1969)] distinguimos recortes de origen diverso, tiene esa típica combinación de saturación de información y ligereza que confiere el material impreso encontrado en cualquier sitio y redispuesto para definir zonas de color. Este ser, que designaré de forma no binaria, parece estar erguidx en un espacio construido pero brutalmente plano, como un escenario o un fondo de arquitectura gótica, un espacio sólido en que no hay más aire que el que da por defecto lo que queda de hoja en blanco. La perspectiva, si la hubiese, se estrecharía drásticamente como un túnel detrás de



él. Entrevemos prolongaciones de planos fuera del personaje, coronadx por una inscripción en letra gótica que se nos hace incomprensible. Si miramos el reverso de esta pieza, vemos que nos regala una tentativa de dibujo descartada, que resulta lo bastante interesante como para que el marco haya sido diseñado de esta manera doble y abatible y así veamos las dos imágenes. Aquí detrás queda claro el esquematismo compartido entre el personaje y el escenario en que se inscribe, el visible esfuerzo de la artista por darles una lógica común a ambas composiciones, aun si este cuerpo no se integra en ninguna atmósfera. No está lejos de los dibujos tradicionales japoneses que representan imágenes de teatro *kabuki*, también carentes de aire[18].Y veremos que este hermetismo, esta sensación de lleno absoluto que nos dan ya estas figuras en paisajes esquemáticos, se exacerba y perfecciona en los bordados de la sala contigua. Como veis, con el doble marco así abatido este dibujo mira al personaje-pájaro mientras que el anverso se encara con esa pieza que nos espera cruzando el umbral de la siguiente sala, ese otro personaje con una expresión compungida e intensa.

[*Ocell blau*, 1966; *Àngel còsmic*, 1966; *Tótem*, 1967; *Divinidad*, 1968]

[00:31:57] Aquí nos encontramos con cuatro imponentes bordados del mismo periodo, que pertenecen a la colección de tapices y de arte textil del Ayuntamiento de Sant Cugat. Estamos en el mismo periodo que en los dos dibujos figurativos de la sala anterior. Por medio de los personajes y los pájaros llegamos a dos referentes que importan mucho a la Aurèlia Muñoz de los inicios: Paul Klee y Joan Miró, grandes inventores de animales y peces fantásticos, seres voladores y flotantes[19]. El medio del papel es siempre acuático y aéreo, ligero y permeable; mientras que el espacio bordado es denso, frondoso, tupido, lento, y con una fuerte reminiscencia terrestre, por mucho que los motivos y figuras representados en ambos medios sean muy similares. Aurèlia se distancia de las acuarelas típicas de Klee, que parecen fichas taxonómicas de un académico que alucina… Pero también se distancia de la grandilocuencia de los tapices de Miró, hechos en telar y por encargo, para llevarnos al terreno de sus bordados casi áridos, con sus texturas irregulares y sus procesos tortuosos. Al mismo tiempo, hay reminiscencias vanguardistas en lo iconográfico, que nos llevan tanto al dibujo cubista como a las escenografías contructivistas y bauhausianas. En la forma de dibujar de Aurèlia sentimos la expresión de ese deseo de fundir interior y exterior, subrayar la continuidad del objeto con su entorno en un sentido ecológico. Como subrayaría el crítico Jean Clay, esta fusión de figura y fondo prefigura el salto de la escultura al ambiente, de la obra autónoma a la participativa[20].

18. V. p. ej.: Yasuji Toita & Chiaki Yoshida, *Kabuki*, Osaka, Color, 1967.

19. La reciente exposición *Paul Klee y los secretos de la naturaleza*, curada por Martina Millà en la Fundació Joan Miró de Barcelona, ilustra abundantemente esta connivencia.

20. Jean Clay, "Los Penetrables de Soto", en *Soto: La cuarta dimensión*, cat. exp., Madrid/Bilbao, La Fábrica, Museo Guggenheim Bilbao, 2018, pp. 46-49.

[00:34:08] En el mundo físico, el aire es el lugar en que se producen las comunicaciones entre ecosistemas: el ecosistema marino, el ecosistema terrestre, el mundo volcánico o ígneo, los tránsitos de lo aéreo (gases, vuelos) a lo sólido, a lo líquido o ardiente. En palabras de Gibson, nuevamente: "Nuestro planeta consiste principalmente en tierra, agua y aire—un sólido, un líquido y un gas. La tierra forma un sustrato; el agua es formada por el sustrato en océanos, lagos y corrientes; y los gases sin forma del aire hacen una capa de atmósfera sobre la tierra y el agua. La interficie entre cualquiera de estos dos estados de la materia—sólido, líquido y gaseoso—constituye una superficie. La interficie tierra-agua en el fondo del lago es una, la interficie agua-aire arriba es otra, y la de tierra-aire es una tercera—la más importante de las superficies para los animales terrestres"[21]. El aire es, pues, para Gibson el terreno de comunicación entre superficies.



Drie kabuki acteurs trekkend aan een rode banier, 1854.

[00:36:25] El mismo esquema gibsoniano de superficies-interficies es aplicable a las relaciones y transferencias que se dan de un medio plástico a otro. Nuestra exposición es un ejemplo de ello. Hemos saltado del dibujo y el collage sobre papel al bordado, y esta galería incluye también una fotografía y una proyección de diapositivas, de las que hablaré en un momento… Del bordado pasaremos al macramé unos pasos más allá. Sirva esto para decir que los pasajes, trasvases y migraciones de motivos y formas definen la práctica de Aurèlia como una ecología de operaciones y relaciones aéreas que constituyen el *leitmotiv* de la exposición. Asimismo, nuestro énfasis en el elemento aéreo tiene aún más implicaciones, pues a través del aire en que ahora hablamos se da el cruce de miradas entre estas obras de Aurèlia Muñoz.

[00:37:50] Lo dicho anteriormente redunda igualmente en un principio muy claro que informa este proyecto, la determinación a no trabajar la obra de Aurèlia como "artista textil". No nos importa si esto que vemos "es o no es" arte textil —es decir, no importa que en cierto momento Aurèlia

21. J. J. Gibson, *op. cit.*, p. 16.





empiece a trabajar el papel o cualquier cosa y deje abandonadxs a lxs estudiosxs de tal o cual disciplina, pobrecitxs. La lectura de Gibson nos ayuda a entender esto[22], pues en la continuidad de lo visual y lo háptico, es decir en el *aire*, reivindicamos la experiencia de Aurèlia Muñoz; igualmente la reivindicamos en la compleja tectónica de las funciones visuales, térmicas, arquitectónicas y sonoras que tienen los trabajos en medios textiles, pero no solo: también en las esculturas de hojas y filamentos sueltos, en los ensamblajes blandos, en las organizaciones de telas, velas y papeles, en las pieles y vellones de animales, en las materias compactadas como papel o fieltro, en los estudios de tensegridades y de relaciones gravitacionales a través de maquetas y esculturas a gran escala.

[00:39:23] Esta exposición plantea un eje con tres núcleos —núcleos o nudos—, un eje como una cuerda anudada o un quipu con tres nudos que son: las especies, las formas, los elementos. Y cómo se relacionan estos nudos sería más o menos así: al ponerse en relación los elementos del cosmos, se generan formas a veces inéditas en las que se refugian (lxs) seres. Estxs son casi reconocibles pero de especies inciertas, personajes a los que Aurèlia llama pájaros, tótems, cascadas, dejando una parte de su identidad por descubrir y desvelar. Las formas hacen aparecer de manera consistente esos personajes en búsqueda de sí mismxs y/o sus espacios vitales. La emergencia de nuevxs seres transforma el mundo cualitativamente —a veces de manera curativa, disruptiva— es decir que no solo añade más seres, sino que estxs afectan a lxs que ya estaban aquí. Con objeto de explorarse a sí mismx, el cosmos no binario envía seres al ámbito de la presencia. Creemos que tal era la creencia que animaba el trabajo de Aurelia Muñoz a través de los medios plásticos. Enviar seres a la presencia: lo que hace el cosmos no binarix sirviéndose de la artista como transmisora. Y sí, esas transmisiones le llegan por el aire, evidentemente.

[00:42:46] Podemos sentir el peso, la gravedad de los bordados no solo en el espacio sino también en el tiempo. La decisión de Aurèlia por el bordado es tremendamente consciente. Los soportes de cada bordado son arpilleras, y en ese tiempo muchxs pintores estaban utilizando las arpilleras en lugar de lienzos para realizar cuadros informalistas y matéricos. La tendencia de Aurèlia parece radicalmente contraria a las querencias de este movimiento. Hay formas reconocibles, colores, contención, saturación, espesor, redundancia. Sobre las arpilleras ella despliega este acto obsesivo y lento del bordado figurativo, combinando hilos de lana y acrílico. Cualquiera de estas puntadas es mucho más lenta, mucho más densa y mucho más pesada, literalmente, en gramos, que una pincelada de óleo, y mucho más silenciosa que el golpe de espátula o la típica salpicadura expresionista. El bordado aparece como una versión *ultraespesa* del fluido acto pictórico, un cambio en el tiempo de

22. "This is what makes persisting surfaces potentially visible as well as potentially tangible. How they are actually seen by animals with eyes is the problem of this book…" J. J. Gibson, *op. cit.*, p. 23.

la materia figurativa, una intervención en la temporalidad del medio o en la cuarta dimensión de la pintura[23]. Cada bordado pesa mucho, pero sin embargo es plegable, transportable, suave y mullido. Eso también es importante.

[00:44:22] Si miráis las cabezas de estxs seres, son algo más grandes que las de una persona adulta y se encuentran a una altura también ligeramente superior. Estamos bajo la autoritaria perspectiva de las estatuas, de los altares religiosos. Y estas estatuas están como frunciendo el ceño, un poco desencajadas; sufriendo, buscando o anhelando, como decíamos antes, absortas en su incompletud. Creo que con esto la artista nos señala que, por mucho que vivan en un orden metafísico, ese orden no es superior al de nuestra vida cotidiana. Es más bien paralelo; su reflejo. Pese a que Aurèlia está en esta fase de su trabajo muy marcada por la verticalidad totémica de ciertas formas artísticas, el tipo de relación que plantea con la obra de arte no es de un orden fálico-autoritario. Son, por así decir, tótems truncados. Ahora bien: la combinación de gravedad existencial, referencias góticas, cubistas y surrealistas, con formas abigarradas y coloridas en figuras que bien podríamos denominar *agénero*; la intensidad casi autista que tiene toda la iconografía de este periodo en la obra de Aurèlia, con su carga de gravedad, sufrimiento existencial y ensimismamiento; estos, entre otros factores, nos llevaron en cierto momento a plantear como *hipótesis herética* que su trabajo prefigura lo que hoy llamaríamos una estética *emo* —una mezcla de atuendos *hardcore* (crestas y penachos, accesorios, armaduras), subcultura de la ensoñación e hipersensibiidad emocional (un *merging* de Art Nouveau, Surrealismo, Románico, Pop japonés y post-Punk europeo), exaltación de los materiales y subjetividades subalternas, expresionismo de la frustración anti-adulta, sin olvidar un gusto declarado por la vertiente gótica de los cuentos infantiles, las leyendas populares y la Biblia.

[00:47:57] Retomando el hilo anterior, sobre el material: en estos tapices bordados nos encontramos con muchísima lana, recordemos que es una fibra animal; pero también aparecen esas mezclas de acrílicos con nylon y algodón, tejidos nuevos donde el origen mineral predomina sobre los demás. Estos materiales, que ahora entendemos como emblemáticos del momento antropocénico —cuyas formas de producción son insostenibles— para Aurèlia y artistas coetáneas de los años sesenta podían aún parecer materiales del futuro e incluso cargados de cierta promesa. Aurèlia depositaba cierta confianza en los materiales que después de unas décadas han demostrado tener una relación incontrolable con el tiempo y los ecosistemas naturales. La lana cambia de color pero hasta cierto punto mejora con los años, como bien saben las comunidades berber del Atlas marroquí, que también fabrican tapices con nudos y han

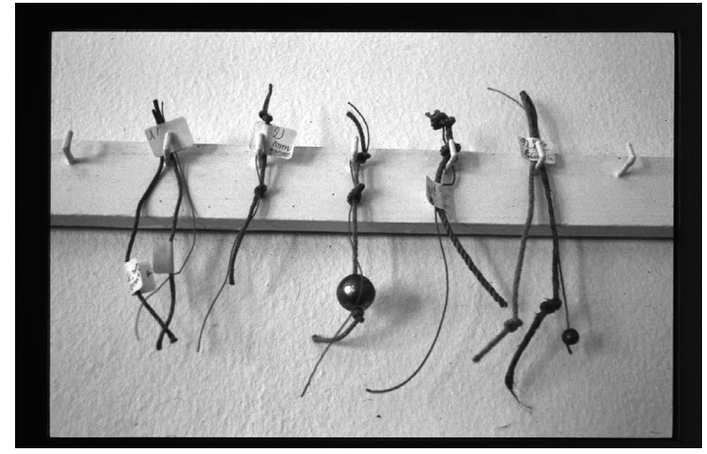
23. Esto nada tiene que ver con la apelación que hiciera en su día Daniel Giralt-Miracle a una "cuarta dimensión textil". Daniel Giralt-Miracle, "Towards a Fourth Dimension in Textiles", en *Aurelia Muñoz, Fiber and Paper*, cat. exp., Nueva York, The Metropolitan Museum and Art, 1987.

desarrollado por medio de ellos un sistema de figuración y escritura[24]. El nylon no "mejora" en sentido convencional sino que simplemente pasa a otra cosa, se transforma muy rápida e irreversiblemente aunque no desaparece: unas partes se desintegran, otras se vuelven rígidas y oscurecen, algunas incluso adquieren con el tiempo una cierta viscosidad entrópica. Por un lado, el nylon vive en un universo rápido y no lineal, por así decirlo, mientras que la lana virgen vive en un universo mucho más lento y uniforme. Y en ese universo lento se pueden comunicar generaciones a través de miles de años. Quizás, en el universo del nylon, igual nos podemos comunicar a lo largo de años o de meses, para luego perder el soporte material de esa comunicación o requerir de un sistema externo de codificación y descodificación de huellas y marcas. Así, el ciclo económico y ecológico de la lana —como nos enseñan las compañeras de Tornen les Esquelles— nos parece enteramente inteligible, mientras el ciclo ecológico del nylon nos parece mucho más difícil de cerrar fuera del sistema puramente antropocénico de acumulación de residuos. Desaparecen de nuestra vista, pero sin desaparecer nunca. Se esparcen, podemos decir que *ensucian*. Sin retorno imaginable salvo por sorpresa, como esos microplásticos que aparecen en las vísceras de los seres marinos. Los plásticos, pues, tienen velocidades de transformación muy altas, mientras que su ciclo de regeneración es tan largo que ahora mismo no podemos entenderlo naturalmente, hay que simularlo a ciegas. Es un problema. Lo podemos ver en partes de este bordado [señalando a *Divinidad* (1968)]. Quizá la perspectiva sobre los materiales sintéticos cambie dentro de mil años, aunque no será fácil hacer una arqueología de ciertos tipos de nylon cuyos colores y estructuras degeneran a gran velocidad sin reintegrarse en el ecosistema, sin cerrar el círculo. Quizás su única esperanza esté en regresar al centro de la Tierra… También ellos buscan, pues, su espacio vital. Nos resulta muy antipático este tema de los hilos de origen sintético, pero es necesario que entendamos el modo en que fueron recibidos por artistas como Aurèlia y su generación, con interés y hasta cierta esperanza. Volveremos a ello en la charla sobre el valor del celo y el plexiglás[25].

[00:52:48] Si miramos la fotografía en esta otra parte de la sala, repararemos en que tiene una serie de marcas y dobleces. Estaba pinchada en la pared del taller de Aurèlia, la encontramos así en el archivo y, como en el caso de otros elementos fotográficos, hemos aprovechado unos marcos vacíos que tenía el Ayuntamiento de Sant Cugat para presentarla en el espacio. La pieza fotografiada se llama *Macra-tótem* (1968), es decir, nudo-tótem, presentada en los años sesenta en una exposición

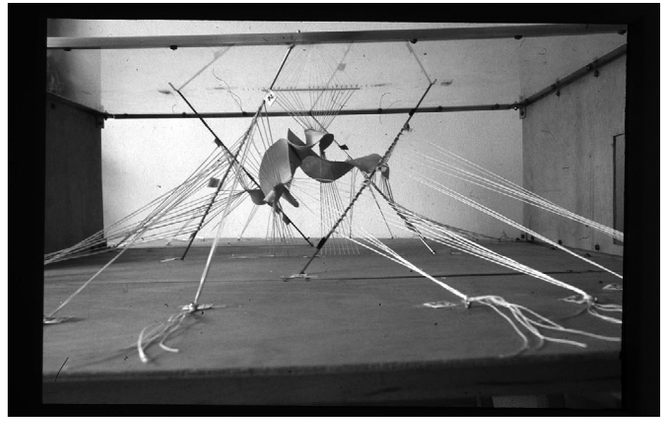
24. El envejecimiento de una alfombra cuyo dibujo transmite una historia familiar le confiere más valor al objeto, y viceversa: el valor de la alfombra es el de la historia recordada en el lenguaje original. Véase, p. ej.: Bert Flint, *African-Berber Culture in North Africa and the Sahel Region. Neolithic Traditions of the Sahara*, Marrakesh, Éditions Jardin Majorelle, 2019.

25. Véase la intervención de Alex Viladrich, recogida en este mismo volumen.



Muestras de hilos y plomos en el taller de la artista, Arxiu Aurèlia Muñoz.





↑ *Montaje de Estel ancorat en Madrid*, 1974, Arxiu Aurèlia Muñoz.
↓ *Maqueta Estel ancorat*, 1973, Arxiu Aurèlia Muñoz.

en Madrid[26]. Vuelve a darse ese cruce de miradas, resonando unas con otras desde tiempos distintos: *Macra-tótem* con *Tótem*, *Tótem* con *Personaje-pájaro*, *Divinidad* con el personaje del collage *Sin título*, y también con el dibujo de su reverso. El aire es, pues, el medio en que las miradas se cruzan.

[*Selección de diapositivas*, 1971-1989]

[00:54:35] Del otro lado de la sala, la proyección en carrusel nos muestra unas cuarenta diapositivas. Cada imagen propone una línea de comparación y de conexión, cuenta la exposición por así decir desde sus afueras. La primera nos muestra las manos de Aurèlia trabajando, esas manos omnipresentes pero invisibles en la exposición. Vemos imágenes de papeles confeccionados y teñidos a mano, secando en la terraza de su casa; vemos madejas de yute en una situación similar; vemos fotografías de exposiciones e incluso de textos de pared de otras exposiciones; situaciones preparatorias en el taller; vemos libros aéreos, instalaciones de maquetas en plexi; gigantescas piezas de macramé en espacios exteriores; vemos imágenes de investigación que incluyen yurtas, mantos de lluvia, entornos en que ciertas comunidades ancestrales han sobrevivido tejiendo; nos desorientamos; vemos grandes instalaciones de velas marinas a gran altura; hay detalles de bordados y de texturas monocromas anudadas; quipus. El recorrido no es cronológico, no es lineal, podemos decir que la exposición lo es un poco más aunque no rigurosamente. Casualmente, hay una cierta similitud entre el proyector de diapositivas subido sobre este pedestal metálico y el personaje ciclópeo de *Divinidad*. Esto nos devuelve a la impresión que producen ciertos personajes de Aurèlia, particularmente del periodo de los bordados. Son como personajes quiméricos del mundo industrial… Sus formas angulares, sus articulaciones rígidas y su bidimensionalidad brutalista, los cráneos y ojos cuadrados, nos hacen pensar a la vez en ángeles y en máquinas. Vamos a subir a la primera planta del edificio para ver la siguiente sala.

[...]

[01:00:05] Aquí hay una especie de bifurcación, de encrucijada, porque podemos ir hacia la izquierda y el discurso se orienta hacia un lugar o el otro—yo tiendo a ir por aquí…

[Sala de reproducciones y archivo fotográfico]

26. 1er Congreso Internacional de Investigaciones y Experiencias Textiles, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1969.

[01:02:12] Veis que en cada sala se están revelando y desarrollando cosas del orden de lo meta-, reflexiones de la exposición sobre sí misma. Aquí la idea era que las imágenes pudieran viajar de un soporte a otro y de repente emerger y tener esta capacidad de contradecir su materialidad, o de sobreponerse por completo a lo que estaba pasando en su momento de génesis. La fotocopia nos permite hacer esto, desde su espacio fascinante de reproducción rápida y su amenaza sobre los medios más tradicionales y preciosistas… Consideramos la fotocopia un medio fotográfico como los demás y la impresora-fotocopiadora un instrumento que nos permite llevar cierta tensión y velocidad al espacio del archivo. Mirad por ejemplo esas viejas impresiones fotográficas, las imágenes fueron tomadas porYves Zimmerman, que tuvo también su periodo de profesor en la escuela Eina… Hemos utilizado los orificios existentes en las impresiones sobre cartón, que ya estuvieron colgadas en el estudio de Aurèlia y ahora están aquí, en este otro "taller". Reinstaladas aquí, muy amarillentas. Este tipo de cartón era un material de impresión que Aurèlia utilizaba domésticamente, permitía tener las imágenes sobre la pared sin que se combasen durante periodos más o menos largos. Nos parece interesante, pues, usar igualmente el muro como espacio de reflexión y servirnos de la fotocopiadora-impresora para ocupar el gran muro de enfrente. Os invito a leer lo que dice la cartela en este caso[27].

[…]

[01:07:47] Las imágenes están dispuestas de manera estratificada. Cada estrato es un modo de existencia del trabajo. En las dos primeras hileras, empezando desde la base, vemos maquetas y piezas realizadas en muy pequeños tamaños como estudios de posibles obras en grande. Empieza a manifestarse la utilidad de la transparencia, en este caso de los soportes de metacrilato, de cara a la percepción de las maquetas y su documentación con iluminaciones altamente contrastadas. A la derecha hay imágenes extraordinarias tomadas por Josep Gri, de estudios que, en una primera fase del trabajo, Aurèlia realizaba en papel. Vemos cintas anudadas para preparar el terreno a un esquema operativo de macramé, que se hará posteriormente con cordón. Son nudos paradójicos, cerrados, como cintas de Moebius que miramos en su perfecta abstracción. La maravillosa iluminación de Gri y el violento contraste impuesto por la fotocopiadora contribuyen a este efecto. Creo que estas imágenes estructurales de Aurèlia tienen enorme importancia para entender la dimensión topológica de su trabajo, la cual no ha sido probablemente nunca abordada por la crítica hasta hoy.

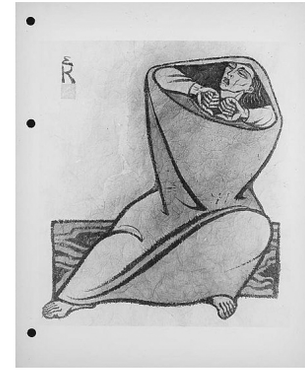
27. *"Aquesta sala es presenta com un estudi iconogràfic consistint en reproduccions de l'arxiu fotogràfic d'Aurèlia Muñoz mitjançant fotocòpies (1) i serigrafies murals (2). S'hi afegeixen dues impressions d'època (3), muntades sobre cartró, provinents de l'arxiu de l'artista: imatges que, com moltes altres, eren presents al seu taller i servien com a suport per a la reflexió i l'anàlisi del seu treball. Les imatges originals, que formen part de l'Arxiu Aurèlia Muñoz, van ser encarregades per l'artista a diferents fotògrafs entre els quals figuren Josep Gri, Bignia Kuoni i Yves Zimmermann, Ferran Freixa, Ramón Calvet, Martí Gasull, Pau Barceló, entre d'altres, en un període de temps que va del 1967 al 1980."*





Personatge blau, 1971, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[01:10:04] También la fotocopiadora impone una monocromía en escala de grises a las imágenes de estas obras ya monocromas en origen, pues están hechas con hilo de algodón, sisal o yute. En la tercera hilera de fotos aparecen imágenes de piezas realizadas a escala 1:1, volúmenes autoportantes, con un aire estatuario muy característico de la gran época del macramé de Aurèlia, es decir de los años setenta del siglo pasado. Vemos algunos *Personajes*, de la serie que ella tituló así, presentados imponentemente en el espacio. La simple disposición cónica del plano de macramé confiere a estas piezas un aire como de figuras orantes o vigilantes; como si el atuendo formal de algún tipo de sacerdocio se cerrase sobre sí mismo y se convirtiese en arquitectura; o a la inversa, como si atravesando los campos encontrásemos una tienda de acampada y creyésemos que es un ser, una presencia consciente parada y atenta. Hay reminiscencias de las operaciones de abstracción y reducción que mencionábamos ya en los dibujos. Un cuerpo envuelto en un manto puede ser, a fin de cuentas, descrito simplemente como un cono. La fuerza de una estructura tejida así de simple me hace pensar en algunos documentos de las coreografías solitarias de Martha Graham, como *Frontier* o *Lamentation*[28]; en todo el potencial de un personaje escénico, arquetípico, completamente en unidad con su vestido.



Erica Karawina, *Martha Graham in "Dance of Sorrow II"*, 1935-1943.

[*Ens aeri*, 1978]

[01:16:59] Después de ver lo que hemos visto, de esos cambios de escala, siempre a distancia, que nos imponen los documentos de archivo—percibidos siempre como información y mediación discursiva, por muy bien diseñada y dramatizada que esté—aquí nos encontramos con grandes obras de macramé en toda su realidad: obras de una magnitud, de una energía y de una *presencia* asombrosas. Creo que ese invariablemente es el efecto que produce *Ens aeri* nada más cruzar el umbral de esta

28. La primera fue presentada en el Maxine Elliot Theater de Nueva York en 1930; la segunda, con escenografía de Noguchi y de música Louis Horst, fue presentada en el Guild Theater en 1935.



sala y girarnos hacia la derecha. Esta es la pieza central de la exposición y de algún modo le da el título, la dirección, el campo de fuerza. Es una de las piezas cumbre de toda la carrera de Aurèlia, y no solo del periodo de los *Entes* en macramé—entre ellos el *Ens social* (1976) que se encuentra en la coleción del MNAC en Barcelona; el *Ens comunitari* (1976) actualmente en una colección privada; o el *Ens místic* (1977) en la colección del MACBA. Muchos de estos entes, como también el *Ens aeri*, flotan, están suspendidos. Hay una gran escultura con nombre de pájaro, *Águila beige* (1977), en la colección del MoMA de Nueva York, cuyas características son muy similares a las de los *Entes*. Resulta natural incluirla en este mismo cuerpo de trabajo, donde las obras parecen manifestaciones de un mismo principio escultórico, de un mismo orden óntico. En estas piezas nos encontramos un patrón estructural común: todas ellas son esculturas consistentes en planos de macramé suspendidos en el aire por un sistema de cordeles y enganches, conectados unos con otros por la mera fuerza de la cercanía.

[01:21:55] La contigüidad de los planos de macramé basta para producir una sensación de unidad orgánica. En esto, las piezas operan un *tour de force* particular: son a la vez conjuntos escultóricos y cuerpos unitarios, son cuerpos con unidad conceptual y ontológica pero no necesariamente física. Cada ente es un sistema de planos. Si consideramos cada uno de estos elementos de macramé, es decir cada componente de la escultura, nos encontramos con una construcción extremadamente simple, cuadrangular e irregular. En el caso de *Ens aeri*, incluyen una terminación distinta en los lados, un cambio de dirección de la trama y un motivo que nos orienta a la hora de instalar y mirar la pieza. Los planos no salen de ni se refieren a un centro, pero lo circunscriben al disponerse de manera transversal dos a dos. *Ens aeri* se conforma como una doble intersección o composición en aspas, gracias a la cual la obra se despliega de manera expansiva en múltiples direcciones. Cuando nos situamos de frente a ella, la sensación es la de encarar un vértice vacío desde su eje central. Podemos ir rodeándola y entrando en los distintos espacios que se crean a los lados, en un sentido arquitectónico. La obra está hecha de paredes de yute. Podemos llegar físicamente hasta su centro y permanecer allí. Ese recorrido físico de las piezas, así como su fuerza divisora/organizadora de espacio, me ha hecho en más de una ocasión pensar en las primeras piezas de acero *corten* de Richard Serra, por ejemplo *Circuit* (1972). Me parece bonito pensar que los mismos factores que llevaron a Serra al acero llevaron a Aurèlia al macramé de yute: "su potencial tectónico, su peso, su compresión, su masa, su stasis"[29]. Así nos damos cuenta de que la unidad de *Ens aeri* viene dada por sus vacíos interiores: ese centro hecho de aire, esas extremidades intangibles con las que la obra apunta hacia nosotrxs, dan la fuerza y sorprendente unidad al la pieza de Aurèlia.

29. Véase *MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2019, así como la ficha de obra: "Richard Serra, Circuit, 1972", MoMA: https://www.moma.org/collection/works/181114.

[01:28:07] Observaréis que hemos decidido presentar esta pieza con la ayuda de un aparatoso sistema de suspensión consistente en cordeles de yute con piedras de diversa procedencia en sus extremos, a diversas alturas. Con ello estamos siguiendo el ejemplo de una exposición realizada por la propia Aurèlia en 1977 en la Galería Kreisler II, Madrid, donde se sirvió de este tipo de dispositivo con fines experimentales[30]. Este sistema subraya la tensión que hace falta para sostener una obra textil de estas características, da una medida visual de su peso a través del equivalente en piedras naturales. El uso de estas —de las piedras encontradas, por la costa, en los campos, cerca de los ríos y demás— estaba muy presente en la cotidianidad de Aurèlia, tanto a nivel doméstico como de estudio.. Era muy aficionada a los ladrillos erosionados, cantos rodados y objetos que se pueden encontrar en lo que Gibson llamaría las interficies tierra-agua-aire. Con los años, muchos de los ejemplares que había en su taller se han ido dispersando. Para poder instalar esta obra hicimos una pequeña colecta, algunas piedras salieron del archivo de Aurèlia y otras salieron de mi propia "biblioteca de minerales"; también Montse Blanco, que trabaja aquí en el Centre Grau-Garriga, ha aportado algunas de su propia casa. El resultado es este modo de presentación del *Ens aeri*, que reivindicamos en nuestra lectura del historial expositivo de Aurèlia y entendemos como una extensión máxima de la lógica material de su obra, hasta sus mismos agarres en el espacio; así tratamos de potenciar también las asociaciones ecológicas del trabajo.

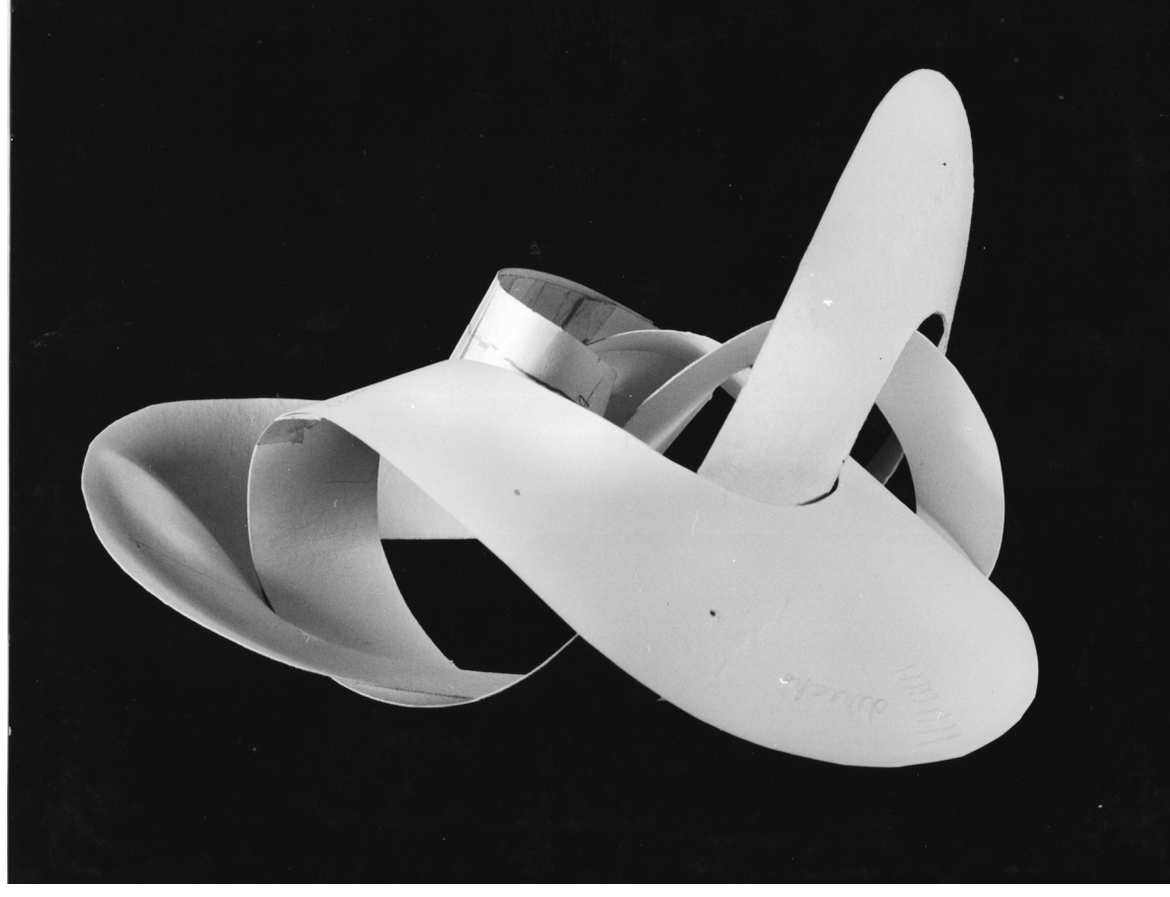
[*Pareja de pájaros*, 1974; *Cascada de micas*, 1976]

[01:33:12] Junto al *Ente aéreo*—expansivo como un sistema de compuertas de aire, casi más que de alas—hay dos nuevas versiones de "pájaros" que se distinguen por todo lo contrario, es decir por su carencia de extremidades. Son torsos, casi restos esqueletales de lo que podrían haber sido grandes aves. Cuesta mucho, en mitad de toda su abstracción, no reconocer la caja torácica en la parte central. Si seguimos la estructura del macramé nos daremos cuenta una vez más de la tremenda complejidad de estas piezas. Hay algo que rompe la lógica de las superficies, como una paradoja espacial en línea con las especulaciones topológicas que comentaremos al ver las maquetas. El costillar interno se desdobla hacia afuera y genera un pliegue inesperado. Igualmente, si lo seguimos en dirección contraria enseguida nos perdemos. Hay un punto en que han debido de encajarse varias cadenas de nudos, varios planos, aunque no sabemos muy bien cómo o dónde. Esta complejidad nos da casi la certeza de encontrarnos ante un cuerpo orgánico, vivo o fósil, pero en todo caso dotado de la complejidad que solo tienen los *tejidos* de un cuerpo animal. El color del yute nos hace, por otro lado, pensar en los cuerpos momificados de los museos de arqueología, con

30. La tendencia museográfica posterior ha sido la de usar hilos sintéticos transparentes, como los de pescar, para presentar las esculturas suspendidas de Aurèlia.

ese tono terroso y cubierto por una pátina opaca que predomina en ellos. Fósiles humanos, que de algún modo nos hablan de ruinas de la fantasía (y) del futuro. He subrayado muchas veces lo importante que es recordar que, en los años en que Aurèlia está produciendo estas piezas, no solamente se han dado retornos diversos desde el arte contemporáneo a las prácticas y los ecosistemas ancestrales, a las artesanías, a las culturas subalternas y tradiciones minoritarias... También se han desarrollado subculturas visuales ligadas al imaginario distópico y especulativo de la ficción radical, que ya en los años sesenta del siglo pasado había dado algunas de sus obras mayores. Una de ellas fue *Dune*, publicada por Frank Herbert originalmente en inglés en 1965 y en su traducción al español diez años más tarde[31]. No quiero insinuar ni siquiera que Aurèlia haya leído esta novela, lo cual es posible pese a no disponer del dato; pero sí me parece un ejercicio interesante pensar que estas figuras, estos esqueletos de aves míticas, puedan pertenecer a un universo especulativo en que se mezclan elementos medievales y futuristas, piezas de ingeniería espacial y aperos neolíticos para las labores rurales, configuraciones psicodélicas del paisaje y relatos arcaicos, sonoridades primitivas y un mix de lenguas que en la ciencia ficción siempre reflejan escenarios híbridos entre lo post- y lo neo-colonial, lo clásico y lo post-humanístico. Estas combinaciones son, cuando menos, análogas a las variaciones estilísticas que se producen en las artes del mismo periodo al amalgamarse lenguajes artísticos de folclores feudales, subculturas tecnológicas y artesanías, vanguardias urbanas y aspiraciones utópicas, museografías de la historia natural, la ciencia y la industria, etc.

[01:41:12] Estructuralmente, los cuerpos de estos pájaros se mantienen tirantes hacia abajo gracias al uso de pesos naturales o acumulaciones de cuerda; en el caso de uno son guijarros atados, en el otro son nudos. Las piedras son como nudos de materia y los nudos son como precipitados de fibra, acumulaciones. Si miramos la *Cascada de micas* (1974) instalada al lado de estos pájaros, nos encontraremos con otra expresión de la hipersensibilidad de Aurèlia a los materiales y sus configuraciones. De nuevo las láminas de mica hacen de peso al final de cada extremo de cordón. En este caso parece que la artista quería reducir el trabajo sobre la fibra al mínimo, sin interés por la construcción más allá de la necesidad concreta de la pieza que fluye hacia abajo. Apenas hay nudos, ni macramé. Las láminas cristalinas de mica son usadas prácticamente al natural, puede apreciarse bien la forma, llamada "pseudohexagonal", de cada unidad. Sobre ellas se leen huellas que parecen trazas gráficas abstractas, como si la piedra fuera ya litografía. La mica es un material fascinante, con usos que datan de tan lejos como el Neolítico Superior y tan cerca como la electrónica o los cosméticos contemporáneos. Muchas explotaciones de mica se encuentran aún hoy en la India y Pakistán, de donde provienen los stocks a los que tenía acceso Aurèlia.



Projecte ovals blancs, 1976, fotografía de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

31. Frank Herbert, *Dune* (1965), Nueva York, Ace, 2005.

[Díptico de obras sobre papel, *Sin título*, 1982]

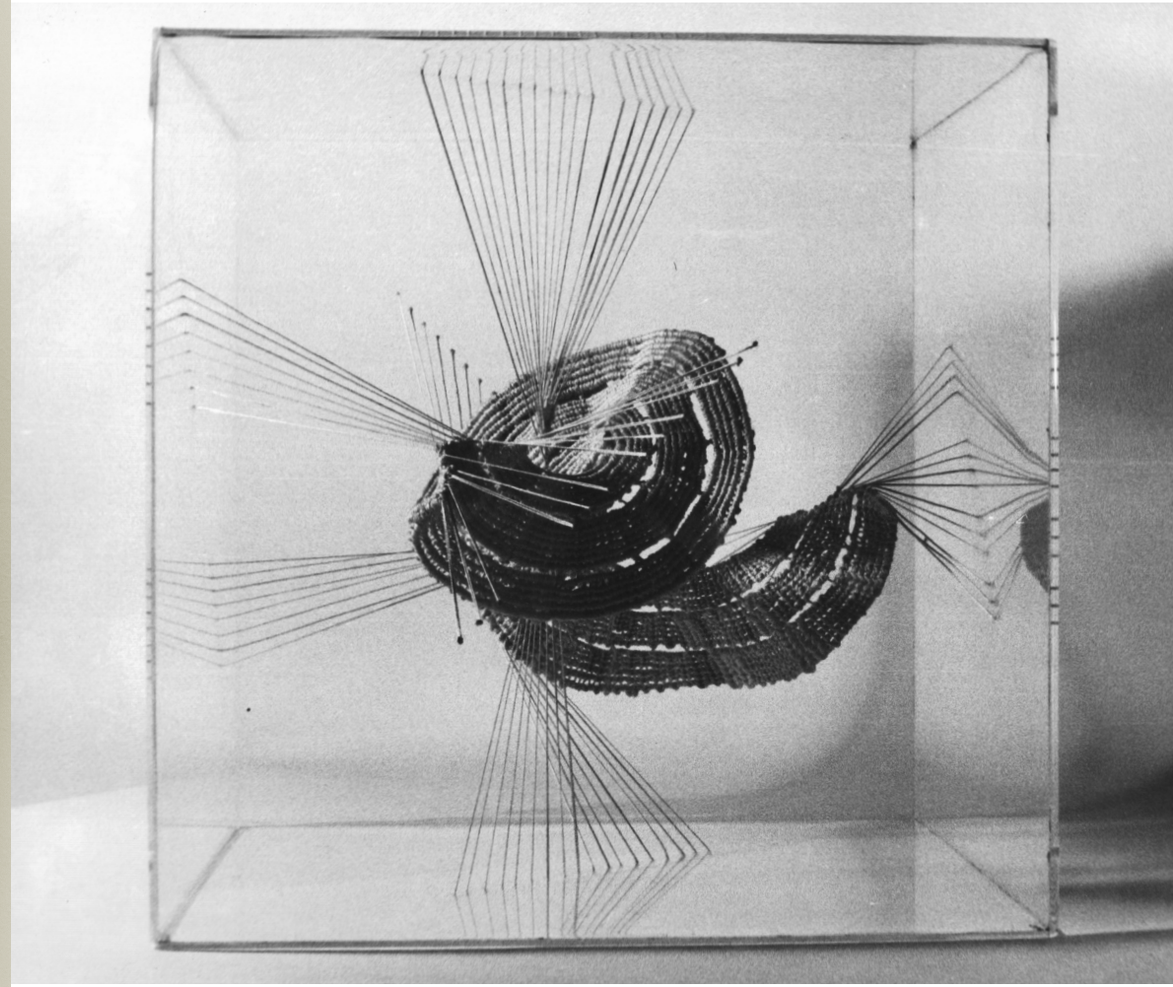
[01:45:19] No quiero que abandonemos esta sala sin haceros notar estos dos elementos de archivo, que ilustran explícitamente esa noción del trasvase entre medios. Los contornos de una fotografía de cuerdas anudadas o macramé, probablemente una obra de la propia Aurèlia, dan lugar a un calco y de ahí a un dibujo prácticamente abstracto, en el que vemos emerger otros motivos —orgánicos, vegetales y arquitectónicos; un micromundo de ojos-hojas que nos devuelve a los dibujos del inicio de la exposición. La artista, de manera muy intencional, firma su dibujo de la derecha; pero es fascinante poder observarlo junto a la fotografía que le sirve de desencadenante.

[...]

[*Copa tensada*, 1977; Selección de modelos, maquetas y prototipos, 1976-2007]

[01:51:39] A mí me gusta empezar por esta parte de la sala, porque precisamente esta primera pieza no tiene prácticamente nada de "textil": una copa de vino suspendida por un montón de hilos dentro de un cubo transparente. Es como un ensamblaje conceptual muy rápido y tosco, un mini-*combine* rauschengergiano, un chiste casi grotesco como creo que tienen que ser los buenos *readymades*. En este caso es claramente un *readymade* asistido; también un constructo provocador como el célebre *Objet (Déjeuner en fourrure)* (1936) de Meret Openheim. La copa invertida, suspendida en el aire, pone en marcha una serie de asociaciones que se desarrollan en la secuencia de objetos y obras que se despliegan sobre la mesa que veis aquí: copa de árbol, falda de montaña, pie de hongo, lengua de tierra, brazo de agua, bovina eléctrica..... Esta secuencia de objetos parte de un estado mental claramente analógico. De la copa invertida pasamos a la maqueta de palmera cuyo título formal es *Vegetales* (1972), una pieza interesante no solo por el ensayo técnico de macramé que después realizaría Aurèlia como instalación a gran escala en un espacio privado; sino también por el uso de pesos de plomo, del tipo que se usan en las redes de pesca, para asentar la forma de la base.

[01:52:52] Alguna de estas cajas son lo que Aurèlia llamaba *naturalezas sensibles*, almacenes de fibra de yute recogida en lo que parecen mechones, verdaderamente se confunden con muestras de cabello castaño y pelirrojo. Son *obras-stocks*. Es curioso que Aurèlia diese a estas cajas acumulativas, donde no hay acto de construcción aparte del amontonamiento de material, el estatus de piezas. En todo caso aquí los paralelepípedos de plexi funcionan como meros contenedores, mientras que poco más allá se ven ya usos propiamente escultóricos. Las urnas transparentes



Estel en espai tancat, 1974, Arxiu Aurèlia Muñoz.



son para Aurèlia espacios de imaginación pero también de aislamiento, de operaciones autónomas. Una de las formas que habita con más frecuencia este espacio es el nudo. En esta selección se incluyen varios, de derecha a izquierda, algunos de yute y luego cobre y después de algodón coloreado, para entrar en una zona en que predomina el algodón natural, sin teñir.

[01:55:44] El nudo es una cinta de transmisión por la que transita y cambia de velocidad el tiempo. Aurèlia parece siempre considerar la temporalidad de los nudos de manera muy atenta. Es un trabajo tectónico, no diría que es un trabajo textil de buenas a primeras, como muestran a la perfección aquí estos dos ejemplos magistrales: el *Cometa en espai tancat* (1970) y los *Dos módulos* (1980). No estamos tejiendo aquí en ningún telar, ni cosiendo, ni mucho menos haciendo artesanías como sugieren las lecturas reductivistas, miopes y monobloque del trabajo de Aurèlia[32]. Lo que ella aquí hace es crear estructuras tectónicas a través del nudo, explorar tensiones y topologías[33]. Una maqueta que no está aquí es la del sistema de arcos catenarios de Gaudí, realizada por Aurèlia como expresión de su fascinación por el pensamiento estructural y creo que también como declaración de los que fueron sus intereses profundos durante una gran época de su trabajo[34]. Avanzando más lejos en esta mesa, nos encontramos con toda la serie de anémonas, de entes coralinos, pero de quipus también. Se repiten motivos, como estas especies de lenguas hechas en papel confeccionado a mano, a la manera del *washi* japonés.

[01:58:08] Al final del recorrido por este mundo de la maqueta en la práctica de Aurèlia hemos situado *Fragmento de Palmera*, que fue testigo del seminario META MATERIAL I DADES del 2022 y ahora está aquí también como testigo de la exposición. Esta es una pieza apasionante por las duplicidades que encierra, en las que voy a detenerme muy velozmente. Por un lado, es el fragmento de una pieza a tamaño natural o escala 1:1, de una gran palmera; podemos reconocer la estructura de láminas romboides que se superponen para formar la corteza. Pero por otro es una corbata gigante, si la comparáis con las maquetas que aparecen sobre la mesa, es una prenda de vestir gigante. Creo que, como en muchos casos, el humor está presente en esta obra de Aurèlia, pero igualmente podemos sentir la atracción de la artista por construir un árbol a tamaño natural con fibras vegetales, la aproximación física a la intimidad de sus tensiones y a su compleja corporalidad.

32. El colmo de esta tendencia sería hablar de "craftivismo".

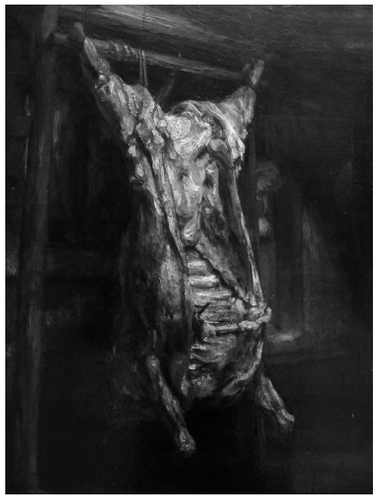
33. Son estructuras mentales, "sueños", como en cierto momento me dijo Elvira Dyangani Ose mientras las miraba en este mismo espacio. Para Lacan, "el nudo simboliza lo imaginario. Como constructo imaginario, da consistencia a lo simbólico. Tomado simbólicamente, el nudo representa la indecidibilidad de lo real o imaginario". Véase "Knot", *No Subject - Encyclopedia of Psychoanalysis*. https://nosubject.com/index.php?title=Knot&oldid=45916.

34. El *Estudio para un arco catenario para la cripta de Gaudí en la Colonia Güell* (1996) se encuentra en la colección del MoMA de Nueva York.

[*Capa con cuello*, 1980]

[...]

De manera solitaria se presenta esta pieza que, una vez más, toma como referencia el cuerpo para una construcción escultórica que se aleja de la figuración. Aurèlia estudió con bastante paciencia las tradiciones vestimentarias humanas, y de ello puede dar buena cuenta Sílvia Ventosa que está aquí con nosotrxs. Las capas de lluvia, los mantos y ponchos —prendas protectoras, pesadas— tienen un carácter de envoltura arquitectónica que puede cobrar vida propia, de un modo casi animista.

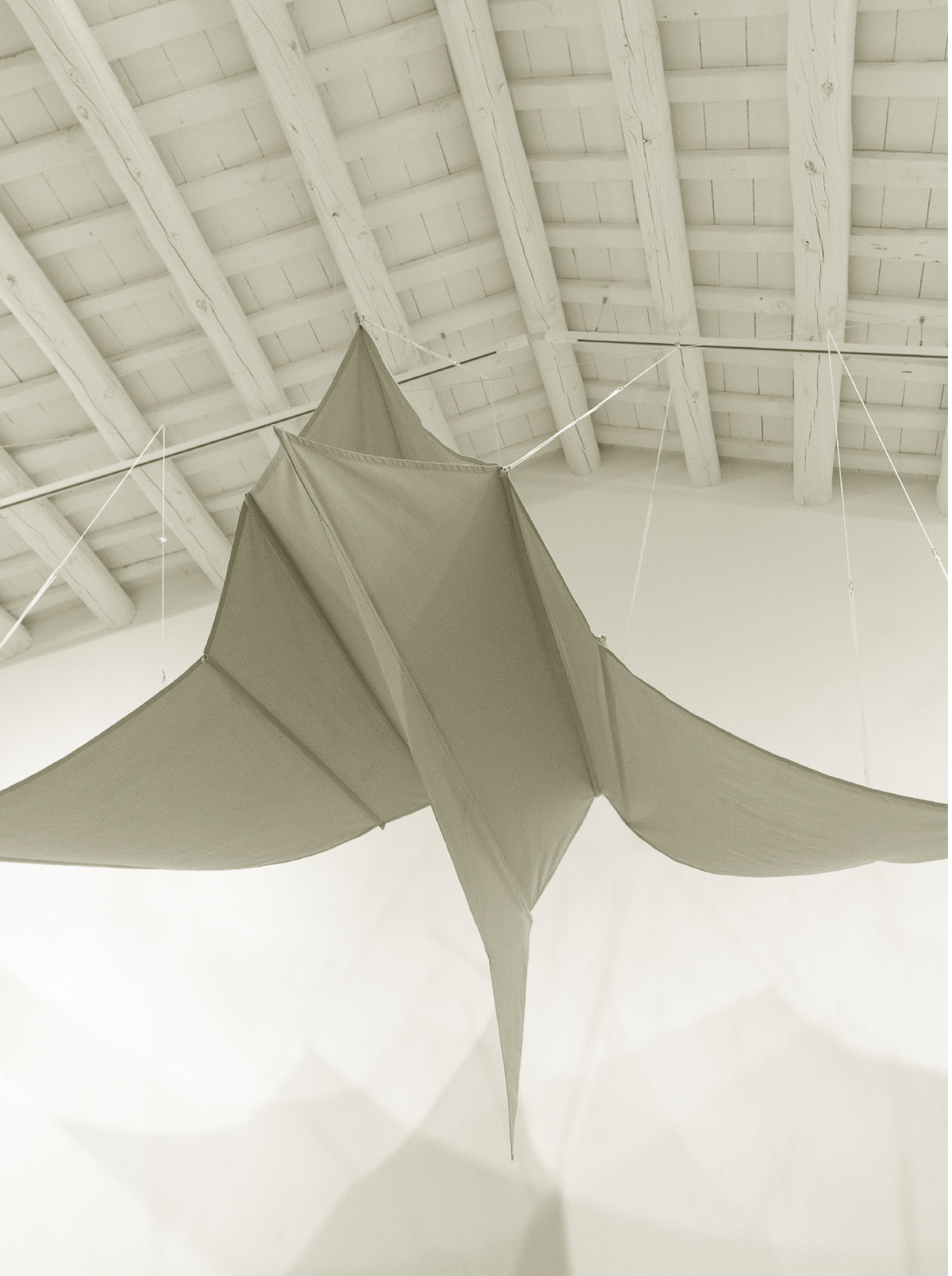


Rembrandt, *The Slaughtered Ox*, 1655.

[02:02:17] La investigadora Femke de Vries habla de ello de un modo preciso: "El vestido, u ornamento [del cuerpo desnudo], puede entenderse como una capa añadida, una fachada que lo oculta. En la moda, la ocultación es a menudo vista como un generador de deseos y fantasías sobre lo que yace 'debajo'. Al buscar el objeto 'real' que subyace, se presenta la cuestión de cómo desvestirlo, y qué se nos revelará entonces"[35]. Los vestidos no son solamente utilitarios, y en su función ornamental simbolizan todo aquello que pueden cubrir, aquello que es o representa el cuerpo de manera visible o invisible. Es así que podemos entender la "elevación" de la capa sobre sí misma, como aquí hace Aurèlia. La capa es un ente, sin duda[36]. La referencia somática se emancipa y produce un espacio propio que la sostiene, un elemento aéreo-espiritual que la

35. Femke de Vries, *Fashioning Value-Undressing Ornament*, Onomatopee, 2015, p. 57.
36. Uno de los *Entes* de Aurèlia, el *Ens històric* (1976) toma la forma de una doble capa.





pieza comparte con quien la mira. Al mismo tiempo, la visión de la pieza colgada de este modo no deja de hacernos pensar en algunas pinturas de Rembrandt, Chaïm Soutine, Francis Bacon, de bueyes desollados o carnes expuestas al aire. Son cuerpos, referencias posibles al mundo vivo pero también a una historia iconográfica que tuvo un gran impacto en nuestra artista, y que una vez más nos sacan del espacio confortable de las neo-artesanías abstractas o los ejercicios costumbristas, los cuales resultan bastante insuficientes para describir el universo de Aurèlia.

[...]

[*Pájaro-cometa B1*, 1982]

[02:06:13] Por último, esta sala abuhardillada alberga el pájaro-cometa, una de las diversas estructuras voladoras que diseñó Aurèlia a partir de 1979. Este es el año en que nos encontramos con los primeros velámenes (*velams*) suspendidos en el aire, que en adelante Aurèlia desarrolla en el espacio así como en numerosos dibujos y maquetas preparatorias. Volvemos al gran tema del aire como medio ambiental de locomoción y transmisión, también como espacio de vida. Aunque la inspiración aeronáutica es clara, los pájaros-velas de Aurèlia no pueden ser solo máquinas ni ejercicios ingenieriles. Tienen algo vivo y autónomo irreductible, no hecho para ser usado por el hombre hetero-explorador[37]; más bien parece que se han arrebatado a la vida útil y desarrollado órganos cuyo único propósito es la plenitud. Estos aparatos no son estructuras para que un humano se suba y vuele, sino que son ellxs mismxs entes voladores. A la vez que artefactos, son animales y tienen esta especie de hambre, parece como si estuvieran tragando aire por diversas embocaduras. Estos canales se abren para situar el objeto en una especie de movimiento infinito, de avance o de crescendo premonitorio. Esta afirmación es válida tanto para este *pájaro-cometa* como para el *Homenaje a Leonardo* que hemos mostrado, por un tiempo limitado debido a su delicadeza, en la sala contigua a esta; tanto como aquel, este *pájaro-cometa* es deudor de los diseños especulativos que hiciera da Vinci sobre la movilidad del futuro. Recordemos ahora lo que decíamos al principio sobre los pájaros y las comunicaciones augurales que nos traen por el cielo, pues aquí se produce un enlace interesante con los diseños de Leonardo. En los cuadernos de notas del artista italiano, estos coexisten en muchos casos con anotaciones proféticas como las contenidas en el famoso *Códice Atlántico*[38]. En esas profecías

37. Véase el texto de Ana María Ramo Affonso en este mismo volumen.

38. Versión digitalizada disponible en: http://www.codex-atlanticus.it.

futuristas se habla de agitación climática, de comunicaciones a distancia y de desplazamientos sin esfuerzo[39].

[...]

[*Tótem*, producción colectiva, abril-mayo de 2023]

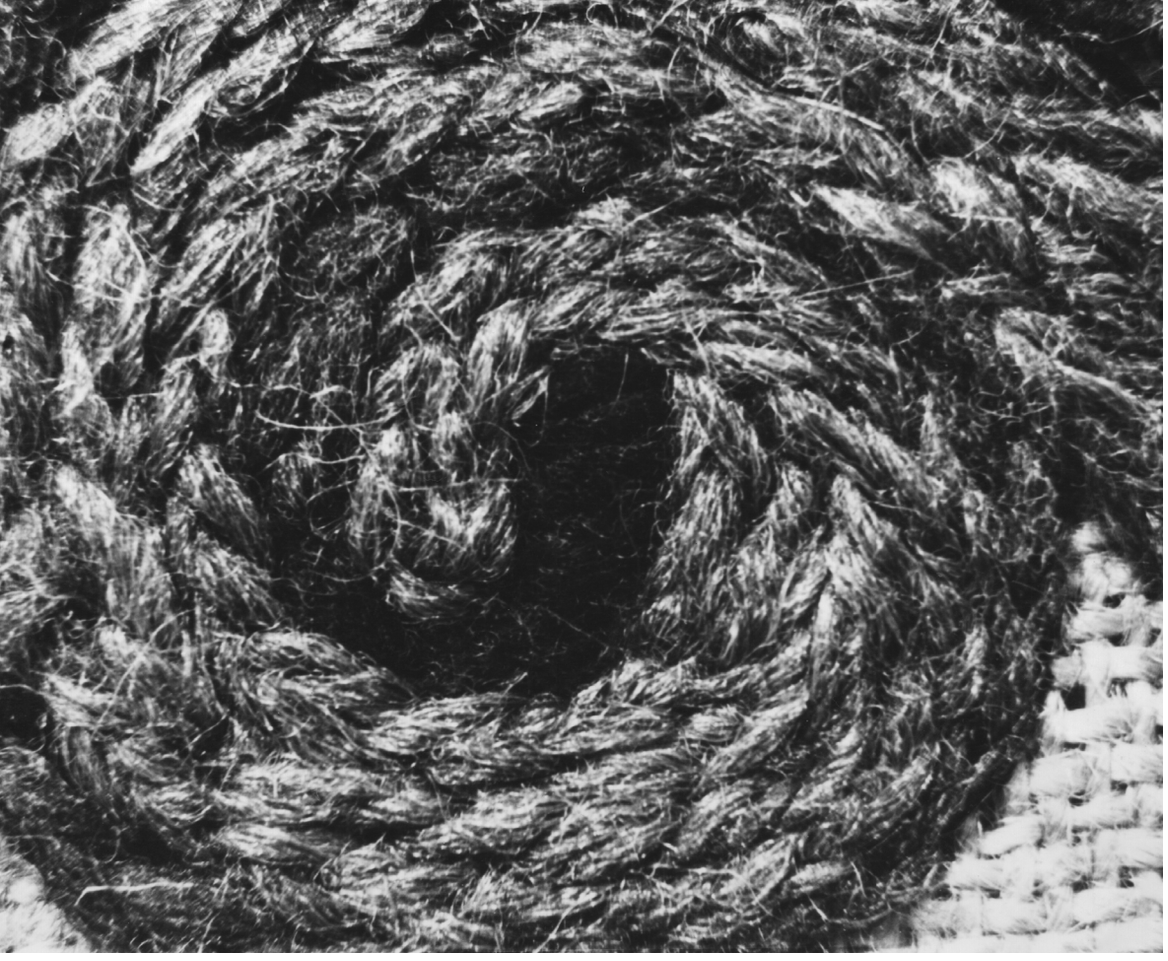
[02:07:57] Esta sala, último espacio del edificio, se va a ir impregnando de lo que le trae cada sesión, como ha pasado ya estas últimas semanas con esto que llamamos "macramé-tótem" y que hemos realizado con las manos y los materiales de mucha gente. En esta primera operación no buscamos ni semejanza ni ironía respecto a la obra de Aurèlia, es más bien como ir a buscar debajo de sus técnicas, debajo del nudo de cordón, que es una forma tan elemental que no se recuerda su origen... Y tampoco recordamos cómo empezamos este gran macramé colectivo, pues sin duda empezó en muchos puntos a la vez. Poner en marcha este taller fue como performar el origen de una técnica, pues casi nadie sabíamos lo que íbamos a hacer ni cómo. El origen del cordón es el origen del nudo, del macramé o "nudo bien hecho". No se inventa uno sin que acontezca el otro; aunque muy probablemente es primero el nudo —de cabello, de liana o tallo vegetal— y después el arte de fabricar o preparar fibras. Cuando se estira una fibra longilínea, un cabello pongamos, se produce el encuentro inmemorial con la línea recta. Antes que el recorrido más corto entre dos puntos, la recta es el máximo alejamiento de los extremos de una fibra; es decir, antes que una marca gráfica, la recta es la forma que toma la tensión de un filamento. Igualmente, al anudarse o trabarse dos hilos, se produce la conexión gracias al nudo. De la fibra sale la línea y del nudo la relación. Tan esencial es todo esto, que no cuesta nada entender por qué nos emociona tanto el trabajo de Aurèlia Muñoz. Cada obra es una anamnesis de esos encuentros fundamentales con línea, nudo y fibra. Anamnesis simple como el nudo de cordón, pero infinitamente compleja como la proliferación de nudos que significan números, conceptos, vínculos en el espacio-tiempo, recuerdos, deudas, traumas, enigmas y secretos, como en un quipu.

[02:18:24] Esta última sala es pues la de la reflexión y el encuentro. Por aquí pasarán artistas invitadxs para establecer diálogos con la obra de Aurèlia. Seguimos pistas que no son los conceptos evidentes del arte textil, y queremos que los puntos de contacto también nos descubran cosas sobre la

39. He aquí dos ejemplos extraídos de las *Profecías de Leonardo*: «Los hombres caminarán sin agitarse; hablarán con quienes no están presentes; oirán a quienes no hablan». «Todos los Elementos se mezclarán y avanzarán en una enorme masa retumbante, ahora dirigida hacia el centro del mundo, ahora hacia el cielo». Para una investigación sobre la relación entre los diseños y profecías de Leonardo y las teorías contemporáneas sobre el futuro de la movilidad, véase mi ensayo: "Motilidad del futuro" en Norman Foster ed., *Motion. Autos, Arte y Arquitectura*, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 2022, pp. 242-249.

obra de Aurèlia. Al concepto de *tótem*, entendido como construcción colectiva, seguirán los de *meditación*, que exploraremos con Francesca Piñol; *fibra*, en compañía de Tornen les Esquelles; y *maqueta*, gracias a la complicidad de Mateo López. Como os decía, la idea era que la expo termine en un espacio completamente abierto, radicalmente aéreo. En todos los casos, las instalaciones de obra serán precedidas por talleres a los que estáis todxs invitadxs. Con ello llegaremos hasta 2024 y al cierre de la exposición. Y "2024" es, de hecho, la primera fecha que figura en la novela *Parábola del sembrador* de Octavia E. Butler, y a ese año la autora le une el siguiente epígrafe: "El prodigio es, en esencia, flexibilidad y una obsesión persistente y positiva. Sin persistencia, lo que queda es el entusiasmo del momento. Sin flexibilidad, lo que queda puede canalizarse hacia un fanatismo destructor. Sin una obsesión positiva, no hay nada de nada"[40]. Creo que estas palabras, con permiso de Lauren Oya Olamina, también sirven para describir el espíritu de Aurèlia Muñoz, tan presente en sus obras y del que espero haber sabido al menos transmitir una pequeña parte.

40. Octavia E. Butler, *La parábola del sembrador*, trad. Silvia Moreno Parrado, Madrid, Capitan Swing, 2021, p. 1. Orig: *Parable of the Sower* (1988), Londres, Headline, 2019, p. 1.



Gall petit (detall), 1962, Arxiu Aurèlia Muñoz.

A la recerca de l'espai vital

Sílvia Ventosa Muñoz

[00:00:06] Era una persona que vivia com volant. Estava amb nosaltres, però la seva vida transcorria molt més enllà de nosaltres. No diria que tenia vides paral·leles, però una miqueta sí. Ara que parlem tant del metavers… ella vivia amb els seus fills, amb el seu marit, però també passava moltes estones en el seu món. I de tant en tant, d'aquesta "abstracció", sortia com una escletxa, i això era el que et deixava tastar. I ens deia, "pugeu a l'estudi que necessito la vostra opinió".

[00:01:01] L'Aurèlia va anar a l'escola Montessori, i allà va aprendre a explicar contes, a dibuixar, i comptar amb pedretes. Quan era petita, amb set o vuit anys, anaven al camp i comptaven d'aquesta manera, que no era gens usual, a l'època. Ella va néixer l'any 1926 i es va casar l'any 1949, en ple franquisme. Fins al 1960 va tenir una vida convencional, fins que un metge li va dir que havia d'estar setze hores al dia amb una cotilla perquè tenia l'esquena i la panxa tan malament que no sobreviuria, i ella va sortir de casa del metge a Passeig de Gràcia plorant, i quan va arribar a Gran Via, on vivia, va dir-se a ella mateixa: "doncs s'ha acabat, em poso a treballar". Se li van eixugar les llàgrimes i va agafar una força interna molt gran. Va ser llavors quan va anar a l'Escola Massana.

[00:02:23] A La Massana va provar ceràmica, esmalt, diferents tècniques, i es va quedar amb el teixit. Exactament per què es va quedar amb el teixit, no ho sé, però la meva interpretació és que és un material flexible, orgànic, proper. Com les pràctiques tèxtils pertanyien al món femení, era d'alguna manera ben assumit per la societat. No es va posar a treballar ferro —era una mica com a l'escola Bauhaus, on les dones anaven a parar al departament de teixit, i els homes cap a coses "més importants". Crec que ella va agafar aquest camí, que no molestava a ningú; ella anava fent, anava fent al seu ritme. I per això el nom d'aquesta exposició, que és el *Taller aeri*, em diu coses, perquè ella sempre volia volar pel seu compte.

[00:03:01] Sempre va ser una persona a la recerca de la seva llibertat. Però ella, a la seva llibertat la veia aèria, volant. Per una banda estava ancorada al terra, perquè tenia tots aquests ancoratges que érem nosaltres, diguem,

i tota la societat, tan franquista i tan grisa i tan obscura… però per altra banda ella volava en un món de colors, en un món de tècniques, en un món de formes. La formació se la feia ella mateixa, perquè havia anat formant una biblioteca esplèndida, estava subscrita a revistes internacionals com *Domus* i *L'Oeil*, i visitava museus, entrevistava artesanes, que la mantenien informada i viva. Ella afirmava que era autodidacta, i jo com a antropòloga li deia que això no ho creia possible, ja que sempre tenim fonts d'inspiració externes. Ella també practicava un mètode que jo diria socràtic, demanava sovint l'opinió a les persones que la visitaven. Volia parlar amb tothom, arquitectes, escenògrafs, amb la persona que l'ajudava a fer el macramé o amb un nen, que de repent apareixia per casa seva… volia saber la seva opinió d'una peça que estava fent o el projecte d'una exposició. Perquè l'obra d'una artista, en el fons, és molt solitària.

[00:03:58] *Personaje-pájaro en busca de su espacio vital* (1967) és un dibuix fet amb bolígrafs verds i negres. Sempre trobem un personatge, que jo diria que és ella o algú que ella veu, que busca el seu espai propi. I també hi veiem unes anotacions a mà, de l'amiga Gisa, la Gisela Mohr, amb dies i hores de cites, potser amb ella. Penseu com d'angoixant podia ser la vida i el treball d'una dona en aquella època tan repressiva de la postguerra. Quan jo era petita, les dones cuinaven, planxaven… ella no va voler mai fer-ho, no va voler mai planxar ni cuinar res. Només donava el toc final, i el toc final era genial…, i això era una mica el seu equilibri entre la vida domèstica i la vida professional, estar en aquest món, i poder triar.

[00:04:09] Va tenir la sort que va tenir un company de vida especial, que era el meu pare. A casa rebien tanta gent, amics… el meu pare també convivia molt amb els amics de la meva mare. A les Biennals Internacionals del Tapís a Lausanne, li encantava que li diguessin senyor Muñoz, tot i que era Ventosa. Era una persona oberta, i ara potser diríem feminista. La recolzava moltíssim, li deixava espai per què ella es dediqués a crear, i li solucionava moltes coses perquè ella pogués realment treballar.

[00:06:42] D'alguna manera, la vida familiar girava al voltant de l'Aurèlia, i a la vegada n'era el pal de paller. Jo, als catorze anys, em vaig posar a treballar amb ella. Va dir, "faràs l'administració i faràs macramé", i fins als vint vaig estar treballant amb ella tres cops a la setmana, perquè considerava que havia de tenir aquesta formació i, de pas, l'ajudava.

[00:08:42] Jo voldria parlar de l'arxiu de l'Aurèlia, i també de la gestió de la seva obra, que feia personalment. Ella era una persona, perquè la visualitzeu, que s'aixecava tard del llit, i hi feia el que ella deia "despatx i relacions públiques" segons unes llargues llistes que anava puntejant. Des d'allà, agafava el telèfon i anava trucant a un, i a l'altre, un comissari, un marxant, un queviures per fer la compra… després de dinar i d'una bona *siesta*, pujava a l'estudi, que estava cinc pisos més amunt, sense telèfon, quatre o cinc hores. I tardava molt a baixar a sopar. Llavors el meu pare començava a cridar "Aurèlia…!" amb veu forta, des del pati.

I ella finalment baixava, però tardíssim. Això era una mica la quotidianitat, perquè ella lluitava. Lluitava molt pel seu espai i no sé si el va aconseguir del tot. Però en tot cas, crec que la vam ajudar entre tots, i ella ens va educar per buscar i aconseguir una llibertat personal.

[00:09:16] Un dels sentits del títol d'aquesta exposició, el *Taller aeri*, ens pot fer pensar amb el fet que les peces que anirem veient també son aèries, totes estan penjades del sostre o de la paret. També ens parlen de la capacitat de poder volar, i d'espiritualitat. Una espiritualitat una mica animista, en un sentit molt ampli. Hi ha monstres, éssers màgics i personatges, que tenen capes i vestits humans, però que no són humans cent per cent… I parlant d'aquest animisme, en un dibuix, ella escriu "los árboles, las estrellas y los seres primitivos claman al cielo por la falta de amor de los hombres", una de les frases que ella deia amb gran naturalitat, com si digués "me'n vaig a comprar a la plaça". En el seu llenguatge, no hi havia distinció entre els éssers reals i imaginats, era un joc i una família animada que tots compartíem. Professava un amor especial a tots els éssers vius, que em fa pensar en el que defensa el feminisme posthumanista d'avui. L'any 1973 ella va anar a Brasil i va veure una cerimònia *macumba* que la va impressionar molt, sempre en parlava. La *macumba* és una cerimònia de les persones que van alliberar-se de l'esclavatge a les plantacions del Brasil des del segle XVI fins al final del segle XIX, que generava estats de trànsit —d'alguna manera transcendint allò humà. Li va fascinar aquesta religió totèmica i animista del *candomblé*, i deia sovint, davant d'un espectacle o un ritus particular, "això és com una *macumba*".

[00:11:59] També, cap al final de la seva trajectòria, va interessar-se pel sintoisme del Japó, una religió també animista, on es dona protagonisme als drets dels éssers vius, l'aigua o l'aire, i també d'elements inanimats com les pedres. Si parlem avui de feminisme posthumanista, o inclús d'hidrofeminisme[1], veiem les lluites pels drets dels rius, del mar, dels rius o dels bacteris. Tot això també es troba ja present d'alguna manera en l'obra de l'Aurèlia.

[...]

[00:14:57] Als anys 1960, l'Aurèlia va passar del dibuix i el collage al brodat. Primer va fer teles pintades i estampades, on es veuen elements iconogràfics que es van repetint a la seva obra: els tres reis, els galls, els ocells i els àngels que formen el seu imaginari. I aquests personatges, quan ella passa al brodat, es converteixen en altres éssers. Per exemple, *Tòtem* (1967) s'inspira en la pintura de Flandes del segle XVI, amb el terra en perspectiva, i també s'hi veu una mena d'escenari. De l'art romànic —ella era una apassionada del romànic— fins aquí, hi ha un gran pas. D'aquelles escenes frontals immòbils que representa en els primers dibuixos i les teles pintades, fins aquí, on hi ha una fuga, un

1. Astrida Neimanis desenvolupa la teoria de l'hidrofeminisme a *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres, Bloomsbury, 2019. [n. de l'E]



moviment. Després, hi veiem també una espècie de fris que recorda una mica al *Tapís de la Creació* del segle XII, que es troba a la catedral de Girona, que era una de les seves referències més importants. I aquest *Tòtem* crec que està una mica influenciat per la cultura americana, l'imaginari asteca, que a ella li interessava moltíssim. Té vida pròpia, aquest personatge, terrorífic i a la vegada benèfic. L'interessant d'això també són les tècniques, perquè es tracta d'anellats i brodats. N'hi ha moltes, de tècniques, però ella sempre tria la més senzilla, la que vol esborrar la part decorativa. Ella va aconseguir una beca de la Fundación Juan March l'any 1969 per estudiar el brodat històric, i tot estudiant-ho, se'n va allunyar a la vegada. El seu treball de tonalitats matisades en aquests brodats és molt especial, ja que permet fer puntades en qualsevol direcció. Les llanes provenien d'aquí, de la Casa Aymat, altres de Finlàndia o de Suïssa. Els blaus, els grocs, els vermells destaquen especialment després d'una època de treballar amb dibuixos i patchwork de teles. El brodat és una labor molt, molt lenta, però també molt lliure, que en el segle XVI es deia *acu pictae*, pintura a l'agulla. Està realitzat sobre teixit de jute, i és una mica repetitiu: puntada, puntada, puntada… tot jugant amb una policromia riquíssima en tonalitats.

[00:18:01] En comparació i contrast amb el tapís brodat —aquest *Tòtem* del 1967—, la fotografia mostra *Macra Tòtem*, de l'any 1969, que és una obra de macramé que podríem situar ja a l'època posterior, una etapa que va desenvolupar sobretot durant els setanta. La peça és nuada i d'un vermell intens, i dialoga amb el brodat, que tot i que data només de dos anys abans, és una peça que encara no s'ha desenganxat de la paret. El brodat és de dues dimensions, i el macramé és una escultura tridimensional en un moment en què l'Aurèlia pertany ja al moviment internacional de *La Nouvelle Tapisserie* i el grup d'artistes de Lausanne. Aquest grup es troba a partir de 1961 a les Biennals Internacionals del Tapís i, des de llavors, comparteixen com a objectiu renovar completament el món de l'art tèxtil i treballar en el món de l'art amb majúscules. Tenen la voluntat d'experimentar amb qualsevol tipus de material que pugui ser trenat o entrellaçat, i també aconseguir que els tapissos i els teixits tinguin impacte social.

[00:19:30] Una altra obra brodada és *Àngel Còsmic* (1966), on hi ha una part amb trets romànics, i una espècie de franja que potser seria d'inspiració renaixentista. En aquest cas, l'Aurèlia utilitza materials artificials, xenilla i fil metal·litzat. Com al *Tapís de la Creació*, les figures estan *siluetades* amb fil negre. Els seus dibuixos es converteixen en tapissos. En aquest, un personatge alat i amb una estranya corona vola sobre uns núvols, i ens mira fixament amb ulls perplexos.

[...]

[00:23:35] En aquesta selecció de diapositives, veiem part de l'arxiu de l'Aurèlia, un arxiu que conté imatges en diferents formats, fotografies blanc i negre en paper, aquestes diapositives en color, que són a la vegada memòria de les diferents obres, de les exposicions i material d'estudi

visual de peces i tècniques de museus. Sobre tot, ella va voler documentar processos de treball —en aquestes diapositives la veiem a ella treballant al pati, o al seu estudi, a vegades sola, a vegades amb les seves ajudants, Josefina Salazar i María Jesús Marturet. I aquest soroll que fa el projector, també es típic del món tèxtil: les puntades del brodat, o el ritme del teler...

[El grup avança per pujar cap al pis superior.]

[00:25:16] Si entrem a la sala de maquetes, ens trobem amb la taula, que és un suport, però també ens pot fer pensar en un fons marí; aquesta taula és un element de treball, on ella creava, i sobre el que disposava de tots els seus materials. Per arribar a la gran palmera vegetal, l'Aurèlia primer crea una *Corbata* (1974) en macramé en diagonal. D'aquesta corbata passa a la maqueta, *Macra vegetal* (1974), i llavors a una obra més gran, *Palmera* (1974), de més de set metres d'alçada. Això ho fa amb cordes de sisal, una fibra que surt de l'*Agave sisalana*, un cactus originari de Mèxic i del Perú. Les fibres que utilitza són comuns, no són particularment sofisticades. El que és sofisticat és el pensament que hi ha darrera.

[00:26:52] Les "papallones" són petits cabdells de fibres que s'utilitzen per fer macramé. Va considerar que el material era com una obra en ella mateixa, i li va dir *Natura sensible* (1976). En aquesta sèrie empra el jute tal com surt de la planta, sense filar, d'uns 120 centímetres de llarg, d'un extrem molt gruixut i de l'altre primet. Els que sabem fer macramé veiem la dificultat perquè quedi homogeni, perquè són fibres molt curtes que s'han d'anar afegint. Li agradaven molt aquests colors de vermells terrosos, que tenyia ella mateixa, com es veu a les sèries *Mòbils i Malles* (1976-78) fetes amb llates de fil de coure. Mentre el brodat de l'època anterior és policrom, que ella anomenava de "colors romànics", en aquesta fase de la tècnica de nusos les obres es tornen monocromes. Els nuats són molt senzills i volen ser abstractes: utilitza el nus de cordó, en horitzontal, vertical, diagonal, donant importància al davant i al darrera de la labor.

[00:27:23] En el camí de recerca de la perfecció, o de l'infinit, trobem *Ovals verds II* (1979), o *Infinit* (1980) que són com uns nusos de Moebius. Es dibuixen sobre una plantilla en pla amb dues dimensions, i una vegada tens aquestes peces nuades, s'han de muntar sense fi, ja que aparentment no comencen ni acaben. Deia, "això vull que quedi absolutament assemblat", de manera que ningú sàpiga quin és el principi o el final. És també una recerca de la perfecció tècnica, i és un procés molt difícil. Penseu en la lentitud d'aquest treball manual. Era un treball repetitiu que donava molt de temps per a pensar. En el seu estudi, jo estava realitzant els nusos d'una peça de macramé en miniatura a finals dels anys 1980, i en una tarda de quatre hores feia uns cinc per cinc centímetres, i això era la meva feina de tota una tarda —és un treball molt lent, però alhora permet al teu cap tenir llibertat.





Ondulacions (muntatge), 1974, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:29:30] *Els Macra miniatures* eren obres en elles mateixes, i a la vegada, maquetes de peces més grans. Per exemple, *Dos Mòduls II* (1974) és la maqueta, que serveix com a prova de les proporcions, el gruix del fil i del nus d'*Ondulacions* (1974) que ara pertany a la col·lecció del Reina Sofía. D'alguna manera, *Tèxtil en tensió* (1975) i *Estel en espai tancat* (1974) funcionen com a maquetes d'assaig d'*Estel ancorat* (1974), que és un helicoide. Primer va fer esferes a *Esfera i ploms* i *Homenatge a Gaudí* (1969), i les va desconstruir per convertir-les en unes hèlixs —una de molt semblant es diu *Hipertensió i suspensió de dues helicoides* (1974).

[00:31:42] A l'estudi, ella tenia dues o tres ajudants, depèn del període de la seva obra. Passava molt temps dibuixant, fent maquetes, pensant els projectes. En el procés de creació d'una nova peça, primer feia un croquis o dibuix, després la maqueta en cartró en tres dimensions, la descomposava en les seves parts, en treia una diapositiva de cada part, i la projectava a la paret a escala 1:10 o 1:20, sobre un paper vegetal que resseguia en tinta segons les línies projectades. Aquests papers vegetals es fixaven sobre grans planxes de suro, on s'hi realitzava l'obra en fibra nuada, per parts, que després s'unien per construir l'obra en gran format.

[00:32:11] Quan les obres de macramé estaven acabades, es dedicava especialment a assemblar-les i al seu muntatge final, que era complex. Per a ella, el cinquanta per cent de l'obra era el muntatge. Quan arribava a la solució, feia un croquis del muntatge i dels punts de subjecció al sostre. Demanava consell a arquitectes, perquè realment hi ha un càlcul precís de pes i d'inserció a l'espai.

[...]

[00:33:38] La sèrie *Corbates* (1974-76) correspon a un període de canvi social de la indumentària masculina, i la petita col·lecció de vestits com ara *Capa amb finestres* (1981), *Capa en zig-zag* (1978) i *Capa amb serrell* (1984) es deriven de la seva recerca sobre indumentària espanyola i ornaments litúrgics dels segles XVI i XVII.

[00:34:17] L'obra *Aquari* (1980) pertany a la col·lecció de teixits de fils, paper i plomes d'ocells que trobava a la platja. És un teixit amb paper. Ella deia que no en volia fer, de teixits, perquè volia sortir de la retícula i de les dues dimensions, de la trama i l'ordit, per tenir més llibertat, tot i que és veritat que els brodats eren sobre tela, sobre retícula.

[00:35:16] Entrem en el món del paper, en el que va treballar en els seus últims anys. Les sèries *Mandales* (1986-1991), *Anemones* (1990-2007) i *Llibres voladors* (2005) mostren treballs de paper fet a mà per ella mateixa, a través del qual s'insereixen fils de lli en perpendicular. Una altra sèrie que cal esmentar és la dels *Quipus* (1981-1989), que va fer en un període en què ella estava fascinada per l'escriptura de nusos de la civilització dels inques al Perú, que eren sistemes algebraics de comptabilitat, relats... Com en els *Macra miniatures*, les obres es tanquen en caixes de metacrilat, que són espais finits. Recorden plantes d'un fons marí.



Plomatges, 1976, fotografia de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

Ella nedava tots els estius al Maresme i a Menorca. Si mires amb ulleres el fons marí, hi ha aquesta espècie d'herbetes que floten en vertical, i hi ha les anemones o algues, com les *Algues blaves* (1989). Els fils, que semblen els tentacles de les anemones, són de lli tenyits per ella. Va trobar un lli nòrdic, molt brillant i molt bonic. I en aquesta exposició, l'Alex [Viladrich] ha fet aquest muntatge amb el lli provinent de l'arxiu de l'Aurèlia, amb un sistema de subjecció mínim i quasi invisible, que a ella li hagués agradat molt. També utilitzava joncs i escorces que trobava al bosc, els tenyia, els embolicava amb una mica de paper, i ho convertia en obres, com *Elements fràgils* (1997).

[...]

[00:41:24] Gràcies a aquest projecte, hem donat molt valor al treball fotogràfic, que l'artista considerava primordial per documentar totes les obres, en format de diapositives i fotografies en paper blanc i negre. Una altra vessant del seu arxiu era la col·lecció de teixits i objectes variats, que era un diccionari de materials i tècniques. A diferència del col·leccionista, ella reunia referències visuals i materials dels seus projectes. Era un univers inventat, però amb molts llibres, pintures, objectes. Tenia una col·lecció de cistelleria, un conjunt de rajoles mal cuites, una col·lecció impressionant de collars. Per exemple, un antic fragment de mànigа turc, amb un brodat diminut, que sembla com de ferro de tan dens, i crec que era això el que li fascinava. També tenia una petita col·lecció de teixits pre-Incaics del Perú i de teixits egipcis de l'època copte. Convivien amb una petita ovella, brodada en or, del segle XVII, i tot això formava part del món de les tècniques i materials que investigava i dels seus éssers i personatges. Però no era pel seu valor patrimonial ni econòmic.

[00:44:27] Dins l'exposició *Taller aeri*, hem exposat una peça que es diu precisament *Ens aeri* (1978): és un ens, és aeri, però també és un ocell, és un llibre... d'alguna manera també vola, i a la vegada està ancorada a terra. Aquesta obra forma part de la col·lecció dels éssers o *Ens* (1976-1981), que ella va començar amb les *Capes* (1975-1981), que es converteixen en personatges amb entitat pròpia. Ella em va demanar, "com li direm a aquesta família?" Ella treballava amb sèries, que eren com famílies. I jo, a l'època, estava llegint *El Capital* de Karl Marx, i vaig trobar un text que deia: "Sobre la base del intercambio de mercancías era presupuesto primero que el capitalista y el trabajador se enfrentaran como personas libres, como independientes poseedoras de mercancías, poseedor el uno de dinero y medios de producción, poseedor el otro de fuerza de trabajo. Pero ahora el capital compra menores de edad o personas sin plena capacidad de derechos"[2]. L'Aurèlia estava molt preocupada per les persones que eren propietàries dels seus mitjans de treball i dels seus

2. Karl Marx, "Capítulo decimotercero. Maquinaria y gran industria" a *El Capital. Crítica de la economía política* (1867), Vol. 1, trad. cast. Herederos de Manuel Sacristán Luzón, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 230.

productes, els artesans, i dels oficis artesans que es perdien a costa de la despersonalització de la indústria. Era una cosa que li va interessar, aquests éssers de l'era industrial que no tenien dret de tenir una personalitat, i que l'havien d'adquirir lluitant, d'alguna manera.

[00:47:01] Parlant de materials, l'Aurèlia recollia pedres i rajoles arrodonides, convertides per la força de l'aigua de rius i mar en còdols, a qui ella feia foradets per a penjar-les. També emprava mica, un material transparent natural semblant al vidre i al metacrilat, que es posava antigament a les estufes. Ella havia sentit una història que explicava que, al Pakistan, d'on també venia el jute, hi havia una muntanya que tota ella brillava al sol, perquè era feta de mica. I va fer portar aquestes planxes de mica, que feia servir com a pondus, pesos de teler vertical. Els posava en obres de macramé vermell de color rajola, com *Ocell amb plomes* i *Ocell amb miques* (1972). A la *Cascada Miques* (1974) el macramé és quasi imperceptible, tot esdevé una paret brillant de cordes de sisal i de miques, que busca reflectir la llum.

[El grup avança cap al segon pis.]

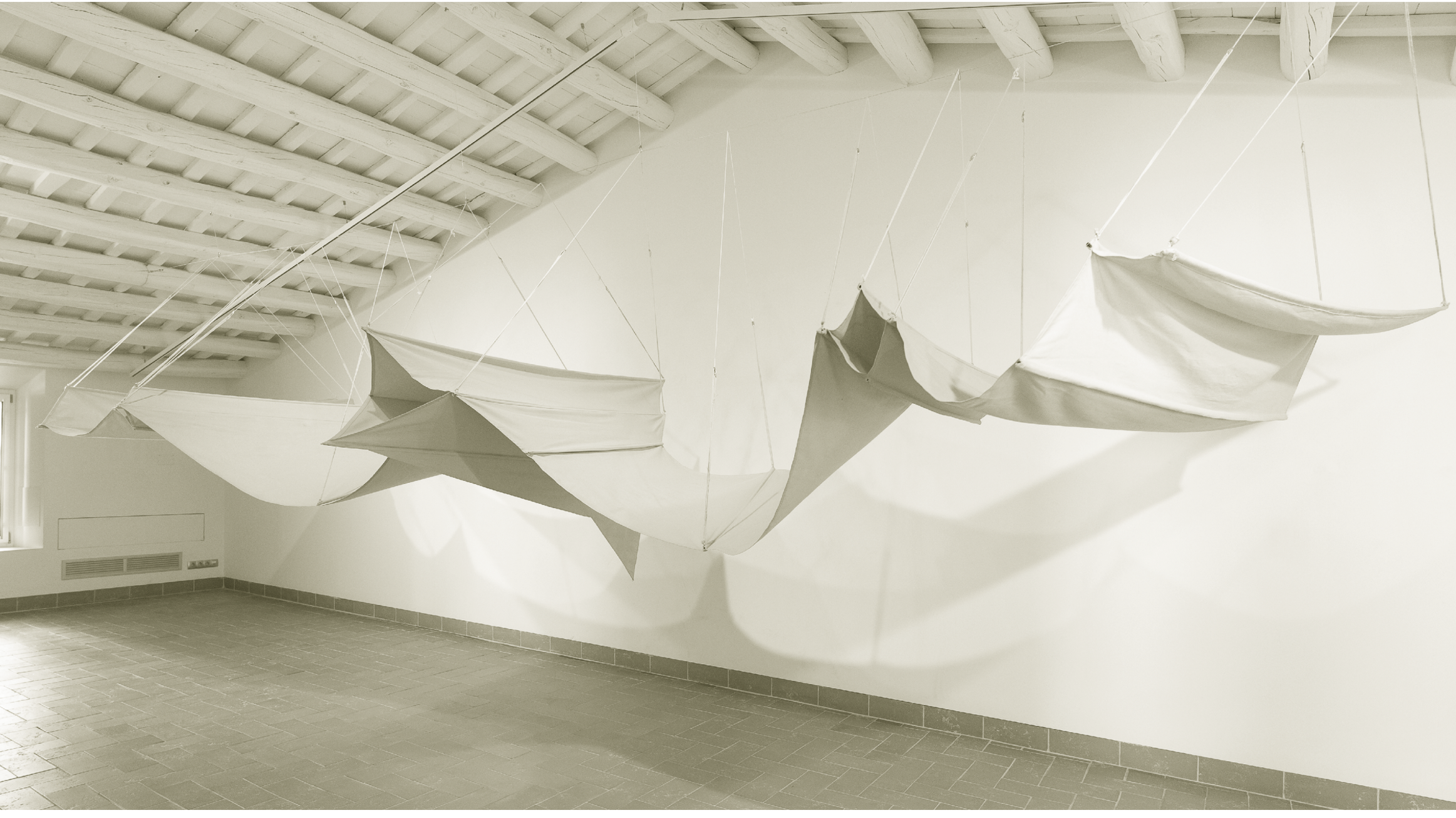
[00:49:08] La *Capa amb Coll III* (1980) és una capa amb solapes, que té relació amb les maquetes de capes i vestits *Macra miniatures* en caixes de metacrilat. També forma part de la família dels *Ens* de macramé. Aquesta obra està en transició entre una capa i un ocell, perquè té ales. Ens porta cap a la seva etapa d'estels ocells que volen en grans espais interiors o exteriors, com l'*Ocell-estel B1* (1982), posterior al macramé.

[00:49:51] Ella sempre parlava de l'espai. Volia volar encara més i, sobre tot, volia sortir a l'espai exterior. Aquests ocells estan inspirats en la confecció de les veles dels velers, que empraven lones que comprava ja teixides i s'havien de cosir, i tenien un muntatge molt complicat de tensions i suspensions de fils i d'ales.

[00:52:04] Ella dedicava molt de temps a la manufactura de l'obra, però també al muntatge. I, quan l'obra estava acabada, posava molta atenció a la fotografia. Després venia tota la difusió, que era una gestió que ella feia amb comissaris, galeries, museus, arquitectes, per rebre encàrrecs... No penseu que ella feia el macramé i ja està. Realment, en el muntatge ella estava tanta estona com en la manufactura. La tasca d'il·luminar les obres en un muntatge era per a ella un dia sencer. També, quan feia fotografies amb els fotògrafs, uns professionals que triava curosament, les ombres i sobre tot la llum eren molt importants.

*

[Pausa de deu minuts, que segueix amb una presentació de diapositives.]



[00:00:34] L'Aurèlia Muñoz comentava a un periodista: "algunos críticos han dicho que hago esculturas, pero es muy difícil encontrar una terminología apropiada per designar una obra. Creo que me valgo de un medio de expresión textil para ejecutar unas obras tridimensionales". Després afegia: "para hacer realidad y dar significado a todos estos materiales, me expreso por medio de diferentes técnicas, por ejemplo, a través de una serie de anudados, técnica muy primitiva que se remonta al neolítico. También trabajo con trenzados y tejidos sobre telas antiguas"[3].

[00:01:19] Hi ha un llibre important dins del món de la *Nouvelle Tapisserie*, que és *Beyond Craft: the Art Fabric*, en el que Mildred Constantine i Jack Lenor Larsen escriuen sobre l'obra de l'Aurèlia: "Per a ella, l'ús del passat significa investigació i interpretació, més que glorificació o revival a la manera de William Morris. Porta al present la riquesa de tècniques abandonades que es troben en els brodats, tapissos i macramés antics"[4].

[00:02:02] Per començar, parlarem de les referències o fonts d'inspiració a l'obra de l'Aurèlia. Una d'elles van ser els *quipus* que, al Perú pre-incaic, és aquell sistema de comunicació, d'aritmètica o d'alfabet, per dir-ho d'alguna manera, que serveix per fer relats o per comptar els impostos a pagar a l'inca. I el teler de *pondus* iber: en quatre fustes verticals es nuava un ordit tensat cap al terra, amb els *pondus*, unes pedres amb un foradet per passar-hi els fils i que donen pes a l'ordit per poder entreteixir la trama... Se n'han trobat a tot arreu, a molts jaciments arqueològics; tot i que no s'ha trobat cap teler, hi ha *pondus*, que recorden tant a les pedres que ella foradava.

[00:03:16] Ella sempre parlava de la Dama d'Elx de la cultura ibèrica (segles V-IV a.C). La Dama d'Elx porta una lligadura de cap, que podria ser tèxtil, una cinta de passamaneria enrotllada amb serrell. A Guatemala avui encara les dones porten unes cintes tèxtils que s'enrotllen i es col·loquen als laterals del cap, amb aquesta estructura. Una altra referència seva eren els habitatges dels pobles nòmades, des de l'Àsia propera fins a Mongòlia. Les tècniques de cistelleria perme- ten formar estructures lleugeres per formar els espais interiors, que es poden muntar i desmuntar per traslladar-se. Es recobreixen per dins i per fora amb teixits, i es posen catifes al terra. Els cavallers de l'Edat Mitjana també es traslladaven d'un castell a un altre, duent tot el que posseïen dins caixes: teixits, joies, ceràmica... Les peces tèxtils eren a les parets en forma de tapissos, al terra com a catifes, al sostre com aixopluc per a tendes portàtils, eren l'aixovar i les robes per vestir-se.

3. José F. Beaumont, "La artista catalana Aurelia Muñoz expone en el Retiro sus 'esculturas tejidas'", *El País*, 22 abril 1982. https://elpais.com/diario/1982/04/22/cultura/388274409_850215.html#.

4. "To her, the use of the past means investigation and interpretation, rather than glorification or a revival in the manner of William Morris. She brings to the present the richness of forsaken techniques found in ancient embroideries, tapestries, and macramé." (Trad. catalana de l'A.) Mildred Constantine i Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft: the Art Fabric*, Nova York, Van Nostrand Reinhold Company, 1972, p. 208.

[00:03:51] Les capes de pluja dels pagesos de Galícia, que es diuen *corozas*, estan fetes amb palla de sègol, que es disposa en paral·lel com el sostre d'una cabana, per aturar l'aigua. Ella en tenia una penjada a la galeria de casa seva, i semblava un personatge. Són similars a les capes dels pescadors japonesos —fetes de palla d'arròs— i d'alguna manera recorden una espècie de lligadura de fibres vegetals, com de cabell, que porten els participants a la *macumba* del Brasil.



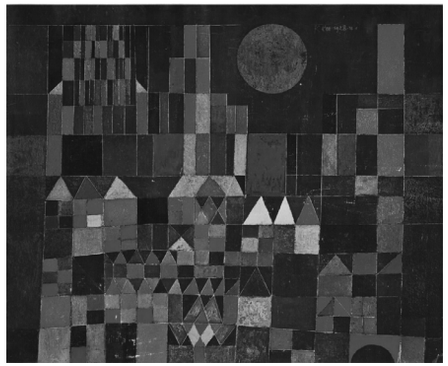
Coroza, capa de pluja dels pagesos a Galícia, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:04:44] Ella també es va interessar pel xintoisme del Japó, una religió animista. En el simbolisme d'aquesta, les entrades al temple s'indiquen amb unes cordes que uneixen pedres —clarament podem veure la relació amb els materials de les obres de l'Aurèlia...

[00:05:44] En el *Tapís de la Creació*, veiem el món que va inspirar l'Aurèlia: les aus i els peixos, com es crea Eva, que surt de la costella d'Adam, el Pantocràtor, els quatre vents, els quatre evangelistes, i tots els mesos de l'any amb totes les seves feines agrícoles. I a baix, hi ha la història de la *Vera Cruz*. Hi ha detalls tècnics, com les figures *siluetades* en negre, les puntades petites o grans segons estem a les cares dels personatges o al fons de l'obra de l'Aurèlia, que estan inspirats en els tapissos antics. També estudiava els ornaments litúrgics del segle XVI, que trobava als museus tèxtils i les esglésies. Si es miren en detall, hi descobrim figuretes humanes brodades amb fils de seda de colors molt brillants i amb làmines metàl·liques d'or i de plata, sobre una base de seda.

[00:06:02] I tot això es reflecteix en el seu arxiu o col·lecció personal, que és bastant variopinto: hi ha un huipil de Guatemala, un teixit de la Índia amb mirallets, una lligadura de cap amb plomes de l'Amazònia, hi ha aquella màniga que a mi em té el cor robat...

[00:07:25] Als anys 1960, alguns dibuixos de l'Aurèlia eren un homenatge a Paul Klee. A ella l'interessava la tria de colors, el constructivisme geomètric, i l'abstracció de cases i personatges, com per exemple a *Cercle de llum* (1964).



Paul Klee, *Castle and Sun*, 1928.

[00:07:59] Un altre món ben diferent és el de les xarxes i la seva reparació després de la pesca. Ella anava alguns dissabtes a Blanes i altres ports, a parlar amb aquestes cosidores que li aportaven coneixement de les tècniques. Ella recollia i recuperava molts elements de la natura, com escorces, petxines, pedres o plomes. Sempre estava observant el seu entorn, i quan ho feia, era una mica com pensar amb les mans.

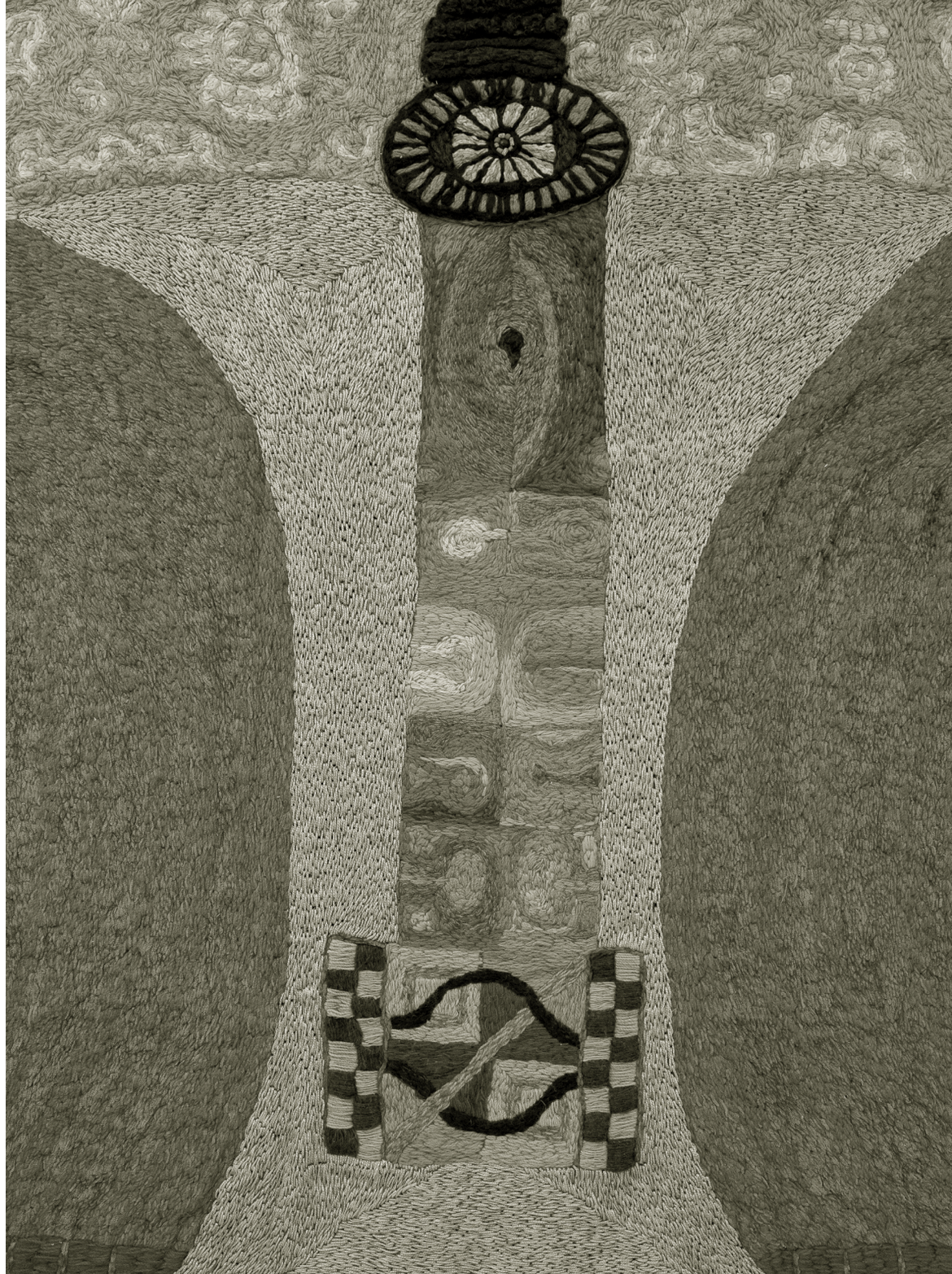
[00:08:33] Amb l'Andreu Dengra, quan vam fer a Sant Cugat la primera exposició retrospectiva després de la mort de l'Aurèlia, vam ordenar aquest univers seu de manera cronològica i temàtica, per tècniques: anellats, estampats i pintats, *patchworks* i brodats, i les vam categoritzar en quatre períodes.

[00:08:41] Comença el seu treball creatiu del 1960 al 1967, en què dibuixa i treballa en tècniques d'anellats, teles pintades i estampades, *patchwork* i brodats. Una de les primeres obres és *Els tres reis* (1960), que és una pintura sobre arpillera. A *Escena amb protagonista* (1965), la veig a ella aguantant el pes del món, que li pesava bastant... Moltes d'aquestes imatges, animals i personatges inventats els reprendrà als anys 1990.

[*Audiència*] *No li donava alegria, el treball?*

[00:10:40] No era una persona especialment alegre, era més aviat *ensimismada*. Li donava alegria, però també bastants maldecaps.

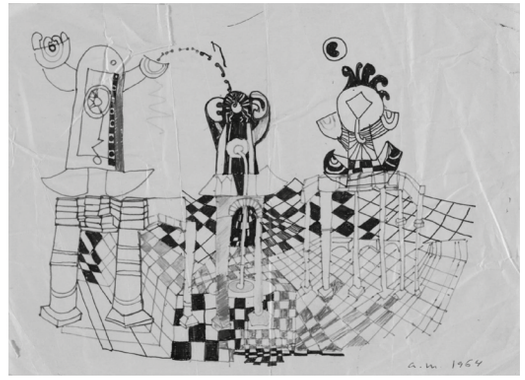
[00:10:53] *La font de la vida* (1966) de la col·lecció del MNAC mostra una font, que és un tema recurrent a la pintura del Renaixement. Hi figuren uns personatgets arrodonits sobre la teulada. Penseu que en aquest moment s'està intentant arribar a la lluna. Es parla molt de marcians, com seran els marcians, si són verds, si tenen banyes, si tenen ulls, si tenen cames. I aquí en veieu un, dos, tres, quatre: uns marcians que estan en aquesta mena de porxos de cases senyorials, amb terres escacats





Font de la vida, 1966, Arxiu Aurèlia Muñoz.

en perspectiva. El personatge protagonista sembla que tira aigua a la font. Hauria de ser al revés, no? És a dir, hauria de ser la font que li tirés aigua a ell. Són personatges que ella dibuixava amb humor, amb poesia, d'una manera bastant surrealista, però que tenen també a veure amb els éssers imaginaris de *Tòtem* (1967), *Divinitat* (1968)...



Esbós preparatori de *La font de la vida*, 1964, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:11:44] En el segon període, del 1967 al 1983, l'Aurèlia fa collages, vestuari de teatre i crea les escultures de macramé... *Els Reis Catòlics* (1967) són uns personatges de fusta amb collage de teles del segle XVII però que tenen el cap quadrat, hieràtics i sense expressió, i d'alguna ma- nera a mi m'inquieten... crec que hi ha una crítica irònica sobre el que representen.

[00:13:15] El 1968 ella va treballar en el món de l'escenografia i el vestuari de teatre amb Jordi Pericot. Una de les obres de teatre era *Flors, amors i pitança* de Maria Aurèlia Capmany. I una altra, *La rosa i l'anyell* de William Thackeray, que es va representar a la Cova del Drac, amb uns vestits inventats per l'Aurèlia que eren de cartró, molt difícils de portar perquè eren encarcarats. Aquesta experiència li va permetre arribar a crear els personatges de macramé, els *Tres Personatges* (1971). Semblen capes tancades, que en ser autoportants es converteixen en personatges. En relació amb la peça anterior tenim "La faldilla de la geganta" —*Forma a la natura* (1971), però tots li dèiem "La faldilla de la geganta"— una peça d'uns quatre metres d'alt, feta amb punt de mitja amb unes cordes gruixudes de sisal, que eren dures de treballar...

[...]

[00:14:25] En aquest període del macramé, *Homenatge a Gaudí* (1969) és una peça icònica, com una esfera construïda amb vuit semicircumferències de macramé, que va exposar a la *Exposición internacional de Experiencias Artístico-textiles* al Saló del Tinell a Barcelona i a l'antic Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, que ella va organitzar. Hi va exposar això

i *Macra Tòtem* (1969). *L'Homenatge* es deconstrueix i evoluciona cap a *Estel en un espai tancat* (1971), i cap a *Hipertensión y suspensión de dos helicoides* (1974), que és el camp d'experiments per al gran *Estel ancorat* (1974). Altres obres importants d'aquesta etapa són *Tres módulos* (1974) que és també la maqueta de *Ondulaciones* (1974) de la col·lecció del Reina Sofía.

[...]

[00:17:07] També, dins l'etapa del macramé, la família dels *Ens* es compon d'*Ens històric*, *Ens social*, *Ens comunitari*, *Ens aeri*, *Ens místic*, i l'*Àliga beige*, ara a la col·lecció del MoMA. Són realitzats amb nuats de cordes de sisal i de jute, sovint tenyides per ella mateixa. Aquestes són obres pesants i complexes, i moltes vegades m'han preguntat, com es podia muntar això? Tenim tots els croquis del muntatge, amb les mides i l'esquema de com s'havia de fer, amb els seus punts de subjecció al sostre, però hi ha un punt de màgia, un estat de gràcia en el que l'obra es troba finalment bé, en el seu lloc.

[00:18:03] Els ocells venen després, del 1980 al 1983. Són també estels, teles gruixudes de lona cosides amb la tècnica de cosir veles dels vaixells. Exposava obres a l'exterior, perquè els ocells volessin en bandada per sobre dels nostres caps, com a l'exposició del Palacio de Cristal de Madrid del 1982, a la Fundació Rodriguez Acosta de Granada i a la Biennal de Lausanne.

[00:20:26] A l'etapa final de la seva vida, del 1983 al 2009, l'Aurèlia afirma que el paper pot considerar-se també un teixit, per la seva flexibilitat, transparència, opacitat i tacte. Fa servir el paper fet a mà per ella mateixa com a fil conductor de les obres *Llibres aeris* (1985), *Origami* (1987), *Mòbils cubistes* (1988-2009), *Mandales* (1984-1991). Els ocells, els *Ens*, les esferes... tot això es convertia en llibres de paper. Tornem al paper del principi de la seva obra, que llavors utilitzava com a suport per als seus dibuixos.

[00:20:56] Comença a treballar amb paper l'any 1983, aproximadament. Era un moviment general, és a dir que moltes de les artistes que feien art tèxtil, col·legues i amigues, van derivar cap al paper, jo crec que amb voluntat de renunciar a aquesta vessant tan artesanal i monòtona del tèxtil, del treball de la fibra, i potser per voler fer un treball més conceptual... Però també era complicat, perquè era paper fet a mà per ella. Al final, d'alguna manera seguia en el mateix món, perquè això és paper de polpa de lli i cotó, fet amb motlles. L'any 1978 va aprendre la tècnica a Cleveland, als Estats Units, amb l'artista Tom Pupkiewicz. El va convidar a Barcelona, va viure a casa un temps, i feien molt paper al pati.



Homenatge a Gaudí, 1969, fotografia de Bignia Kuoni i Yves Zimmermann, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:22:05] És en aquesta etapa que va produir les *Algues* (1983-1992) i les *Anemones*. Una de grans dimensions, *Sol blau* (1985), consisteix en una làmina de paper circular vertical on s'insereixen uns joncs tenyits de blau. I també va treballar amb la subtilesa d'un material que sembla nacre, però en realitat és paper molt brillant, suspès, en tensió entre fils. A *Jeroglífic* (1988), creava un llenguatge, una escriptura que també utilitzava en els seus llibres de paper. I *Cilindre* (1994): a l'interior d'un gran cilindre de metacrilat va col·locar paper vegetal amb uns dibuixets que semblen els dels anys seixanta, i tenim uns éssers, uns peixos, uns ocells... En aquella etapa continuava treballant amb caixes de metacrilat, i feia una sèrie de caixetes diminutes amb paperets que tenen jeroglífics o ideogrames, una mica inspirats en escriptures i cal·ligrafies reals, però absolutament inventats.

[00:23:33] Per acabar, parlarem de *Xarxes vegetals* (1973), de fibres de jute naturals que venen de la vegetació d'un bosc i sembla que han tornat al bosc. Hi ha un petit joc, ja que no són xarxes, no és una tècnica de xarxa, sinó que es tracta de fil enrotllat, que en diem *wrapping*. L'Aurèlia apareix jugant amb aquests xarxes, amb la seva voluntat d'integrar-se i fondre's amb la seva obra i amb la natura, i de convidar-nos a tenir aquesta experiència.



[00:00:22] Lo que me gustaría abordar hoy, en esta charla, son las resignificaciones —a través del lenguaje, sus silencios y liquideces— del imaginario acuático, marino y marinero de la obra de Aurèlia Muñoz. En una primera visita del montaje finalizado, antes de la inauguración de la exposición, una compañera del Centre Grau-Garriga *notó* que en la sala donde se exponen las maquetas, las cajas de metacrilato extendidas sobre la mesa parecían formar un paisaje vivo bajo el mar. De este comentario surgió el interés por poner en diálogo este taller *aéreo* con el mundo acuoso de Aurèlia.

[00:00:46] Empecé a parar atención al modo en que el viento y el agua se relacionan para dar lugar a la existencia de su ecosistema; a las disoluciones, buceos, emergencias[1], que ocurren entre sus obras o a través de ellas; a la brisa marina que permite el vuelo de sus pájaros-velero. El aire y el agua están en constante relación. Nuestro cuerpo condensa, evapora. Cuando pronuncio estas palabras, son la saliva, el aire que inspiro y que exhalo, quienes lo permiten. Es desde este punto que me gustaría empezar a desarrollar esta charla.

[00:01:27] En el catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Museu del tèxtil de Terrassa en 1981, Juan Ignacio Macua relata la obra de Aurèlia en un texto que va del ensayo al poema:

> "ponerle puertas al viento.
> Sentarse bajo la blanca concepción de la tienda.
> Dejarse llevar por el gemido de la lona.
> Y, siempre,
> la mar al fondo"[2].

1. *Emergencia*, en este caso, también como derivado de *emerger*, "brotar, salir a la superficie del agua u otro líquido". Véase emerger en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. https://dle.rae.es/emerger.

2. Juan Ignacio Macua, "Aurèlia Muñoz: de la cuerda al viento", en *Aurèlia Muñoz*, cat. exp., Museo Provincial Textil de Terrassa / Ministerio de cultura, 1981, p. 3.

La presencia del agua y del viento van de la mano en las velas, los *Velajes* (1979), los pájaros-cometa, gaviotas o albatros gigantes de lona blanca que la artista extendía para hacerlos volar sobre el mar. Sin embargo, me gustaría que nos planteáramos, de alguna forma, cómo la mar —y con ella todo su ecosistema y realidad ecopolítica— no simplemente están *al fondo* de la obra de Aurèlia, actuando como paisaje romantizado y vacuo. Su obra no reproduce esta imagen romántica de la mar, sino que la trata de muy cerca. El mar de Aurèlia no es sólo el horizonte marino, su lejanía —es un espacio donde ella realmente se sumerge.

[00:03:23] "Mientras el sentido de asombro [del océano] puede dar lugar a una amalgama paradójica de preocupación ética y restricción epistemológica, también puede provocar el temor reverencial del espectador y desviar la responsabilidad, ya que lo ajeno habita más allá del dominio de la preocupación terrenal"[3]. Stacy Alaimo, en su crítica del pensamiento antropocénico en el contexto del ecosistema marino, advierte del peligro de las narrativas —abundantes en nuestro imaginario de animal terrestre, que tratan al mar como imagen inerte o, en contraposición, incontrolable, indomable, y fuera de nuestra incumbencia humana— que perpetúan la imagen de lo oceánico como *otro*. Aunque la fascinación por todo lo marino pueda promover atención y preocupación medioambiental, el ojo expectante tiende a asumir una distancia exotizante y alienante con ello. Como os explicaré a lo largo de esta charla, creo que la obra de Aurèlia hace más bien lo contrario. Nos acerca tanto materialmente como emocional e íntimamente a este terreno de lo hegeomónicamente designado como *otro*. "Todxs somos cuerpos de agua", plantea Astrida Neimanis[4]: sudamos, bebemos, sangramos, producimos secreciones de todo tipo; fluidos que no dejan de mezclarse inevitablemente con toda la hidrosfera de nuestro planeta. Lo marino y lo acuoso constituyen un cuerpo en flujo global, fluyendo también a través de nuestros cuerpos —animales, vegetales, humanos— de agua y determinante para nuestra supervivencia. Quizás, de alguna forma, muchos de los seres que creaba Aurèlia surgían de esta interrelación.

[00:04:56] Quería empezar enseñándoos algunas imágenes de archivo y obras de la artista —algunas de ellas también incluidas en la selección de diapositivas que se encuentra en la primera sala— a las que he podido acceder gracias a la generosa complicidad y ayuda de Sílvia Ventosa en esta investigación, y la abundancia de catálogos que nos han podido proporcionar tanto ella como el Centre Grau-Garriga. Vemos el

3. "While the [ocean's] sense of wonder may encourage a paradoxical amalgamation of ethical concern and epistemological restraint, it may also spark the detached awe of the spectator and deflect responsibility, as what is alien dwells beyond the domain of earthly concern." Stacy Alaimo, 'The Anthropocene at Sea: Temporality, Paradox, Compression', a *Routledge Companion to the Environmental Humanities*, ed. Jon Christensen, Ursula K. Heise, Michelle Niemann, trad. A., Oxford, Nueva York, Routledge, 2017, p. 155.

4. Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres, Bloomsbury, 2019, p. 1.

uso de plomos de pesca, o estas asas para pescar langostas junto a los materiales de yute y sisal que ella utilizaba. Estos materiales daban lugar a muchas de sus grandes obras de macramé, entre las cuales encontramos algunas cuyos nombres empiezan a sugerir un interés por el imaginario marino: *Macra Marí* (1972) —que nos podría recordar un poco a la *Parella d'Ocells* o al *Fragmento de Palmera* que hemos visto en la sala del primer piso, ambas del mismo año— teñida de tonos azules; *Ondulacions* (1974), que también evoca directamente a las olas y ondulaciones de la superficie del mar. Vemos también el uso de conchas, recolectadas por ella, en piezas de macramé como *Corteza* (1978), o esta *Capa pequeña* (1981).



Proceso de tintado de papel a mano, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:06:47] A partir de la década de los ochenta y hasta al final de su trayectoria, Aurèlia empieza a trabajar con papel que ella misma hacía a mano. El papel se hace con agua, a partir de una pasta que se deja secar —otra vez, manifestando la relación entre lo acuoso y lo aéreo—, y lo teñía a mano, siempre en contacto directo con el agua. Una de las series que realizó es esta, este archivo de algas compuesto por numerosas piezas casi homónimas hechas a partir de lingotes de papel, a veces teñidos de azul o de morado —*Algas azules con caracoles* (1986), *Algas tejidas blancas* (1986), *Algas azul pálido* (1989), *Algas translúcidas* (1985)—, a los que incluso añadía conchas o caracoles, o que teñidos de rojo devenían también un *Mineral rojo* (1966). Este trabajo sobre papel también da lugar a obras como el *Mar blanco* (1986), o la *Lluvia* (1992), piezas que siguen haciendo referencia a estos imaginarios acuosos desde la representación misma del cuerpo de agua, a través de estos fragmentos de papel, redondeados y alargados, que devienen gotas, que devienen olas, o representaciones de movimiento.

[00:07:02] Aurèlia trabajaba el papel a menudo a partir de la técnica japonesa del washi, creando obras abstractas que, como veis, obtenían a veces nombres puramente descriptivos, como *Washi* (1984) o *Rojo y azul* (1983). Sin embargo, estas piezas también van cobrando vida, adoptan formas orgánicas y devienen seres que llama *Acuática azul* (1983), también *Hibiscus* (1983), *Escamas* (1983) o animales como *Medusa morada* (1983) o *Mariposa acuática* (1986) —todos ellos también personajes que forman parte de la cosmología de su obra.



Escates, 1983, Arxiu Aurèlia Muñoz.

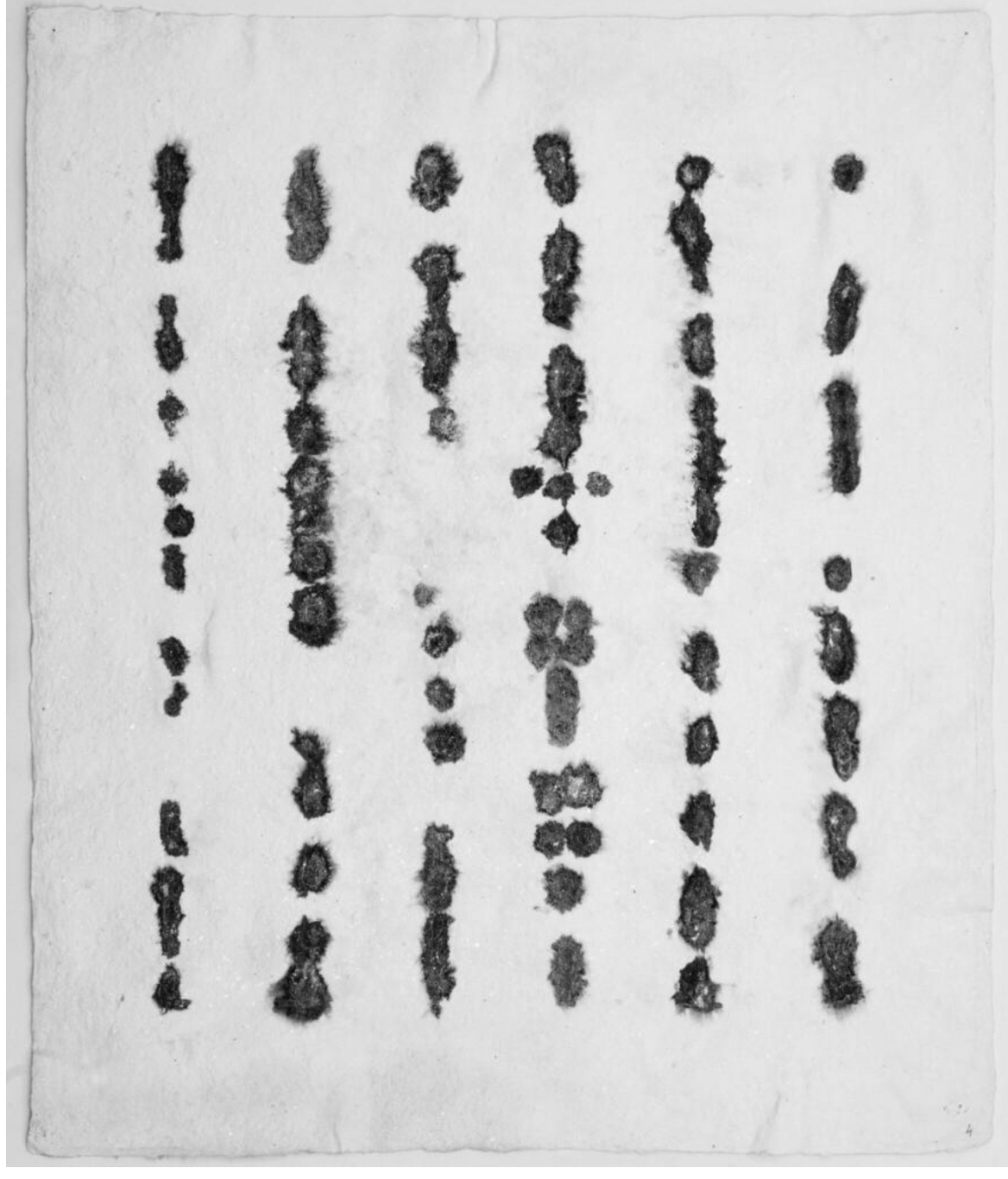
[00:07:41] Después de empezar a descubrir estos seres acuosos, seguí investigando y me encontré con este otro fragmento de Macua: "Bucear ahora en su caligrafía. Intentar buscar el valor de la palabra, descifrar la frase y construir la forma. Encontrar el fondo de tan deslumbrador significante"[5]. A partir del papel, Aurèlia desarrolló una serie de obras que contenían símbolos indescifrables, caligrafías —que no eran exactamente una caligrafía, más bien manchas, o trazos, o fragmentos que no necesariamente querían expresar algo explícito— una especie de lenguaje propio que tomaba forma en libros escritos, en este *Jeroglífico* (1988) compuesto por fragmentos de papel teñido —o *algas* diminutas— enganchados sobre una hoja de papel; o esta *Partitura* (1983) sin pentagrama, cuyas notas parecen flotar el la página sin un evidente código para leerlas.

[00:08:32] En *The Solid Form of Language*, un libro que encontramos en la biblioteca de la escuela, el poeta Robert Bringhurst empieza así: "Deja caer una palabra en el océano de significado y se forman ondas concéntricas. (…) Capturar el significado de las palabras no es capturar las ondas que causan; es capturar la interacción de esas ondas"[6]. Utilitzar, pronunciar, comunicar y escribir en una lengua es usar un sistema increíblemente complejo, con significados y connotaciones en permanente interrelación y evolución a través de sus hablantes y experiencias subjetivas que los modelan." La escritura es la forma sólida del lenguaje, el precipitado"[7]. Podríamos entender la escritura como solidificación, petrificación del lenguaje en una forma fija, que captura significados y significantes específicos, pero una vez impreso —literalmente, so-

5. J. I. Macua, *op. cit.*, p. 6.

6. "Drop a word in the ocean of meaning and concentric ripples form. … To catch the meaning of the words is not to catch the ripples that they cause; it is to catch the interaction of those ripples." Robert Bringhurst, The solid form of language: An essay on writing and meaning, trad. A., Kentville, Gaspereau Press, 2004, p. 9.

7. "Writing is the solid form of language, the precipitate." *Ibid.*



Jeroglífic (detalle), 1988, cortesía de José de la Mano y Arxiu Aurèlia Muñoz.

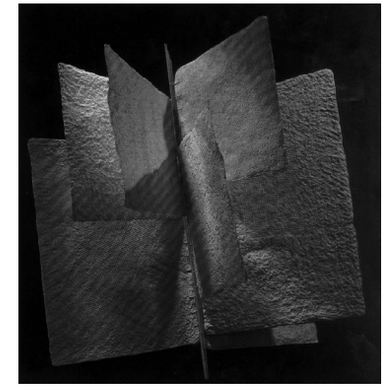
lidificado sobre el papel— puede no alcanzar la mutabilidad, permeabilidad y multiplicidad de connotaciones, intuiciones, subjetividades, afectaciones que vehiculan el habla de cada unx, con sus suspiros, silencios, gestos, entonaciones. Al poner pensamientos, o emociones, o intuiciones en palabras y, es más, cuando estas se ponen por escrito, estos matices pueden estancarse o limitarse —quizás podríamos decir que la poesía lucha contra esta inercia inmobililzante que puede generar el lenguaje racional.

[00:10:21] A mí me parece que Aurèlia, al crear esta especie de lenguaje de signos visuales, no está intentando petrificar o solidificar ningún tipo de comunicación. Ella está, por así decir, comunicándose o creando un nuevo lenguaje a través de la intuición, por medio de jeroglíficos que parece que de algún modo se diluyan o *liquidicen*, sin procurar darles significado alguno. Me gusta pensar que Aurèlia forma estos *fragmentos de lenguaje* que escapan completamente a nuestra comprensión racional, escapan esta petrificación. Se comunican a través de otro modo.

["El pensamiento es soplo", dirá Ana Ramo unas semanas más tarde en la misma sala donde se desarrolla esta charla —si el pensamiento es soplo, quizás su escritura es tierra, su disolución es agua.]

[00:12:20] La escritura poética, aunque pensemos que la escapa, puede también ejercer esta presión limitante de tener que llegar a precipitar, o plasmar, a partir de la palabra. Es por esta razón que, en *The Hatred of Poetry*, Ben Lerner habla del odio hacia la poesía. De hecho —si me permitís la digresión— el año pasado damos lugar a un simposio sobre el libro de artista que realizamos con el equipo de Portikus (Frankfurt), titulado *How(ever) Radical Objects*. El título del festival, *How(ever)*, en el que se inscribía el evento, se originaba en una revista homónima fundada por Kathleen Fraser que a la vez tomaba título de un poema de Marianne Moore, el cual empieza diciendo, "I too, dislike it", "a mi también me disgusta", pero sigue: "reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers that there is in / it after all, a place for the genuine"[8]; la poesía contiene un espacio para lo genuino, pese a todo, *however*, o how(ever), comoquiera (que sea). Refiriéndose a la restricción lingüística que ejerce la escritura, Ben Lerner habla del eco de la posibilidad poética como lo que, muchas veces, es incluso más poético que un poema en sí —lo no-escrito, lo que no está precisamente petrificado en palabras, sino todo lo que lo rodea, lo que es capaz de escaparlo; este silencio que rodea el verso.

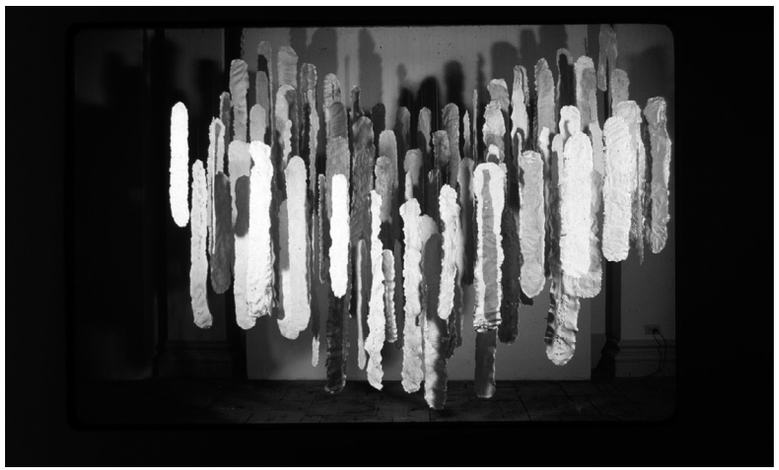
[00:14:24] Creo que en la obra de Aurèlia lo vemos muchas veces, a este lenguaje silencioso. La artista usa el soporte del libro, un dispositivo que tradicionalmente está hecho para distribuir conocimiento a partir de la palabra, para transmitir, quizás, otro tipo de conocimiento, a través de otros símbolos u otro tipo de comunicación. Me gusta pensar en partículas de lenguaje, o partículas de significante, que luego pasan a las tres dimensiones, y devienen lo que ella llama *Oraciones al viento* (2005), o *Ropa tendida* (2005) al aire, o se convierten en flores —estas *Flores japonesas* (1984). En este *Libro blanco con conchas* (1988), son conchas encontradas, en vez de palabras, quienes están sirviendo como material de lenguaje. En el *Quipu blanco* (1980), una pieza que tenemos expuesta aquí en la exposición, el libro está siendo usado como continente para un lenguaje que no es el lenguaje de la palabra. Y, poco a poco, de este quipu aparece una *Zarzamora lila* (1984), o una planta, o un *Erizo lila* (1983). Estos filamentos de lenguaje, o estas partículas de lenguaje, se van volviendo algo un poco más animal, un poco más vegetal. Quizás les permiten también respirar, tocar, notar, además de comunicar.



Llibre aeri, 1985, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:15:33] Sílvia me contaba que Aurèlia se pasaba mucho tiempo debajo del agua, con sus gafas de bucear, mirando el suelo marino —su serie de mandalas, hechos con hilos que parecen surgir del papel, son también paisajes marinos; un *Mandala* (1985) también devine una forma de lenguaje binario en su *Positivo-negativo con plumas* (1985), también una figura personificada en *Retrato con hilos* (1985). Las similitudes formales entre estas piezas, y la diversidad con la que la artista las nombraba, parece demostrar esta relación que ella tenía con sus obras como entes vivientes y mutantes, que adquiriendo aún más volumen se convierten también en estas anémonas —*Anémona turquesa* (2005), *Anémona doble* (1993), *Anémona cuadrada con hilos azules* (2003)— muy parecidas también a estas otras *Algas azules* (2005), pero también a estas *Raíces tintóreas* (2007), e incluso a este *Libro volador* (2005). Y bueno, es así como nos vamos encontrando en esta cosmología acuática, donde el libro volador tiene la misma forma que las algas, que las raíces y que las anémonas; parece que la anémona sea libro, y el libro que contiene significantes se esté convirtiendo en una anémona. Estos libros y su lenguaje están dando lugar a una comunicación que entra en contacto con otras especies, vegetales, animales. Lo que Aurèlia crea parecen ser modos de escritura de una comunicación interespecie. Está, quizás, haciendo hablar a estos libros como si fueran anémonas, o haciendo hablar a estas anémonas como si pudieran ser libros.

8. Marianne Moore, "Poetry" en Alfred Kreymborg (ed.), *Others for 1919: an anthology of the new verse*, NL Brown, 1920. https://poets.org/poem/poetry.



Mar blanc, 1986, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:16:39] Todo esto forma parte de este archivo, o mundo, de fósiles u objetos que Aurèlia construía pero también parecía encontrarse en el fondo marino. Las algas que hemos visto antes son muy parecidas a este *Objeto marino* (1989), que también se parece un poco a *Naturaleza sensible* (1976). Estas acumulaciones de yute aparecen ahora en formato papel, almacenando a este como si lo hubiera recolectado ella misma directamente de la tierra, o lo hubiera sacado del fondo del mar. Y bueno, de hecho, si pensamos en qué materiales componen estas piezas… sí se encuentran existiendo ya en la tierra, en el agua.

[00:18:02] Todo esto me hace pensar en la obra de Adrienne Rich:

> "La tecnología del silencio.
> Los rituales, la etiqueta,
>
> la difuminación de términos,
> silencio no ausencia
>
> de palabras o música o incluso
> sonidos en crudo.
>
> El silencio puede ser un plan
> rigurosamente ejecutado,
>
> el cianotipo de una vida.
>
> Es una presencia,
> tiene una historia, una forma.
>
> No lo confundas
> con ningún tipo de ausencia"[9].

En este poema, "Cartographies of silence", parte de su poemario *Dream of a Common Language* Rich investiga la carga política, latente, del silencio —el silencio no es ausencia, sino todo lo que ha sido silenciado. Sigue:

> "Si hubiera una poesía donde esto pudiera ocurrir
> no como espacios en blanco o como palabras
>
> tensas igual que una piel sobre significados,
> sino como se hace el silencio al final
>
> de una noche durante la cual dos personas
> han hablado hasta el amanecer"[10].

9. Adrienne Rich, "Cartografías del silencio" en *El sueño de una lengua común*, trad. Patricia Gonzalo de Jesús, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2019, p. 43.

10. *ibid.*, p. 45.

Sin embargo, Rich habla del silencio como algo que también permite entender más allá de la comprensión racional. Un poco como esta posibilidad poética, o este lenguaje silencioso. El silencio puede abarcar lo que no puede ser expresado en palabras. "El lenguaje no puede hacerlo todo", dice más adelante, y acaba:

> "lo que en realidad sigo eligiendo
>
> son estas palabras, estos susurros, conversaciones
> de las que emerge una y otra vez la verdad húmeda y verde"[11].

Entre estos susurros emergen también sentidos no-verbales, se dan encuentros húmedos, se asoman incluso presencias vegetales —del mismo modo que, quizás, erizos o zarzamoras emergen de los libros de Aurèlia.

[00:23:19] En otro poema, "Diving into the Wreck", Rich se adentra en una búsqueda bajo el agua, "[h]abiendo leído primero el libro de mitos" para sumergirse en lo lo visible e invisible, o invisibilizado, en la historia; sus crónicas pero también *silencios,* relatados por un libro donde "no aparecen nuestros nombres"[12]. En este mundo submarino, Rich encuentra su posible androginia, imaginando lo acuático como lugar que puede amparar una no-binariedad amenazada por una hegemonía impuesta estructuralmente: "Soy ella: soy él".

> "el mar es otra historia,
> el mar no es una cuestión de fuerza,
>
> (…)
>
> He venido a explorar el naufragio.
> Las palabras son propósitos.
> Las palabras son mapas.
>
> (…)
>
> aquello por lo que he venido:
> el naufragio y no la historia del naufragio,
> el objeto en sí y no el mito,
> el rostro sumergido siempre mirando"[13].

11. *ibid.*, p. 49.

12. Adrienne Rich, *Sumergirse en el naufragio,* trad. Patricia Gonzalo de Jesús, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2021, pp. 55-61.

13. *ibid.,* pp. 57-59.

Rich se está sumergiendo, quizás de una forma que podría recordarnos a la de Aurèlia —otra vez, rehuyendo la imagen paisajista del mar como *otro*— en la metáfora de lo oceánico como un lugar que une lo humano y lo no-humano, lo terrestre y submarino, visibiliza/condensa dicotomías que silencian interrelaciones materiales, ecosistémicas, biológicas, emocionales, políticas. Estas palabras, estos mapas —nos podrían recordar a los diagramas o jeroglíficos de Aurèlia, quien podría haberlos también encontrado bajo el agua— le permiten bucear en esta posibilidad andrógina e interespecie. El mundo donde Rich se sumerge podría ser el mismo mundo que habitan los seres acuáticos de Aurèlia, sus lenguajes-silencio, sus escrituras ilegibles, diluidas o difuminadas bajo el agua.



Ocell estel C3, 1981, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:27:18] Los libros-criatura de Aurèlia hablan desde este lenguaje sumergido del mismo modo que, al salir a la superficie, desplegados, Aurèlia los hace volar como si fueran pájaros, liberando sus páginas, no-escritas, de cualquier tipo de simbología o escritura[14]. Macua dice: "Después de la cuerda vino el viento. (…) Nubes que son velas o velas que iluminan (…) Pájaros al aire, de aire"[15]. Las velas que vemos en la obra de Aurèlia —estos *Velajes* que son alas de pájaro y a la vez las velas de un barco— su uso de plomos, sus redes de pescar—, todo ello está siendo configurado por Aurèlia para una función que no es la de conquistar esta imagen de lo lejano. Esto me hace pensar en la obra de Édouard Glissant, *La Poética de la Relación*, donde el autor plantea la existencia de un *arrowlike nomadism*, un nomadismo en forma

14. Véase el texto de Ana María Ramo Affonso en este mismo volumen.

15. J. I. Macua, *op. cit.*, p. 6.

de flecha que caracterizaba los viajes de los colones Europeos[16]. En contraposición, Glissant habla de la necesidad de un nomadismo no lineal, una relacionalidad que no esté caracterizada por la alienación de todo eso que designamos otro. Glissant plantea la necesidad de una *poética de la relación* donde la multiplicidad y la interrelación substituyan a esta linealidad conquistante: "En la poética de la Relación, el errante, que ya no es el viajero ni el descubridor ni el conquistador, busca conocer la totalidad del mundo y sabe ya que nunca lo conseguirá —y que en ello reside la belleza amenazada del mundo"[17].

[00:30:21] El reconocimiento de la inefabilidad del mundo, de sus complejidades ecosistémicas, lingüísticas, políticas, sin querer, de nuevo, conquistarlas, *petrificarlas*; este movimiento no-lineal, no-direccional, me hace pensar en el uso y la manera que tiene Aurèlia de relacionarse con y dar vida a sus obras. Estas velas del barco, que han sido, precisamente, los instrumentos para ir a conquistar lo y al otro, en la obra de Aurèlia ya no tienen esta función, sino que se convierten en pájaros, en águilas, gaviotas —*Gaviota blanca con hilos* (1972), *Águila beige* (1977). Devienen también seres en macramé que se expanden por su espacio, que buscan un lugar propio, pero no parecen querer invadir lo lejano. Estas velas-pájaro-cometa también están buscando su espacio desde la no-direccionalidad, explorando como seres errantes, desplegando su realidad propia y su relación con el viento y su relación con lo acuático. Se estructuran con hilos en tensión y plomos de pescar, que normalmente sirven para hundir redes, para invadir y extraer del ecosistema marino; lo que hace Aurèlia es subvertir su uso —inspirándose también por el uso de los plomos que hacía Antoni Gaudí en sus maquetas. Estos plomos, como vemos en *Homenaje a Leonardo* (1980), ya no sirven para pescar, para hundir bajo el agua, sino que sirven para sostener un pájaro en el aire.

[00:31:58] Lo mismo parece ocurrir con las redes. Su pieza *Xarxes vegetals* (1973) no está hecha con la técnica tradicional de la red —aunque Aurèlia sí había aprendido esta técnica al interesarse por el oficio de las rederas, reparadoras de redes, quien había conocido en Blanes. Me enseñó también una fotografía de *Personaje dentro del bosque* (1974), donde se apreciaba mucho la relación y parecido entre ambas obras. En esta relación, vemos que estas redes vegetales no devienen redes de pesca, sino que, de red, se vuelve personaje y se vuelve bosque. De este modo, existe la creación de un mundo propio, donde elementos que contribuyen a la romantización violenta de lo acuático, a la alienación de lo *otro*, a la perpetuación de lógicas extractivas y antropocéntricas y coloniales, dejan de servir a estas lógicas y pasan a construir un ecosistema y cosmología donde el imaginario marino, incluso pescador, lo humano, lo animal y lo vegetal se muestran en una interrelación y transformación constante.

[...]

16. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (1990), trad. inglesa Betsy Wing, Ann Arbor, University of Michingan Press, 1997, p. 12.

17. *ibid.*, p. 20.

[00:33:33] Para acabar, os quería mostrar este *Objeto Lunar* (1994), que es una pieza que me encontré y me sorprendió mucho. Parece una muestra de laboratorio, un trozo de luna aparecido de esta imaginación y de esta intuición tan disruptiva de Aurèlia. La imagen de la luna también está relacionada con lo marino, y con un imaginario que ha sido romantizado desde discursos antropocéntricos y patriarcales: la luna como símbolo de lo misterioso, lunático en tanto que extraño, salvaje, anormal o indomable; a la vez objeto de miradas e inspiración poética que la categorizan como un cuerpo observante, pasivo y ajeno, y la apropiación mitológica lunar desde la sexualización y la exotización. La luna fue también objeto-trofeo de la carrera espacial —la artista Adriana Knouf, con la que hemos trabajado, nos habla a partir de su práctica de la colonización del espacio. Sin embargo, el cuerpo de la luna impacta el crecimiento y movimiento terrestre, las mareas y también el cuerpo humano —de aquí la etimología de *lunáticx*, bajo el efecto de la luna. En el mundo de Aurèlia, de repente, se vuelve un objeto medio alienígena, pero a la vez cotidiano... libre, de cualquier modo, de un imaginario delimitante —nos llega más bien en forma de incógnita. No sé bien como referirme a él, pero parece un fósil, o que ella se lo hubiera encontrado yendo a la luna, o que cayera del cielo. Me parece un objeto que es cohesión de la relación entre lo aéreo, lo acuático y lo cosmológico.

[00:35:16] Este *Objeto Lunar*, este papel lunar podría *leerse* como un documento del ecosistema cosmológico de Aurèlia; un documento que informa, a través de estos lenguajes sutiles, no verbales, de la compleja inefabilidad del mundo. Y a mi me parece que dar forma, dar materialidad a eso, archivarlo, darle entidad de objeto preservable, es una acción con la que Aurèlia se pronuncia, del mismo modo que lo hace a través de sus caracolas, anémonas, libros, raíces, pájaros y velas. Declara la existencia de este mundo relacional, acuoso, libre: ella se encuentra en y con él. Es este mundo, precisamente, lo que permite toda su creación artística, su cosmología, y el acontecer de las interrelaciones entre sus seres.



Xarxes vegetals, 1973, fotografia de Pau Barceló, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:00:12] Mi intención hoy es comentar, de manera muy general, el plástico en el trabajo de Aurèlia. Sobre todo porque hemos tenido desde el inicio la intención de romper con esta idea un tanto nostálgica del textil, entendido como una práctica no únicamente vinculada a las fibras naturales, ni a la artesanía, ni al trabajo manual. Creo que la propuesta va bastante por ahí.

[00:01:01] Desde el primer momento en el que detectamos, durante el trabajo de archivo, fibras y tintes sintéticos —celo, mucho celo, y cajas de metacrilato— quedamos muy pendientes de eso porque nos permitía problematizar esta idea del textil e impulsar el trabajo de Aurèlia hacia un pensamiento material y ecológico más amplio y probablemente más relevante a día de hoy. Esta preocupación creo que no ha sido solo nuestra, sino que es propia de la práctica del textil y su reconsideración crítica desde hace años. Reducir la práctica textil a una serie de materiales empleados creo que desestima buena parte de su potencial. Y más, cuando el textil ha sido, y sigue siendo, una magnífica metáfora para explicar o aproximarse a muchas cuestiones/retos contemporáneos —la red, la malla, las cuerdas, etc.

[00:02:33] También había este interés por los materiales plásticos porque nos remiten a uno de los conceptos curatoriales del proyecto: el taller. El uso del plástico en el trabajo de Aurèlia responde a una cuestión muy práctica, muy de proceso, que le aporta una cierta inmediatez; el celo como elemento básico que utilizas para pegar cosas en la pared, unir cosas provisionalmente... Nos hemos encontrado con mucho —en varios casos prácticamente fosilizado, muy marrón por el paso del tiempo— agrupando hilos, pegando fotografías sobre fondos, reparando cajas de metacrilato o como unión-bisagra en maquetas de papel. Hay también una idea de plasticidad en todo esto, de elementos que pueden ser modificables, convertibles, plegables...Por otro lado, los cubos de

metacrilato que usaba para sus maquetas son también herramientas de trabajo, independientemente de que podamos considerarlas obras en sí mismas.

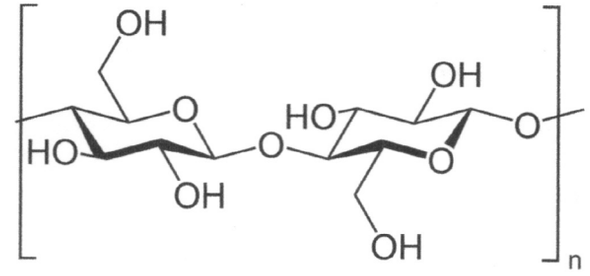
[...]

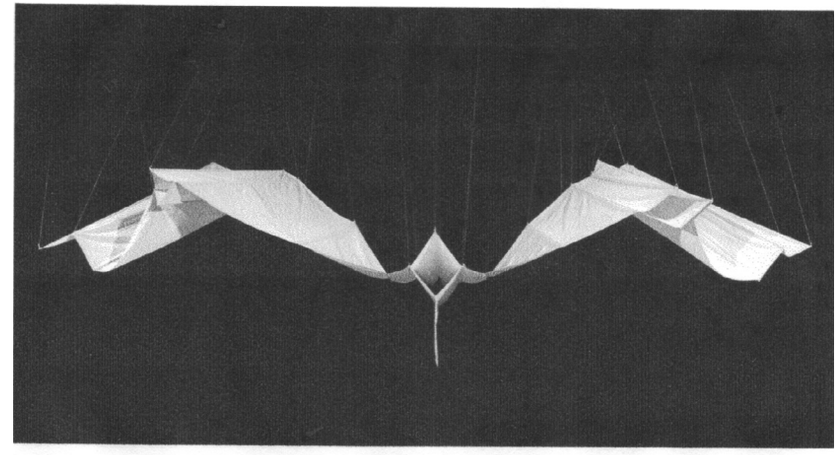
[00:03:30] A la hora de pensar el diseño gráfico y expositivo, los materiales "de taller" han tenido mucha presencia y los hemos tomado verdaderamente como referencias metodológicas. No solo hemos identificado el celo como un elemento simbólico que podía servirnos para los materiales gráficos y de comunicación, sino que diferentes elementos propios del proceso artístico de Aurèlia nos han ayudado a resolver varias cuestiones como el "sistema antirrobo" de las cajas de metacrilato —atadas a la mesa por cuatro puntos con hilo de la propia Aurèlia—, la sujeción de cartelas y demás soportes de texto, el uso de marcos reciclados, etc. De hecho, hasta la propia selección de materiales fotográficos y dibujos se ha visto condicionada en parte por la cuestión del taller: nos han interesado especialmente aquellos que estaban agujereados o marcados, visiblemente trabajados por Aurèlia.

[00:04:14] El celo lo conocemos como marca registrada —de *sellotape*—, que viene del celofán, en inglés *cellophane*, que es este material fino, transparente y flexible usado generalmente como envoltorio en productos de alimentación. El celo es el resultado de añadir adhesivo al celofán. Lo interesante del celofán es que es un polímero natural, es una forma regenerada de celulosa. Celo > celofán > celulosa. Y la celulosa es la biomolécula orgánica que constituye las paredes de las células vegetales y es la prinicipal parte de la composición química de materiales como el algodón, el sisal, el yute —entre muchas otras fibras naturales—, la madera o el papel. Esto nos empieza a interesar porque indica que el celo sorprendentemente tiene una base material común con muchos de los materiales que están presentes en esta exposición y en el trabajo de Aurèlia.

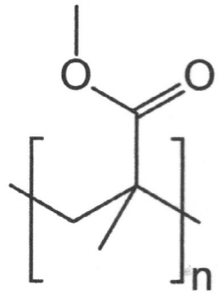
[00:06:11] En el caso del metacrilato, su aproximación etimológica también nos parecía divertida considerarla, al llamarse este seminario META MATERIAL I DADES y haber abordado yo en su primera edición la cuestión de los metamateriales. Aún así, el prefijo 'meta-' en química forma parte de un sistema de nomenclatura que, junto a otros prefijos como 'orto-'o 'piro-', simplemente indican el número de moléculas de agua que tiene una serie de ácidos. En este caso, el ácido meta-acrílico. Para producir metacrilato, el ácido metacrílico se debe hacer reaccionar con metanol, que viene del metano —su raíz deriva del griego μεθυ (*methy*), que significa vino.

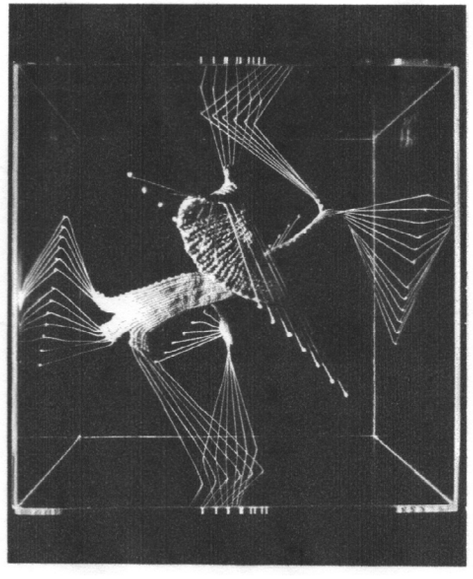
[00:08:46] Lo que sí pasó al investigar sobre el celo y el metacrilato desde un punto de vista material y químico, fueron este par de visiones o revelaciones [véase figuras]: la fórmula estructural de la celulosa se me hacía muy





⬆ Fórmula estructural celulosa, *Wikipedia*.
⬇ *Ocell-Estel*, 1982, fotografía de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.





↑ Fórmula estructural polimetilmetacrilato, *Wikipedia.*
↓ *Tèxtil en tensió*, 1987, fotografía de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

parecida al *Ocell-Estel* (1982) y la fórmula estructural del metacrilato me resultó también muy próxima a varias maquetas de Aurèlia —precisamente en cajas de metacrilato—, como por ejemplo el *Tèxtil en tensió* (1974). Esto fue muy revelador.

[Audiencia] *Como un mensaje secreto de su obra, ¿no?*

[00:09:28] Sí, exacto. Empecé a ver como estas fórmulas estructurales —que son representaciones gráficas de los elementos que forman un compuesto químico— tenían una relación formal, de semejanza, con varias obras de Aurèlia. Los enlaces son hilos en tensión, los corchetes pueden ser las cajas… Pero sobretodo lo que me resulta más sorprendente es que precisamente la celulosa está presente en los materiales de *Ocell-Estel* (1982) y el metacrilato en el *Textil en tensión* (1974). Lo que empezó, de algún modo, como una intuición hacia el celo y el metacrilato, como materiales a los que teníamos que prestar especial atención, acabó llegando a estas relaciones formales que nos devuelven muy directamente al trabajo de Aurèlia[1].

[00:11:11] Seguidamente, compartí estas impresiones con Mireia y Manuel para ver si era un delirio mío o, por contra, también les resultaba natural poner estas fórmulas al lado de las obras de Aurèlia. Como esperaba, ambxs se animaron rápidamente y Manuel mencionó este libro que hoy traigo, que es *The Cosmic Serpent* de Jeremy Narby, subtitulado *DNA and the Origins of Knowledge*. Este libro recoge la investigación de Narby, un antropólogo que trabajó en la Amazonia peruana entre los 80 y los 90 con los asháninca, una comunidad indígena situada en la pequeña aldea de Quirishari en el Valle del Pichis. En él, explica básicamente como el amplísimo conocimiento ecológico de esta comunidad indígena está directamente relacionado al consumo de ayahuasca, bebida utilizada en la medicina tradicional elaborada a partir de la liana *Banisteriopsis caapi* y las hojas de la *Psychotria viridis*. De la mano de Carlos Pérez Shuma, chamán ayahuasquero y principal informante de Narby, el autor explica como los asháninca, ajenos a toda herramienta científica, tienen un extraordinario conocimiento no solo acerca del consumo de estas plantas, sino también de sus interacciones bioquímicas y moleculares. Y, como he dicho, llegan a este conocimiento gracias a un estado alterado de conciencia al que acceden a través de la ayahuasca.

[00:13:02] La ayahuasca y sus rituales se relacionan con un conjunto de creencias cosmológicas, mitologías de carácter práctico y curativo. Dice Carlos, el chamán ayahuasquero: "cuando un ayahuasquero toma sus plantas, los espíritus se le presentan y le explican todo". Estos espíritus son

1. Daniel Giralt-Miracle lo anticipaba: "La riqueza de similitudes se nos antoja interesante y variadísima. De una parte nos remite a los enlaces atómicos propios de la química, de otra nos recuerda los sistemas de cristalización en su variado repertorio de maclas. Probablemente, un mayor conocimiento de la física y de la química nos permitiría descubrir ejemplos parangonables a nivel estructural". Incluido en *Aurèlia Muñoz*, cat. exp., Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1983, p. 6.

los *maninkari*, "literalmente «aquellos que están escondidos» y que, no obstante, pueden ser vistos cuando se ingiere de forma habitual el tabaco y la ayahuasca". Y sigue: "los *maninkari* se encuentran en los animales, las plantas, las montañas, los ríos, los lagos y ciertas piedras cristalinas".[2] Se materializan y manifiestan a través de ellxs. De este modo, los chamanes afirman adquirir sus conocimientos directamente de la ayahuasca. "Son los *maninkari* quienes explican a los chamanes asháninca, en sus trances, como curar"[3]. Y aquí otro fragmento donde Carlos los describe como fuentes de conocimiento específicamente textil: "son los *maninkari* quienes nos han enseñado a tejer el hilo de algodón y hacer los cushmas [vestidos]. Antes, nuestros ancestros vivían así nomás calatos [desnudos] en el bosque. ¿Quién más habría podido enseñarnos a tejer? Así nació nuestra inteligencia de nativos de la selva y por eso sabemos tejer"[4].

[00:13:43] En realidad, la relación de la ayahuasca con el textil viene ya dada por el simple hecho de ser una liana. Y volvemos a las relaciones de semejanza con la obra de Aurèlia. Este es uno de los dibujos expuestos aquí abajo [véase figuras]. El significado de la palabra ayahuasca —del quechua *aya*, "espíritu" y *waska*, "cuerda"— varía en función de la comunidad, pero en el caso de los asháninca es una cuerda que da acceso a los *maninkari*. Hay una imagen bonita en el libro que muestra una liana que une la Tierra con el Cielo, de ahí que la escalera y la cuerda sean símbolos del chamanismo, no solo en los asháninca. Es una cuerda que da acceso al conocimiento. A todo esto, lo que más me interesa hoy es que en todo este conocimiento indígena las relaciones de semejanza formal juegan un papel fundamental.

[00:16:22] En este fragmento, el autor habla de su primera experiencia con la ayahuasca:

> "en la oscuridad, mientras volvía a sentarme en el suelo, escuché su melódico silbido de nuevo [los silbidos y los cantos que hacía el ayahuasquero]. Las imágenes inundaban mi cabeza. En mis apuntes las describo como «extrañas o espantosas: un agutí que me enseñaba los dientes ensangrentados [un agutí es como una especie de roedor]; serpientes multicolores, luminosas y centelleantes; un policía mal encarado; mi padre contemplándome con aire preocupado». Al poco me encontré atrapado por lo que supuse que eran dos gigantescas boas. Estaba aterrado. «Tengo los ojos cerrados y veo un mundo espectacular de luces brillantes, y en el laberinto de mis pensamientos las serpientes comienzan a hablarme sin palabras. Me explican que no soy más que un ser humano. Siento mi espíritu quebrarse, y a través de la grieta percibo la arrogancia sin fondo

2. Jeremy Narby, *La serpiente cósmica. La alucinante historia de la ayahuasca, el ADN y el origen del conocimiento*, trad. cast. Alberto Chirif, Madrid, Errata Naturae, 2021, pp. 43-45.

3. *ibid.*, p. 225.

4. *ibid.*, p. 44.





⬆ *Liana Banisteriopsis caapi*, fotografía de Richard Evans Schultes, en Jeremy Narby, *op. cit.*, publicada originalmente en Richard Evans Schultes y Robert Raffauf, *Vine of The Soul: Medicine Men, Their Plants and Rituals in the Colombian Amazonia*, Arizona, Synergetic Press, 1992.

⬇ *Sin título*, 1982, Arxiu Aurèlia Muñoz.

de mis prejuicios. En efecto, no puedo negar que no soy más que un ser humano y que la mayor parte del tiempo tengo la sensación de comprenderlo todo, mientras que ahora me encuentro ante una realidad más poderosa, que no entiendo, y que incluso, en mi engreimiento, ni siquiera sospechaba que existiese. La enormidad de estas simples revelaciones me dan ganas de llorar, pero se me cruza la idea de que toda esta autocompasión no es sino parte de mi arrogancia. Siento tal vergüenza que no oso ni siquiera seguir teniendo vergüenza. No obstante, debo vomitar de nuevo». A continuación me levanté, desorientado por completo y pidiendo sinceras disculpas a las serpientes fluorescentes"[5].

Supuestamente, en el viaje de ayahuasca es muy habitual que se visionen serpientes. Cuando el autor pregunta a Carlos, el chamán, por qué se ven serpientes cuando se toma ayahuasca, este le responde: "la madre de la ayahuasca es una serpiente, no ves que tiene la misma forma?"[6].

[00:17:46] Ya de vuelta a los Estados Unidos, Narby empieza a reunir un conjunto de mitos de diferentes pueblos indígenas donde, pese a haber variaciones entre ellos, aparecen de forma recurrente seres dobles de origen celeste y creadores de la vida. Dice: "Los chamanes insisten, con una constancia sorprendente y de un pueblo a otro, en la existencia de «esencias animadas» comunes a todas las formas de vida"[7]. En este sentido, comenta las experiencas de ayahuasca del antropólogo Michel Harner, donde también aparece la cuestión de las serpientes y la lleva al siguiente nivel. Dice Harner:

> "Estas criaturas repitlíneas gigantes también me explicaron, en una suerte de lenguaje mental [sin palabras, como explica Narby] que huían de algo en el cosmos. Habían venido al planeta Tierra para escapar de sus enemigos. A continuación, las criaturas me mostraron cómo habían creado la vida sobre la Tierra a fin de esconderse en el seno de la multitud de sus formas y para disimular así su presencia. Delante de mí, la magnificencia de la creación de las plantas y los animales y la diferenciación de las especies —desde hacía cientos de millones de años— se desarrollaba a una escala y con un vigor imposibles de describir con palabras. Me di cuenta de que aquellas criaturas, parecidas a dragones, residían en el interior de todos los seres vivos, incluyendo los humanos". […] "Visto en retrospectiva, se podría decir que aquellas criaturas eran algo así como el ADN. […] Efectivamente, hay ADN tanto en el interior del cerebro humano como en el mundo exterior que conforman para nosotros las plantas, puesto que es la molécula de la vida, que contiene la información genética, es la misma para todas las especies"[8].

5. *ibid.*, pp. 19-20.
6. *ibid.*, p. 56.
7. *ibid.*, p. 98.
8. *ibid.*, pp. 88-89.

Al leer esto, Narby conecta, de nuevo por semejanza formal, las hélices del ADN con dos serpientes entrelazadas o enrolladas sobre sí mismas, y a su vez con la liana de la ayahuasca.

[00:23:00] Esta creencia animista según la cual todos los seres vivientes están animados por el mismo principio quedó corroborada por el descubrimiento del ADN. Es aquí, cuando Narby propone el ADN como un medio de comunicación entre especies[9], a través de la emisión de biofotones. Sin ser él un bioquímico, y a pesar de que el libro está escrito de manera autobiográfica y narrativa, hace un estudio riguroso y da una explicación bonita de como el ADN de todas las células del mundo —y su capacidad de emitir y captar fotones— conforma una red global de transmisión de información. Dice: "¿y si el ADN, estimulado por la dimetriltriptamina [que es el componente alucinógeno], activa no solamente sus emisiones de fotones (que inunda nuestra consciencia bajo forma de alucinaciones), sino también su capacidad de captar fotones provenientes de la red global formada por el conjunto de los seres vivos conformados a base de ADN? Si fuera así, esta entidad [el ADN], sería la fuente de estas imágenes"[10].

[00:24:31] Narby también comenta, muy asombrado por la poca atención que prestaban los biólogos, como el ADN contenido en el cuerpo humano mide doscientos mil millones de kilómetros. El ADN de cada célula mide dos metros (un metro cada hélice). Si de media el cuerpo humano contiene treinta billones de células, por ahí deben estar los números… El ADN contenido en el cuerpo humano tiene una longitud astronómica. Es fuerte. Dice: "la cuerda celeste de la que hablan los asháninca: está en el interior de nosotros mismos y es lo suficientemente larga para religar la Tierra y el Cielo"[11]. Hay algunas ilustraciones de estas cosmovisiones muy bonitas en el libro.

[00:26:40] Más allá de la cuestión del ADN, que me genera dudas porque deja lo no-vivo y lo inanimado de lado —aunque ciertamente el ADN sigue siendo un misterio, se conoce muy poco—, lo que nos dejan estas revelaciones sobre el trabajo de Aurèlia es la certeza de que la forma es portadora de información; es medio de comunicación y de conocimiento. Por mi formación como diseñador, se me ha repetido muchas veces (no sin cierta burla) el motto de "la forma sigue a la función" —declarando una supuesta pasividad de la materia frente a la utilidad antropomórfica; propiedad que precisamente podemos atribuir a los materiales plásticos—, pero ciertamente no dejo de encontrarme con que la forma sigue a la materia, incluso a la materia más plástica. El o-cell nos habla del cell-o, o viceversa, y de cómo el textil y el plástico se encuentran no solo en las bases de su composición material, sino también en su tendencia o intención formal. La distinción entre lo sintético

9. Quizás, algunas obras de Aurèlia podrían ser las representaciones formales de este lenguaje. Véase texto de Mireia Molina Costa en este mismo volúmen.
10. *ibid.*, p. 193.
11. *ibid.*, p. 200.

y lo natural —ejemplificada, en este caso, por el celo y el algodón— se emborrona por completo[12].

[00:27:12] Si bien es cierto que las fórmulas estructurales de la celulosa y el metacrilato son representaciones[13], no deja de ser llamativo y digno de estudio que su expresión gráfica haya coincidido con algunas obras de Aurèlia. Hay algo muy similar entre las estructuras moleculares y las constelaciones de estrellas, cuyas formas ilustran relatos mitológicos. Una hilo que une puntos. ¿Acaso no son ambos procesos de contorno y significación?

[00:27:41] Carlos Pérez Shuma dice: "la naturaleza habla ofreciendo signos y para comprenderla hay que estar atento a las semejanzas formales"[14]. En esto se basa buena parte de su conocimiento. Para mí todo esto es muy alentador, porque creo que tiene mucho que ver con la manera de estar en el mundo de los artistas. Esta intuición o sensibilidad hacia la forma. También por el uso de estrategias desfocalizadas de estudio: estados deliberados de alteración de la consciencia, paseos, cantos, sueños, soliloquios, música disonante, etc. Como en el chamanismo, la práctica artística no reposa sobre una doctrina, sino sobre una experiencia. Y como dice Karen Barad —una de las voces más influyentes de los nuevos materialismos y clara referencia para lo que vengo desarrollando en esta pequeña charla—: "conocer es una parte del mundo haciéndose inteligible para otra parte de él. Las prácticas de saber y de ser no son aislables, sino que están mutuamente implicadas"[15].

[00:29:08] Para cerrar, quería leer una fragmento de un chamán yaminahua, otra comunidad de la amazonia peruana, donde habla de los cantos de los ayahuasqueros haciendo referencia, metafóricamente, al movimiento de esta doble hélice que reconocemos en la liana de la ayahuasca, las serpientes, el ADN o el macramé de esta sala. Es muy bonito. Dice: "con mis koshuiti [los cantos] quiero ver —pues cantando examino las cosas— y el lenguaje doble y entrelazado me aproxima, pero no demasiado, pues con palabras normales chocaría frontalmente. Con palabras dobles y entrelazadas doy vueltas a su alrededor y así puedo verlos con claridad"[16].

12. Las fibras de algodón son la forma natural más pura de celulosa, más del 90% del algodón es celulosa, *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Celulosa.

13. Podríamos cuestionar la representación científica —quien y cómo se producen estas expresiones gráficas—, como vienen haciendo lxs teóricxs de los estudios sociales sobre ciencia. p. ej. Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.

14. J. Narby, *op. cit.*, p. 144.

15. Karen Barad, *Cuestión de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Barcelona, Ediciones Holobionte, 2023, p. 103.

16. J. Narby, *op. cit.*, p. 146.

Tejiendo pasajes: textiles amerindios y los existentes de Aurèlia Muñoz

Ana María Ramo Affonso

[00:03:09] Dice Sílvia Ventosa Muñoz, antropóloga, curadora e hija de Aurèlia Muñoz, que su madre "hablaba de sus obras como si fuesen seres vivos". No me extraña; es más, una posible *ontología aureliana* me sugiere un sinfín de inspiraciones e intensidades. Desde la antropología de la que procedo en tanto enunciadora-tejedora de palabras, propongo desplegar especulativamente a los seres —los existentes— creados por Aurèlia, en busca de imágenes-concepto para otras humanidades. En ocasiones las obras de arte ofrecen formas y figuras que pueden ampliar abordajes científicos, inspirando innovaciones metodológicas y promoviendo giros inesperados al pensamiento. Aurèlia Muñoz es específicamente una autora que nos invita a hacer esto de una manera muy intensa, pues nos brinda intervenciones inusitadas que multiplican *lo* real, *lo* existente, *lo* humano. Pienso en el trabajo de Aurèlia como operaciones —matemáticas, cirúrgicas, tecnológicas, ¿mágicas?— y como 'actos de sanación' en la Historia.

[00:04:36] Para poder compartir la fuente de este impacto tan singular que las obras de Aurèlia ejercen en mi imaginación, os invito a deambular por esos fragmentos de mundos y epistemologías amerindias que nos ofrece la etnología indígena. Aún a riesgo de generalización excesiva, es posible afirmar que para los pueblos indígenas amerindios algunas figuras abstractas son, al mismo tiempo, conceptos y relaciones, condensando diversos ámbitos de la experiencia y del conocimiento.

[00:05:16] Intuyo las obras de Aurèlia como figuras que en su proceso de devenir existentes hacen brotar imágenes-concepto plausibles de ser aprehendidas como lo son las figuraciones amerindias, en especial, las que pertenecen a lo textil. Para hacerlo, para aprehender —o comunicarnos con— los entes aurelianos, presento a seguir un sobrevuelo-picoteo por lo textil en Mesoamérica y Andes, principales locales del arte de tejer mundos, vidas, textiles y pensamientos.

> "Sólo existía una alucinación, una forma ilusoria que el padre tocó, algo misterioso que tomó en sus manos. Nada existía. A través de un sueño, el padre Nainuema, él, que es la forma ilusoria, lo tomó en sus brazos y pensó. No había un palo que lo sostuviera: con su aliento fijó la ilusión a un hilo de sueño. Buscó el fondo de esta ilusión vacía, pero no había nada, así que 'amarró lo vacío'. En todo esto, no existía nada. Ahora, el padre siguió buscando, examinó el fondo de esta palabra (*bikino*) y tentó la sede vacía de la ilusión. El padre ató lo vacío al hilo soñado y le fijó el pegamento mágico, *arebaike*. Según lo había soñado sostenía lo vacío con la sustancia mágica, iseike. Tomó posesión del fondo de la ilusión y lo pisó una y otra vez. Luego bajó a la tierra recién soñada y la aplanó..."
>
> Cosmogonía Witoto[1]

[00:07:18] Al igual que *Nainuema*, la *Mujer Araña* —cuya memoria se actualiza en los relatos y en las mantas Navajo— es también una urdidora de mundos. Profesora de los humanos, enseña cómo cultivar y tejer algodón. En su telar cósmico, "las crucetas estaban hechas de cuerdas de cielo y tierra, las urdimbres de rayo de sol, las cofias (o lizos) de cristal de roca y láminas de relámpagos. El listón era un halo de sol, la peineta la concha blanca". A cada movimiento de este telar, la Mujer Araña "provoca un cambio en el mundo, precipitando una nueva era"[2].

[00:07:53] Entre las planicies donde habitan los Navajo soñando a la Mujer Araña y la Amazonia Ecuatoriana que acoge a los Witoto soñados por *Nainuema*, se extiende la Mesoamérica indígena. *Ixchel*, "Señora de la Luna", "Blanca Tejedora", manifestada en los códices mayas, prepara el hilo y teje, reproduciendo "el comienzo del tiempo o su perenne transcurrir" al tender la urdimbre[3]. El telar se sustenta en el árbol-eje cósmico, "el textil mismo es la imagen del cosmos"[4]. Aún hoy, para los artistas-tejedores huicholes, los hilos son como rutas y narraciones de un mundo que es tejido, siendo la creación artística una actividad cosmogónica[5].

1. Johannes Neurath, *La vida de las imágenes. Arte huichol*, Ciudad de México, Artes de México, 2013, p. 75.

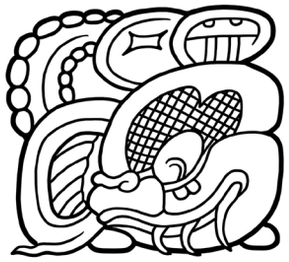
2. Gladys A. Reichard, *Spider Woman: A story of Navajo weavers and chanters* (1932), Alburquerque, University of New Mexico Press, 1972, citada en Pedro Pitarch "The folds of the world: An essay on Mesoamerican textile topology", en *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 11.3, 2021, p. 1195. https://doi.org/10.1086/717128.

3. Manuel Alberto Morales Damián, "La tejedora, la muerte y la vida. Simbolismo maya del trabajo textil en el Códice Tro-Cortesian", *Datatèxtil*, 24, 2011, p. 82. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=36726092.

4. *ibid.*, p. 82.

5. J. Neurath, *op. cit.*

[00:09:08] Representaciones mesoamericanas precolombinas "muestran un universo rodeado y contenido, limitado y definido en textiles o tejidos compuestos por hilos y fibras de diferentes clases —objetos largos, delgados y esencialmente flexibles de una forma básicamente similar a un cordón" que tienen la función común de "conectar puntos dispares y proporcionar un medio de paso" y que son "ostensiblemente topográficos"[6]; actos cosmogónicos de rodear y contener engendran topografías de paso: formas y figuras que surgen como conexión de mundos indican las posibilidades de tránsito entre ellos. En el Códice Maya de Madrid, la "serpiente ondulante" de cabeza y cola entrelazadas es la encargada de definir o contener espacios y objetos[7]. *Kat*, *cat* o *Kuat*, el Glifo de las Bandas Cruzadas del Código de Dresde (siglos XI o XII) expresa la conexión entre el cielo, el agua, la serpiente y el inframundo.



Glifo emblema del reino de Calakmul, dibujo de Harri Kettunen, *Wikipedia.*

[00:10:02] Las curvaturas de los movimientos serpenteantes y los cursos de los ríos inspiran/instigan las relaciones entre mundos. *Ihuicatl*, la gran casa celestial de los aztecas, erguida con paredes de agua, se transborda nominalmente en océano (o agua celeste), *Ihuicaatl*: "Era como si a ella estuvieran unidas las paredes de agua, y por eso la llamaban 'agua que llega hasta los cielos' porque se estiraba, extendiéndose hasta los cielos"[8]. Es que hubo un tiempo, recuerdan los *chortís*, en que el mundo estuvo "tendido sobre el agua" y en ese tiempo, no había montañas[9]. Para la creación de la tierra "'los caminos de las aguas' 'fueron desenredados… para retorcerse entre las colinas' y volverse 'más divididos'"[10]. Cuenta el Popul Vuh de los quiché/mayas que "se extendió [una cuerda de medir] en el cielo y sobre la tierra, en los cuatro ángulos, en

6. Cecelia F. Klein, "Woven Heaven, Tangled Earth A Weaver's Paradigm of the Mesoamerican Cosmos", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 385.1, 2006, p. 2.

7. *ibid.*, p. 3.

8. Fray B. de Sahagún, *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, trad. A.J.O. Anderson y C.E. Dibble, libro 11, Santa Fe, N.M., School of American Research and the University of Utah, 1963, p. 247, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 4.

9. H. Fox, Ed., *First Fire: Central and South American Indian Poetry,* Garden City, Nueva York, Anchor Doubleday, 1978, p. 34, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 11.

10. M.S. Edmonson, *The Book of Counsel: The Popol Vuh Quiche Maya of Guatemala*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University, 1971), citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 11.

las cuatro esquinas" para crear el mundo[11]. *Xukut*, "las cuerdas que los dioses creadores estiraban para marcar los cuatro puntos cardinales"[12]. Extender engendra mundos. La diosa primordial que habita las mitologías cosmogónicas del Gran Nayar tejió el mundo con sus cabellos, en forma de rombo, un *tsikri* sobre el que bailaron mitote[13] sus hijos, para ensancharlo[14].

[00:11:26] *Entres*… Entre el eje-vegetal-vertical y el eje-terrenal-horizontal la vida humana se narra y se sueña. Extender, aplanar, atar, rodear, anudar; tejer, en fin, los espacio-tiempos que circunscriben existencias. La creación de un soporte o extensión horizontal pide que haya algo que verticalice: árboles y plantas ocupan las distancias entre dos horizontalidades, la terrestre y la celeste, estando el agua presente en ambas, dada su permanente movilidad. Entre ambas extensiones —la celeste y la terrestre— surcan caminos rectilíneos los rayos del sol, mientras que a la luna y las estrellas les caben las *torciones*, es decir, los caminos torcidos "percibidos como formando una telaraña o red enredada gigante"[15]. Entre la línea y su proliferación diagonal en red, la serpiente y el agua instalan la curvatura del movimiento.

[00:12:23] Caminando por hilos e hilando caminos se mueven las vidas indígenas mesoamericanas (o, al menos, este pensar que las imagina). Durante el Rito de los Niños Voladores, los huicholes "viajan mágicamente a Wirikuta, cerca del océano oriental donde, en el tiempo de la creación, el 'Padre Sol brotó'". El camino de la peregrinación toma la forma del *Nurs*, un hilo atravesado por copos de algodón "que conecta el tambor del cantador sentado en el centro, con el altar ubicado al Oriente, el Cerro del Amanecer". Los niños recorren la distancia actualizada por el hilo amparados por la narración del cantador, que "describe en detalle cada uno de los lugares por donde pasa la ruta del viaje hacia el Amanecer"[16]. El cosmos huichol está tejido con hilos de sueño[17].

[00:13:21] Para caminar entre mundos es necesario soñar o, como dijo el poeta azteca: "Ato una cuerda al árbol sagrado, lo trenzo con ocho hilos para que yo, un mago, baje a la casa mágica"[18]. El nexo del universo es un

11. Adrian Recinos, *Popol Vuh: The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya*, Norman, University of Oklahoma Press, 1961, p. 8, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 6.

12. R. D. Bruce, *Lacondon Dreain Symbolism*, Ciudad de México, Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1975, p. 31, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 3.

13. El mitote, herencia ancestral y divina, se sigue realizando en las performances rituales de los pueblos indígenas del Gran Nayar (México). Se compone de danzas realizadas en patios circulares, de cantos que rememoran las historias de los dioses y los orígenes del mundo y de ayunos intercalados con comidas colectivas.

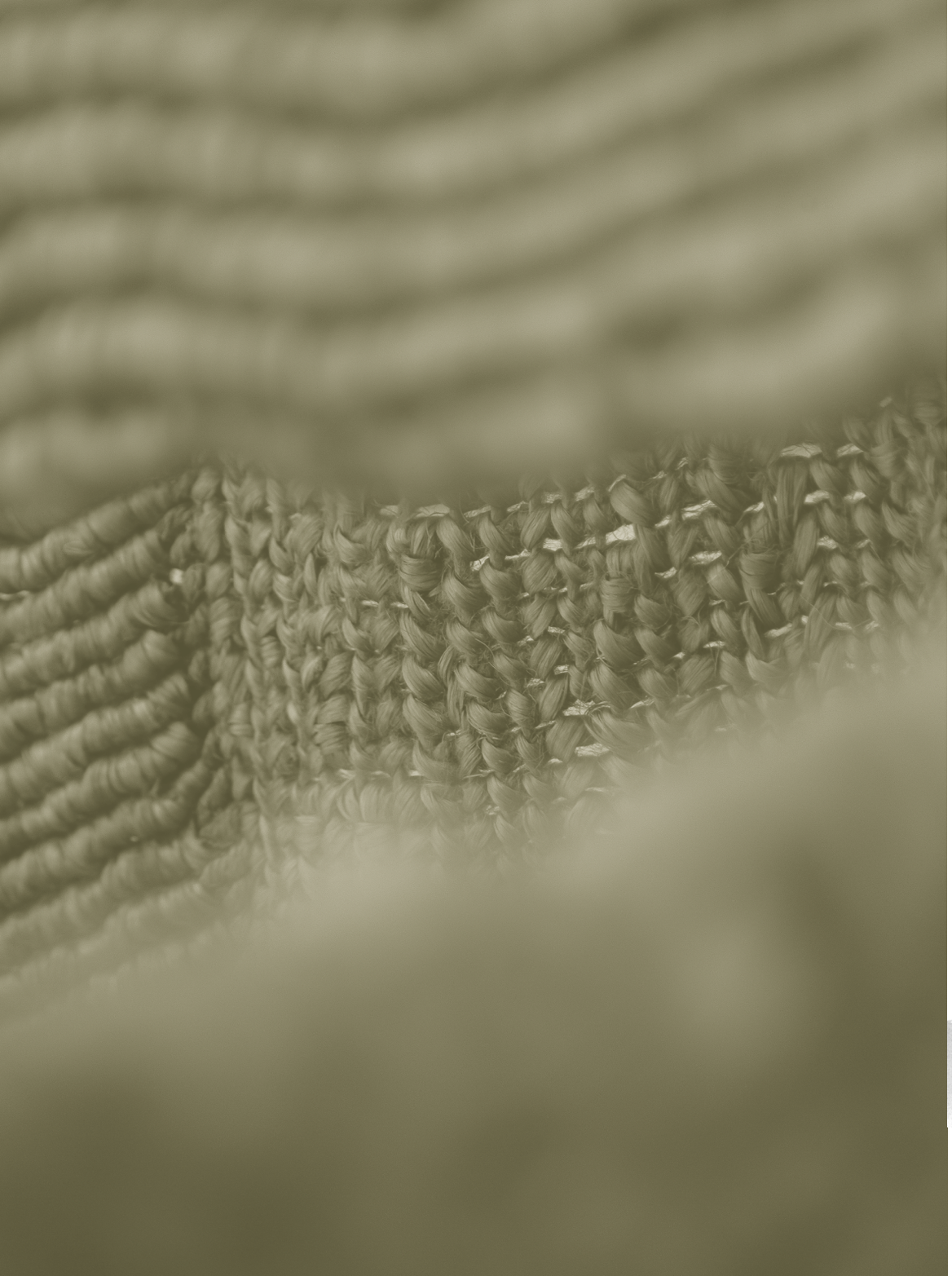
14. J. Neurath, *op. cit.*, p. 72.

15. C. F. Klein, *op. cit.*, p. 6.

16. J. Neurath, *op. cit.*, p. 79.

17. J. Neurath, *op. cit.*, p. 82.

18. Irene Nicholson, *Mexican and Central American Mythology*, Londres, Paul Hamlyn, 1967, p. 115, citada en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 17.





Dona objecte, 1973, fotografía de Pau Barceló, Arxiu Aurèlia Muñoz.

árbol de la abundancia en flor, donde "se entrelaza el hilo de nuestra vida"[19]. Así, el poste o árbol envuelto por una o dos serpientes o enredaderas en espiral persiste en ofrecerse a la mirada en la figuración clásica y posclásica de los maya. Es el árbol de la vida de los *yucatecos*: "Las almas de los muertos ascienden a este árbol por medio de una escalera hecha de bejucos o trepadoras". En sus viajes cósmicos, los huicholes descubrieron "un lugar mágico donde uno se agarra de alguna cosa, como las vides para balancearte, para subir al cielo". Ya los poetas y sabios aztecas contaron que "las raíces y las ramas del árbol están 'estiradas', 'enredadas' y 'entrelazadas', mientras que su tronco dijeron, 'se retuerce y tiene nudos'"[20].

[00:14:11] Esta compleja topología de pasajes entre mundos —entre extensiones— pide sofisticados medios de transporte. A los dioses y a los humanos a los que se les concediera el privilegio de transitar por el cosmos, se les otorgaba un "vehículo de transporte" hecho de red, trenzado o tejido, pareciendo una "miniatura sagrada el universo fibroso de Mesoamérica"[21]. Para los zuñi, "el Padre Sol transportó a sus hijos a la tierra y al inframundo en un escudo protector hecho de cuerdas de red sagradas. Dado que las cuerdas habían sido hiladas desde las nubes del cielo-océano de Zuñi, el escudo podía 'flotar'"[22]. Cielo, Tierra y Agua entretejen sus materialidades: la manera como se unen los mundos, ese lugar de 'en medio' define la forma de paso. El mundo y el cielo de los chortís "son como el lomo de una avispa (…) parecido a un reloj de arena"; están así 'pegados', 'cosidos juntos'. Esta forma-figura "aparece a menudo en los códices mesoamericanos en particular, y está grabada en una concha huasteca como una serpiente entrelazada de dos cabezas"[23]. La diosa maya *Itzam Na*, gran serpiente o dragón, se enrosca, entrelaza y tuerce mientras *Ometeotl*, 'El Señor Dos', mora simultáneamente en las nubes y las aguas en un abrazo constante de sus existencias: la masculina y la femenina, el padre y la madre. "De la miríada de flores fragantes que adornan la casa de *Ometeotl*, dice un poeta, "'se entrelazan, se entrelazan'; él describe esta 'casa de las flores' como 'entretejida'"[24].

19. Ángel María Garibay, *Literatura de los Aztecas*, Ciudad de México, Editorial Joaquin Mortiz, 1979, p. 55, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, trad. A., p. 17.

20. F. B. de Sahagún, *op. cit.*, pp. 112-113, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 17.

21. C. F. Klein, *op. cit.*, p. 21.

22. C. F. Klein, *op. cit.*, p. 21.

23. Hugh Fox, *First Fire: Central and South American Indian Poetry*, Garden City, Nueva York, Anchor Doubleday, 1978. p. 35, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 14.

24. Miguel León-Portilla, *Aztec, Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*, Norman, University of Oklahoma Press, 1963, p. 153, citado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 15.

> "Las redes y los nudos aparecen con frecuencia en las deidades del inframundo de los mayas, y los sacerdotes del antiguo señor azteca de la tierra y el agua, Tlhloc, usaban capas especiales con redes (…) mientras que los muchos hilos de la tejedora se mantienen esencialmente rectos en una dirección horizontal o vertical, pero nunca en ambas, la única cuerda de una red invierte constantemente la dirección a lo largo de las diagonales en zigzag"[25].

[00:16:45] Si las figuraciones y extensiones rectilíneas en el textil organizan soportes para la vida, y los nudos y torciones aluden a los tránsitos entre mundos, las zonas enredadas instalan el inframundo, territorio de los muertos donde germina la fertilidad. Para los chamulas, el inframundo "está entrelazado con cuevas llenas de agua y túneles que giran y giran en todas direcciones"[26]. El Popol Vuh (libro quiché/maya) registra que los jaguares del inframundo "están todos enredados apretados juntos en una rabia"[27], siendo la imagen que evocan los relatos aztecas sobre la tierra de los muertos "la de un denso cúmulo o bola de hilos enredados, algunos de los cuales se van hacia afuera y hacia arriba de forma lenta y tortuosa"[28]. Enredados están también los cabellos de *Cihuacbatl*, la diosa-mujer-serpiente, de *Tlaltecuhtli*, el señor de la tierra y de *Mictecacihuatl*, la señora de *Mictlán*.

[00:17:32] La multidireccionalidad de lo enredado aparece al mismo tiempo, como causa y modo de la enfermedad y muerte, y como posibilidad de tránsito entre mundos. El desorden del inframundo presenta una instigadora continuidad con la fuerza creativa y generadora de vida de la tierra. La fuerza del cultivo del alimento viene de ahí, así como la fuerza de las nuevas generaciones que nacen vienen de los antepasados que han sido enterrados. El enredo pierde su halo negativo: a lo que esta multidireccionalidad nos remite no es a la ausencia de orden, sino a la muerte como estado transitorio de indefinición, como viaje, trayecto sinuoso y permanentemente inacabado.

[00:18:17] En la Mesoamérica indígena las enfermedades son enredos. Los enfermos huicholes se ven literalmente como necesitados de desenredo, y las operaciones de los *mecatlapouhque*, adivinos y curadores aztecas, "utilizaban haces de cuerdas enredadas o anudadas para sus pronósticos. Si las cuerdas permanecían entrelazadas después de ser arrojadas al suelo, se pronosticaba la muerte de los enfermos; si se deshacían, se esperaba la recuperación"[29]. Los tzotziles, dicen, "no nos damos cuenta cómo viene la enfermedad, y viene de que Dios deja de tomarnos en

25. *ibid.*, p. 9.

26. *ibid.*, p. 6.

27. Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel: The Popol Vuh Quiche Maya of Guatemala*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University, 1971, p. 64, citado en C. F. Klein. *op. cit.*, p. 9.

28. F. B. de Sahagún, *op. cit.*, citado en *ibid.*, p. 7.

29. C. F. Klein, *op. cit.*, p. 10.

cuenta, de que quedamos fuera de la malla donde nos cuida"[30].

[00:19:01] Una plegaria en maya yucateco, a su vez, dice así: "Supuesto que tú tienes más poder, también, que no lo permitas caer malas tentaciones, en estos momentos, también, que tú lo acompañes en todos momentos, en todas partes, en el camino, en su casa. En fin, Señor, supuesto que tú tienes más poder, también. Envuélvelo, también, con el velo de Santo Sacramento para que sus malos enemigos, que no tengan ni un poder, que no tengan ojos para verlo, que no tengan lenguas para hablarlo, que no tengan manos para cogerlo, que no tengan pies para alcanzarlo"[31].

[00:19:39] Hay una "insistencia en Mesoamérica en la necesidad de envolver el cuerpo para curarlo, protegerlo"[32]. Un ensalmo dirigido a curar a las personas que han recibido la picadura de un alacrán, recogido en la época colonial, decía así: "te cubro con mi huipil o camisa, ya te rodeo y envuelvo con él: duérmete en paz que ya meto mi cabeza entre tus brazos, ya te abrazo y te beso"[33]. Así como el cosmos mesoamericano, el *huipil* que lo emula o resume tiene un anverso, en el que las formas y figuras están definidas, y un reverso, compuesto por las sobras de los hilos, de distinto tamaño, lugar que impide la nitidez de las imágenes, difuminándolas. Las causas de las enfermedades habitan dimensiones de las cuales el manto te extrae, porque el manto te coloca en el lado solar de la existencia, donde es posible seguir viviendo. El otro lado es una dimensión constitutiva, pero es un estado de pre y pos-vida, los contornos que engendran existentes. Pasar a este otro lado es morir. Algo semejante a darle la vuelta a un tejido.

[00:20:36] En numerosas cosmologías mesoamericanas los "hilos infinitos del universo" se integran en "una pila gigante de tela"[34]. La continuidad/diferencia entre verso y anverso de lo textil, así como la posibilidad de transformar uno en otro mediante la operación de 'darle la vuelta', indica la naturaleza del cosmos mesoamericano: un *pliegue* que engendra el mundo solar, el mundo de las formas definidas, al mismo tiempo diferente y continuo en relación con el mundo pre-solar, de lo difuso"[35].

30. Jaime Tomás Page Pliego, *Ayudando a sanar: Biografía de j'ilol Antonio Vázquez Jiménez*, México, Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste-Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 122, citado en Fernando Barcia, "La conquista del silencio: ontología y cosmología en los cantos chamánicos de sanación mayas", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2023, p. 229.

31. Manuel Gutiérrez Estévez, "Sentido común y sueño de los sentidos" en Beatriz Muñoz Gonzáles y Julián López García (Coord.), *Cuerpo y medicina: textos y contextos culturales*, Cáceres, Cicón ediciones, 2006, pp. 15-17, citado en F. Barcia, *op. cit.*, pp. 229-230.

32. F. Barcia, "La conquista del silencio: ontología y cosmología en los cantos chamánicos de sanación mayas", *op. cit.*, p. 230.

33. Hernando Ruiz de Alarcón, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*, Barcelona, Linkgua-Digital, 2012, p. 198, citado en F. Barcia, *op. cit.*, p. 230.

34. *ibid.*, p. 25.

35. P. Pitarch, *op. cit.*, p. 1191.

"La idea básica entonces de esta topología mesoamericana es que el pliegue diferencia y pone en contacto ambos lados de la existencia: el lado virtual y el real, la muerte y la vida, el alma y el cuerpo, los sueños y la vigilia, el pasado mitológico y el presente solar, los mundos europeo e indígena. El plegamiento de uno es el desdoblamiento del otro, una dualidad no dualista en la que ambos lados son requeridos y se intercambian a través de la inversión del tejido. Este vertiginoso y transitorio juego de curvatura permite articular y coexistir (no coincidir) dos estados opuestos del ser. (...) El tejido entonces ofrece un punto de referencia en un universo que se despliega, donde es fácil deslizarse de un lado a otro"[36].



Serpiente undulante, Códice de Dresde, pl. 62., Maya. Período post-clásico. Dibujo de Henry F. Klein basado en John Eric Sidney Thompson, *A Commentary on the Dresden Codex: A Maya Hieroglyphic Book (Facsimile)*. Philadelphia, American Philosophical Society, 1972, publicado en C. F. Klein, *op. cit.*, p. 26.

[00:21:53] Para existir en el mundo solar es necesario ocupar un espacio, y se ocupa un espacio envolviéndote en un tejido: "el textil y la ropa constituyen un procedimiento mesoamericano elemental para introducir diferencias y contrastes internos (...) la unidad envuelve a la multiplicidad"[37]. Hacer bulto, engendrar volumen, ocupar afirmando una singularidad espacio-temporal, una composición de hilos, nudos, redes y enmarañados. Refiriéndose al bulto huichol, Pitarch comenta que "si el bulto debe mantenerse atado, cosido, abotonado e incluso atravesado

36. P. Pitarch, *op. cit.*, p. 1196.

37. P. Pitarch, *op. cit.*, p. 1203.

por flechas es porque su interior, como las almas del cuerpo humano, tienden inevitablemente a escaparse, dispersarse y volver a su estado anterior, el estado original"[38].



Bulto huichol del dios Tatutsi Uisteuári. Museo Etnológico Berlin, fotografía de Claudia Obrocki, en P. Pitarch, *op. cit.*, p. 1198.

[00:22:38] En los Andes (región de Qaqachaka, Oruro, Bolivia), la vestimenta se percibe como una piel adicional. Son "'envolturas' o 'capas tejidas' que se agregan al cuerpo humano para socializarlo"[39]. En el marco conceptual que manejan las tejedoras, está toda esta preocupación con la envoltura, se envuelven los animales domésticos para domesticarlos, se envuelven los niños que nacen, se envuelven los frutos de la tierra en las bolsas. Estos envoltorios deben tener distribuciones espaciales específicas, que son los textiles andinos. Entonces hay una relación entre la "tridimensionalidad del textil como artefacto y la tridimensionalidad de la persona que elabora textil, además de la persona que habita el textil desde adentro" —las tejedoras manejan formas que generan vida y "conceptualizan la vida misma en estos términos formales"[40]. La tridimensionalidad genera vida, porque genera volumen, o eso afirmaríamos de un punto de vista mesoamericano.

[00:23:50] Los sabios yatiris hablan en su lenguaje esotérico de esto. "Se dice que ellos manejan las dos dimensiones principales con sus dos manos y la tercera dimensión con su mente. *P'iqiña may uñji; pay amparñant uñjta*. Mi cabeza ve uno, con mis manos veo dos"[41]. En las palabras que se les dice a las jóvenes cuando están aprendiendo a tejer, las mujeres mayores también lo expresan: "piensa con tu cabeza, saca los diseños de tu corazón y como tú te inspiras, realiza con tus manos". Tiene que pasar por el corazón, tiene que ser sentido. Y entonces la secuencia de preguntas. "'Has pensado con tu cabeza?'", y responde, "'[s]í. He pensado y está en mi corazón'. 'Entonces hazlo'"[42].

38. P. Pitarch, *op. cit.*, p. 1199.

39. Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, "El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto" en *Serie Informes de Investigación*, 2.8, La Paz, ILCA, Instituto de Lengua y cultura aymara, 2013, p. 52.

40. *ibid.*, p. 56.

41. *ibid.*, p. 59.

42. *ibid.*, p. 60.

[00:25:20] *Kimsa chuymanti luranta*, "elaborada con tres corazones": para encontrar la estructura del textil que se quiere tejer es necesario desarrollar tres personalidades, saber elaborar "diseños más realistas, más abstractos y más figurativos" y poder "plasmar tres mundos, el de arriba, el de abajo y el del medio o interior"[43]. La tridimensionalidad de la persona orienta la experiencia: "Se percibe a la persona en tres dimensiones todo el tiempo", bueno, malo y algo "entre esos dos extremos"[44]. *Chawpin* o *taypin*, el ser andrógino —ni hombre, ni mujer— está en el medio. Así mismo, en las Tierras —las que están arriba, las que están abajo y las que están en medio—, "[e]ntre estas tres categorías, se considera que el medio es más importante, porque es el lugar compartido por todos. También: el tamaño mediano siempre es considerado el más interesante"[45].

[00:26:52] *Pallay*-diseño: en los Andes "el nudo binario incluye un hilo nudo intermedio-*chawpi*". *Chawpichay-tinkuychay*, el "espacio punto de encuentro indiscernible", es el hilo que une los dos lados de la manta andina: un lado *paña*-derecha y un lado *Iluq'i*-izquierdo. Es la "[f]ranja intermedia-punto de encuentro" que conecta y separa[46]. Este 'lugar' generado por el hilo-nudo,

> "hace posible la unión y separación entre el lado *paña* de los *runas* (los seres humanos) y el lado *Ilug'i* de los no runas: las *wak'as* (ancestros-deidades temidos y peligrosos), de los *ukhupacha runachakuna* (de los runas pequeños del mundo subterráneo), de las *illas* (potencia resplandeciente de la reproducción de los runas, animales y vegetales) y de los *ñawpas* (ancestros del tiempo lunar) y de los cóndores, pumas, zorros, escarabajos, sapos y también de los vegetales como la papa, las hojas de coca y la quinua etc"[47].

[00:27:22] Las personas se constituyen tanto de estos lados como de su encuentro, de lo que junta, que es este espacio intermedio, la indefinición constitutiva. *Chawpichay-tinkuychay* hace imaginar un especular no simétrico: el otro que me constituye no es igual a mí, sino totalmente diferente. Es realmente *otro*, pero me constituye. Quizás lo más insólito de esta franja intermedia es su indefinición: "un cuerpo difuso que avanza en noches de luna llena en *chisikatallay pampa*"; "el aliento de la garua en tardes de neblina que aprovecha el zorro para esperar a las pastoras en el camino" o "los barrancos con ojos gigantes a medio oscuro por donde nadie se atreve a pasar"[48].

43. *ibid.* p. 56.

44. *ibid.*, p. 59.

45. *ibid.*, p. 59.

46. Eugenia Carlos Ríos, "La Circulación entre mundos en la tradición oral y ritual y las categorías del pensamiento quechua: hanansaya ccullana ch'isikata", tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 196. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_323103/ecr1de1.pdf.

47. *ibid.*, p. 211

48. *ibid.*, p. 211.

[00:28:31] Esta "zona difusa" permite "que los *runas* y los *no-runas* entren en una zona intermedia de *indiscernibilidad* como los claroscuros (...) no se puede cernir, ni distinguir, ni separar"[49]. Se instauran posibilidades de tránsito entre composiciones que performan códigos espacio-temporales singulares, zonas-puentes-intervalos "por donde pueden pasar y salir los runas del tiempo espacio actual y los no runas de otro tiempo-espacio subterráneo de un lado al otro"; son estos "espacios de indefinición" los que constituyen el ritual, antes que lo contrario[50]. La franja está tejida con hilos-nudos que runas (seres humanos de este tiempo-espacio) y wak'as (ancestros, deidades) tienen en común: ciertas formas de energía y potencia como el *llaksay, kamak, el samay, larphay* etc., que instauran la continuidad entre ambos mundos[51]: "la fuerza que anima las cosas"[52].

[00:30:24] Las categorías nudos —remiten a los *schèmes* de Bourdieu— que para los quechuas de *Ch'isikata* "organizan las significaciones prácticas del mundo"[53], son los hilos-nudos Taytamama/padre-madre. En el tejido, "se arma la trama de hilos en pares"; uno de los pares, el primero, se llama madre y el segundo par de hilos se llama padre. "Ambos forman *taytamama*"[54]: hilo-nudo, categoría de pensamiento quechua. Las parejas se van intercalando, arriba-abajo, en el tejer, "de tal forma que los diseños irán tomando forma en ambos lados de la manta"[55]. Esto es muy interesante porque se trata de una variación en relación al par anverso-reverso del textil en Mesoamérica. "Padre y madre aparecerán en ambos lados de la manta. O sea que el nudo padre aparecerá como nudo madre [al otro lado] y el nudo madre aparecerá como el nudo padre. [Y esto tiene una expresión que es *uyan ghipan*.]"[56] Los dos lados tienen el mismo diseño.

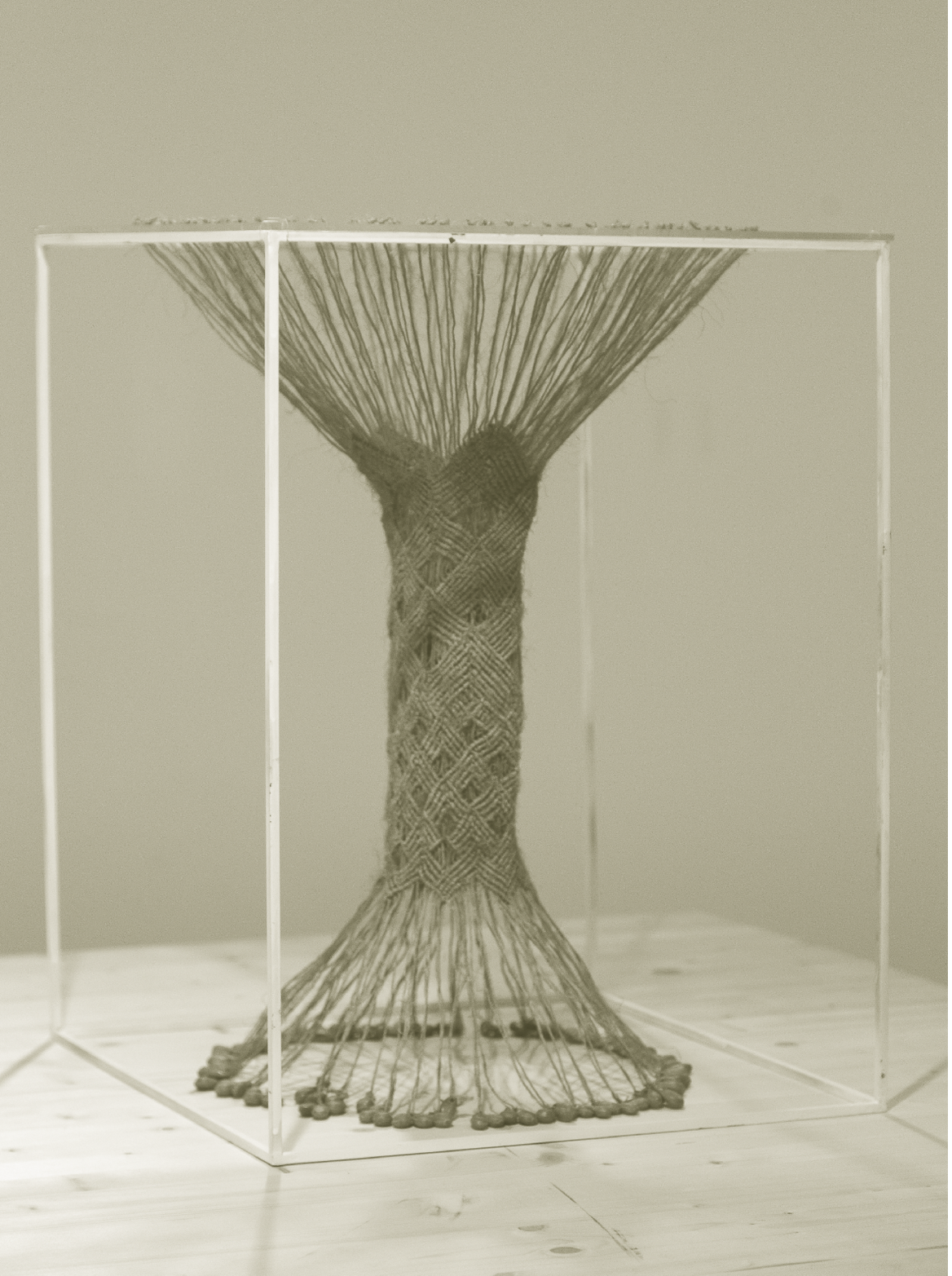
> "Interioridad y materialidad —parejas de nudos inseparables taytamama-padremadre, o lo que se conoce como los "pares semánticos" en dicha lengua, o en los tejidos, los nudos base, que al irse anudando unos a otros, se extienden como las raíces de una yura-papa que crece en rizoma, o sea que de cada nueva raíz que sale, a su vez, brotan otros bulbos, otras papas, que a su vez sueltan nuevas raíces que se extienden, y así sucesivamente"[57].

49. *ibid.*, p. 212.
50. *ibid.*, p. 211.
51. *ibid.*, p. 215.
52. *ibid.*, p. 214.
53. *ibid.*, p. 218.
54. *ibid.*, p. 218.
55. *ibid.*, p. 216.
56. *ibid.*, p. 216.
57. *ibid.*, p.193.

[00:31:49] En los Andes del sur de Oruro, en Bolivia, región de Qaqachaka el textil tiene una boca —espacio (*khachi*) que abre y cierra con la acción de los lizos— que "'está respirando' (*samsji*) y 'comiendo' (*maq'asji*) con cada pasada de la trama"[58]. Esa espacio-boca que respira y come (digiere) es "'lo que se convierte en persona' (*akay jaqichixa*)", siendo la trama (*qipa*) "'lo que personifica' al textil". La circulación de la trama, "'hebra hecha de sangre' (...) difunde las energías de la comida a todas las partes del cuerpo textil"[59]. Las tejedoras de Qaqachaka nos invitan a conocer la fuerza viva del textil, que "impulsa las relaciones generativas entre una madre y sus varias crías"[60]. En palabras de Elvira Espejo, urdir el telar es como 'hacer que se convierta una *wawa* en persona'"[61]. Una *wawa* es un bebé —humano, patata, condor, etc. En la figuración del textil que estas tejedoras generan hay una zona "'con su propia sangre' (...) a modo de placenta tejida (*tayka*)"[62]. Esta zona —una figura de color rojo— "da al textil el poder de hacer brotar en su debido momento las varias *wawas* (criaturas) del *ayllu* (familia, comunidad), sean éstas los productos agrícolas, las crías de animal o las propias guaguas humanas"[63]. Vida y muerte se entretejen: al urdir el telar hay una apropiación "de las fuerzas de una wawa ajena para convertirla paulatinamente en una persona propia (*wawa jaqichayasiña*)"[64]. Es una depredación ontológica: en tiempos pasados, se urdían telares con los cabellos de los enemigos muertos en combate. "La fuerza ancestral de la cabeza del enemigo se convertía, a través de la acción de tejer, en los nuevos conocimientos de la *wawa*–textil"[65]. Hay conocimientos que "permanecen en los cabellos", explica Juan de Dios Yapita: "los cabellos suelen hablar, comunicar. (...) Cuando la mujer teje, aprovecha este conocimiento al hacer 're-hablar' a la persona que ha muerto (...) con cada pasada de la trama, es como si ella estuviera haciendo 're-hablar' al muerto"[66].

> "Una vez hubo verdad, que extrajimos de la Serpiente en la antigüedad, desde los cielos claros y sin nubes hasta la tierra malvada debajo. Pero cuando llegaron los guerreros enemigos, los pliegues de la muerte se convirtieron en los pañales de nuestros bebés. (...) Ahora debe decirse de los cuatro dioses que extendieron la tierra. Y cuando terminaron de extender la tierra, plantaron el árbol Imix rojo"[67].

58. Denise Y. Arnold, colab. E. Espejo Ayca y Juan de Dios Yapita, *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*, La Paz, Plural Editores e ILCA, 2007, p. 68.
59. *ibid.*, p. 68.
60. *ibid.*, p. 55.
61. *ibid.*, p. 59.
62. *ibid.*, p. 56.
63. *ibid.*, p. 56.
64. *ibid.*, p. 59.
65. *ibid.*, p. 65.
66. *ibid.*, p. 66.
67. Maud Worcester Makemson, *The Book of the Iaguar Priest: A Translation of the Book of Chilam Balawi of Tizimin, with Commentary*, Nueva York, Henry Schuman, 1951, p. 41, citado en Klein, *op. cit.*, p. 1.



[00:33:20] Movimientos por los caminos del textil mesoamericano y andino instalan en nuestra inspiración imágenes que nos permiten encontrar a los 'seres' aurelianos. Acoger a estos seres a partir de pensamientos indígenas seria, como mínimo, una linda experiencia. Entretanto, hemos de tener presente que los caminos que aquí hemos transitado son reflejos de cosmologías cuya memoria no cabe en los textos y cuyos misterios no nos cabe colonizar. Hay que evitarlo, en cualquier caso; por difícil que sea. Aprender a tejer nuestras palabras puede ser una de las tareas; experimentar las franjas de indefinición, uno de los propósitos; constituirnos de esos otros que no hemos aún aprendido a soñar —o cuyo sueño olvidamos en 'la larga noche de los 500 años'[68]—, una de las urgencias.



La visión de "Tatutsi Xuweri Timaiweme", arte del pueblo wixárika (detalle), fotografía de Juan Carlos Fonseca Mata, *Wikipedia*.

[00:35:47] Para desplegar especulativamente los seres aurelianos solicitamos a indígenas amerindios que nos enseñen a manejar espejos-otros; espejos que prescindan de la simetría, o la atraviesen. En diccionarios de pueblos ilustrados, como el de la RAE, *especular*, en tanto referido al espejo-objeto, puede ser "[D]icho de dos cosas simétricas: Que guardan la misma relación que la que tiene un objeto con su imagen en un espejo"[69]. Ya como acto, *especular* se refiere a la reflexión teórica o al conjeturar sin suficiente conocimiento, lo que hacemos; pero nos interesa sobre todo su sexta acepción: "Registrar, mirar con atención algo para reconocerlo y examinarlo"[70]. Este *sexto sentido* del término especular que el diccionario nos ofrece, dota a nuestra deriva hacia los mundos amerindios de una cierta suavidad, gracias a BOT'sba, concepto de la lengua tzeltal que significa "mirar algo intensamente, con los ojos bien abiertos"[71]. *BOT'sba* es, además, la expresión para nacer, y significa "darle la vuelta a un tejido (pasar del reverso al anverso), envolver y desenvolver"[72]. *BOT'sba*, como alcanzamos ahora a comprender, es índice

68. Esta expresión proviene de la "Cuarta Declaración de la Selva Lacandona" (1996), firmada por el Subcomandante Marcos, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

69. v. definición de *especular* en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. https://dle.rae.es/especular.

70. *ibid.*

71. P. Pitarch, *op. cit.* pp. 1194-1195.

72. *ibid.*, p. 1195.

de una topología transformacional amerindia —un tipo de imaginación donde ciertas formas o figuras reaparecen en diferentes dominios del mundo como transformaciones unas de otras[73]. En referencia a la práctica mesoamericana de usar espejos como instrumentos visionarios, Pitarch nos revela que "[m]irarse intensamente en el espejo despliega a la persona hacia el otro lado"[74].

[00:37:21] También los Huicholes son eminentes 'especulares' —dícese del especialista en espejos. Son ellos los artistas del *nierika*: un 'instrumento para ver' que puede ser pensado como un espejo[75]. *Nierikate* son 'objetos para ver': "jícaras, espejos, tejidos circulares y otros objetos redondos"[76]. 'Visión' o 'don de ver', *nierika* instaura un proceso-movimiento en el que un iniciante "inventa los objetos de sus visiones y, al mismo tiempo, se transforma en ellos"[77]. Es que "[c]on nierika, los dioses crean el universo en el momento en que se revelan dentro de un cuadro que, de forma paradójica, es su nierika, su visión", indicando una imposibilidad de controlar las consecuencias del acto creativo[78]. "Lo que el *mara'akate* [visionarios, chamanes] ve en él es su cara transformada"[79].

> "En el arte huichol la imagen tiene, pues, la categoría de revelación. Las galerías y las publicaciones, por no hablar de las fotocopias y otras reproducciones, se convierten en *nierika*, con todos los peligros que esto implica. El artista, el curador y el visitante podrían (¿o deberían?) rendir culto a las imágenes, alimentarlas con pinole y mezcal, humo de tabaco y sangre sacrificial. Sin embargo, para el creador éste no es el problema principal. Elaborar una obra como ésta implica comprometerse a participar en los ritos y las peregrinaciones de la religión tradicional. Si no lo hiciera, no solamente perdería la capacidad de crear una obra nueva y original; además, los dioses que viven en las visiones obtenidas podrían "'enojarse", mandarle pesadillas, enfermedades y toda clase de desgracias"[80].

[00:39:03] Las reflexiones sobre los *nierika* de los huicholes que nos ofrece Johannes Neurath o las indagaciones sobre el *BOT'sba* de los *tzeltales* y el cosmos mesoamericano de Pedro Pitarch me alientan a pensar las obras de arte como espejos; algunas de ellas, como es el caso de los 'seres' aurelianos, espejos no simetrizantes, capaces de transformar nuestras formas de ver. Es tan probable que desde nuestro mundo de representaciones replicantes no podamos transformarnos en términos chamánicos o perspectivistas, como es posible que, en contacto

73. *ibid.*, p. 1192.
74. *ibid.*, p. 1195.
75. J. Neurath, *op. cit.*, p. 97.
76. *ibid.*, p. 97.
77. *ibid.*, p. 97.
78. *ibid.*, p. 85.
79. *ibid.*, p. 97.
80. *ibid.*, p. 85.

con mundos indígenas, alcancemos a experimentar analogías que nos brinden formas de ser agenciadxs por algunas obras de arte. Transitar las franjas entre los *nierika* y las obras de arte, nos invita a indagar en qué sentidos una artista —y lxs expectadorxs (mundos-pueblos-epistemologías) qué agencia— pueden devenir (ser transformadxs por) las formas y figuraciones que engendra. Si, así como los espejos, las obras de arte son 'instrumentos para ver', debemos indagar en ellas nuestras formas de replicarnos en negación de alteridades constitutivas.

[00:41:06] Frente a las alternativas infernales[81] levantemos alternativas "terrentes"[82], alternativas potentes. El arte siempre ha sido una alternativa potente, ¿no? Una potencia en acto frente a la alternativa infernal de un espejo que sólo enseña lo propio —ya sea por identificación, ya sea por exclusión. Esta operación que hacemos en relación con la alteridad es un problema que hay que estudiar históricamente: ¿cómo este tipo de espejo, esta relación especulativa con la alteridad, ha permitido que lleguemos a dónde estamos? Una alucinación especular que hizo surgir la idea misma del Estado colonial.

[00:42:28] Conocer la obra de Aurèlia Muñoz invita a imaginar cómo experimentar el mundo desde la perspectiva de los seres, los existentes, que emergen entre sus manos y sus afectos. Como provengo de pensar por los tejidos de la etnología amerindia, la cuestión que se me plantea es: ¿de qué 'forma' la tecnología transformacional amerindia nos puede inspirar en nuestra relación de espectadores frente al trabajo de Aurèlia Muñoz? ¿Se pueden pensar las obras o seres aurelianos en términos de 'formas' o 'figuras'? ¿De cuál forma, o formas, serían transformaciones? A partir de nuestra brevísima incursión por el mundo del textil mesoamericano y andino, de la mano de antropólogas, de antropólogos y de lo que de sus comprensiones nos llega, hemos podido encontrar una serie de operaciones textiles topológicas y cosmológicas, que también se encuentran en la obra de Aurèlia: rodear y contener, extender, torcer, enredar. Caminar, coser y plegar. También anudar. Hilos, cuerdas y fibras —que, no olvidemos, pertenecen al mundo vegetal— son la materia que gracias a estas operaciones hacen emerger tiempos, espacios y cuerpos. Es importante notar que la extensión es el acto que genera la horizontalidad como espacio y el camino cuerda-hilo, lo que permite recorrer la distancia entre cielo y tierra, actualizando la mediación entre lo alto y lo bajo o, en otras palabras, la verticalidad.

[00:43:02] El arte pone a nuestra disposición imágenes de artefactos que revelan mundos a los que pertenecemos, que nos constituyen, pero que permanecen velados. Esto está directamente relacionado con la afirmación de que la forma de transitar entre mundos tiene que ver con la manera

81. Isabele Stengers y Philippe Pignarre, *Brujería Capitalista. Prácticas de desembrujo*, Barcelona, IF Publications, 2021.
82. Ver *T/TERRAS, Laboratório de Antropologia das T/terra*. "T/terras indígenas e territórios conceituais: incursões etnográficas e controvérsias públicas", *Entre Terras*, 1.1, 2017.

como los mundos encajan entre sí. Pasar de lo invisible a lo visible, y viceversa, pide revelar tales encajes. Y me parece que uno de los principales temas de Aurèlia es el proceso de revelación, haciendo aparecer los tránsitos posibles antes que los mundos en sí.

[00:44:43] Hicimos la observación: la forma como se conectan, indica la forma en que se pasa de unos a otros mundos. Las costuras y dobladuras semi-abiertas resaltan en algunas obras de Aurèlia. Pájaros, libros suelen aparecer por medio de líneas angulares y rectas, a diferencia de los nudos que son tubulares, que giran. Creo que es importante pensar en esto al indagar qué mundos conectan las obras de Aurèlia. Una opción es buscarlos en nuestra historia, cosmología, economía —pero también en el agua y en el aire. Quizás lo tubular sea acuático y los planos en conjunción diametral, aéreos. Lo tubular-acuoso y lo extensivo-aéreo son modos de movimiento (y/o lugares, topos) que el trabajo de Aurèlia nos instiga a indagar. Es que Aurèlia interpela distribuciones espaciales —de arriba a abajo y en medio—, creando aproximaciones improbables. Velas horizontalizadas, libros voladores, cometas anclados en el suelo, vestimentas sin volumen, mantas enrolladas que generan huecos para cuerpos en su interior, pliegues y bultos.

[00:45:11] ¿Qué mundos urde Aurèlia en su tejer? De un punto de vista indígena mesoamericano, que no alcanzamos más que a inventar especulativamente aquí, los entes-existentes de Aurelia, sus obras de arte, se sitúan a medio camino entre el inframundo y los patamares celestes; formados por hilos extendidos, estirados, tensados, en continuidad con nudos y enmarañados, multiplican las direcciones. El 'en medio' es el territorio, no sólo desde donde Aurèlia trabaja, sino sobre lo que trabaja: sus técnicas y opciones formales parecen estar al servicio de generarlo, afirmarlo y experimentarlo. Antes que, o además de, ofrecernos textiles, lo que Aurèlia nos enseña son "los posibles"[83] del tejer. Es porque se sitúa aquí que sus obras existen a través de ella. Hilos tensados; líneas de fuga y/o sujeción de seres celestes a la Tierra. Líneas de origen y dirección en continuidad con enmarañados, líneas enredadas que al mismo tiempo contrastan con y constituyen los cuerpos.

[00:46:32] En los Andes, y extensible a otros mundos amerindios, la vestimenta es una piel adicional —"envolturas" o "capas tejidas" que se agregan al cuerpo humano para socializarlo[84]. Los seres-envoltura de Aurèlia son 'vestimentas' que prescinden tanto del marco como del patrón. Al extraerse del marco, estos seres-vestimenta aurelianos ensayan modos alternativos de engendrar: es el modo singular de anudar lo que otorga una tridimensionalidad, es decir, la posibilidad de 'hacer bulto'. La diferencia entre interior y exterior es, aquí, tubular. Los textiles y las ropas aurelianos parecen operar al modo del inframundo textil mesoamericano, multiplicando las dimensiones, al retirar el textil del marco y prescindir del patrón. Estos cuerpos-vestimenta crean plataformas

83. Gabriel Tarde, *Monadologia y Sociología*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

84. D.Y. Arnold y E. Espejo, *op. cit.*, p. 53.



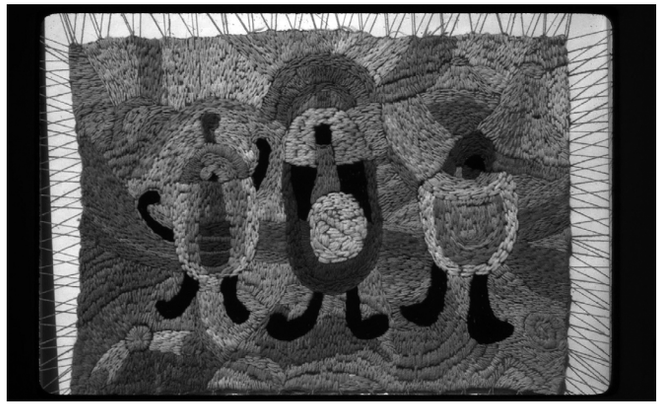
verticales, a modo de cortinas, que no visten cuerpos o velan fondos, sino que se presentan en su forma singular de ocupar el espacio, condensando el volumen corporal en los nudos y su disposición en zig-zag. Ropa-cuerpo; un cuerpo vegetal, extendido en un plano vertical.

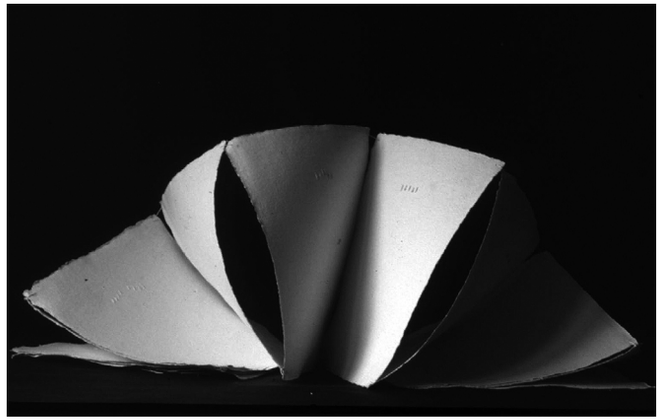
[00:48:01] Las vestimentas de Aurèlia incorporan la tridimensionalidad en una forma aparentemente bidimensional. Al plegarlas o enrollarlas sin apretar, crean el espacio-volumen de un cuerpo. Existen estas dos operaciones: cuerpos bidimensionales se "tuercen" generando multidimensionalidad, mientras que cuerpos multidimensionales se extienden, creando (casi)bidimensionalidad.

[00:48:56] Los nudos aurelianos operan una ruptura con la bidimensionalidad en favor de la multiplicidad. Por su trabajo de desorganización del esquema binario, Aurèlia Muñoz ofrece nuevas imágenes-concepto para las humanidades. El nudo es un espejo-otro: amarra. Los nudos aurelianos son *schèmes*-otros, alternativas a las ficciones generadas por agenciamientos históricos que generan memoria y nos proyectan incansablemente en el espacio bidimensional del antes y después y de la causalidad. Si los *schèmes* de Bourdieu son también, como nos dice Ríos, "los nudos que hacen que los *runas* y los wak'as y otros entes de un mismo tejido puedan distinguirse y unirse de diferentes maneras entre sí, al mismo tiempo, sin un corte de separación entre los unos y los otros",[85] los seres-nudo de Aurèlia pueden ofrecernos otras 'figuras' de relación entre temporalidades, experiencias, traumas, lugares y violencias. En las figuras nodulares aurelianas, los pliegues permanecen a medio abrir; las torsiones del lado de dentro y del lado de fuera van y vienen.

[00:49:21] De hecho, el *Personaje-pájaro en busca de un espacio vital* (1967) que está en principio de alguna manera está como navegando pliegue. En un mundo de extensión sólo puedes existir si tienes volumen. El pájaro busca un volumen, no un cuerpo, porque él ya tiene su cuerpo. Ya está dibujado allí, pero necesita volumen.

[00:50:33] Los tapices de Aurèlia ofrecen claroscuros: topos para la existencia de seres que sugieren continuidades alternativas a las de los reyes y los apóstoles. Como actos-rituales, tornan posibles la manifestación de lo que en ellos 'aparece'. Aurèlia es una creadora de espacios de indefinición. "Son los momentos-situaciones rituales que juntan creando ese espacio de franja indefinida. Si no se da ese espacio de indefinición' no se da el ritual"[86]. En oposición al modo especular de los tapices históricos (los que replican y perpetúan a la aristocracia y las cenas bíblicas), el espejo de Aurelia despliega fajas intermedias y opera aberturas al acontecimiento.





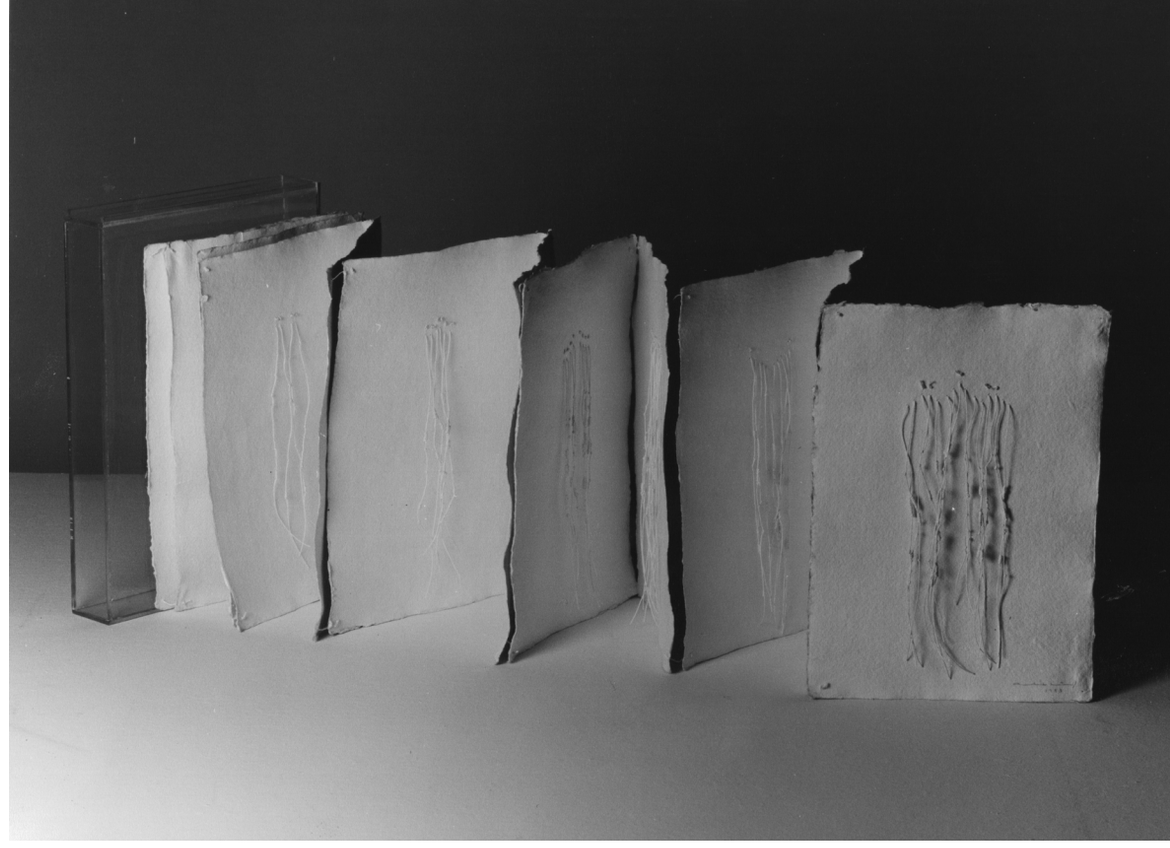
⬆ *Tres personatges*, 1966, Arxiu Aurèlia Muñoz.
⬇ *Llibre II*, 1985, Arxiu Aurèlia Muñoz.

85. E. C. Rios, *op. cit.*, p. 219.
86. E. C. Rios, *op. cit.*, p. 211.

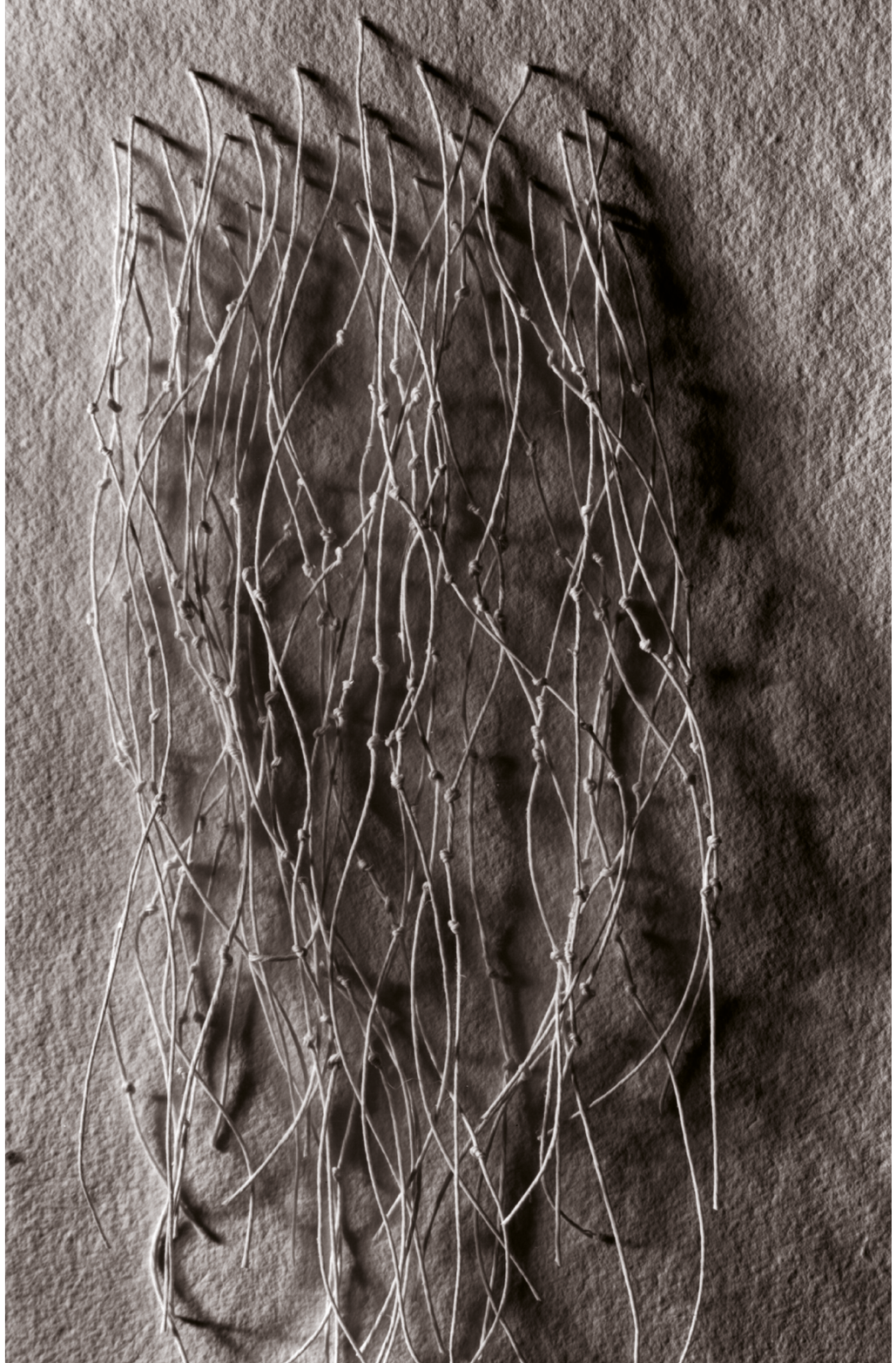
[00:51:01] Los seres emergentes de los claroscuros aurelianos son como los 'tricksters' de los mitos amerindios. También Aurèlia, mujer-artista, asume esta posición-función. Hemos visto que los textiles mesoamericanos presentan mundos doblados pero continuos, como la cinta de Moebius. Son diferentes estados ontológicos en relación de reciprocidad e interferencia mutua, múltiple y multidireccional. Aurèlia se esfuerza para registrar 'formalmente' multiversos anti-replicantes. Las formas de sus seres-objetos-obras indican especialidades alternativas que, sugiero, alteran nuestras posibilidades de percepción temporal (usurpadas por la bidimensionalidad y la linearidad). De forma que, al modo de los escudos con los que los 'elegidos' podían atravesar el cosmos, encajes de bolillo, de crochet, pueden inspirar encajes entre el pensamiento conceptual y el gráfico, imaginario, no en el sentido de abstracción, sino de invención de imágenes, de dibujos que hagan surgir conceptos.

[00:51:53] A través del arte de Aurèlia podríamos pensar esto a nivel histórico: ¿se puede imaginar como un método de generar otras versiones de la historia, el otro lado de la historia? Al rememorar la Historia de América, las velas de las Caravelas se despliegan ante nuestra imaginación, tensas en su oposición (favorable) al viento. Fueron las velas de los barcos las que permitieron el comercio atlántico —el comercio atlántico que permitió todas las guerras que se financiaron gracias al éxodo africano. El flujo de oro y plata, azúcar y tabaco hacia Europa iba precedido por el flujo de textiles de Europa hacia América. Las velas verticalmente izadas tornaban el corte del viento la fuerza propulsora que permitió circularidades y guerras.

[00:53:44] Las velas de Aurèlia, las velas transformadas en pájaros que en su conjunción se transforman, se extienden, cuentan otra historia. No son solo pájaros, sino patamares celestes. Crean una horizontalidad en el aire, y por lo tanto crean una extensión, crean una atmósfera. ¿Qué operación histórica realiza Aurèlia (su obra-espejo) al horizontalizar las velas de los barcos? Quizás tornar visible una nueva atmósfera postindustrial. ¿Guardan relación los velajes de Aurèlia con la industrialización catalana? ¿Qué nudos atan esta y la otra historia? Al horizontalizar las velas, Aurèlia Muñoz hace una operación que interviene en la historia. Si para poder hacer al barco navegar las velas tienen que estar en contra del flujo del viento, aprovechando justamente su resistencia, los pájaros ofrecen otras formas de andar por el viento, de moverse en el viento, acompañando. Transformando las velas en pájaros, Aurèlia opera suavidades, ejerciendo un trabajo de cura en la Historia. Desde Cataluña, paraje textil, extender velas horizontalmente es un acto subversivo, que indaga los efectos del comercio que extender las velas verticalmente supuso. Las velas de Aurèlia están devueltas al viento, libres de las contabilidades atlánticas que las desplegaron por el mundo. Crean una atmósfera de triangularidades: instauran un plano entre el cielo, la tierra y el mar que guardan en su memoria, así como el vuelo de los pájaros actualiza frente al espectador las líneas del viento.



Quipu blanc, 1981, fotografía de Ferran Freixa, Arxiu Aurèlia Muñoz.



Quipu blanc (detall), 1981, Arxiu Aurèlia Muñoz.

[00:55:23] Entre un libro-casi descosido y un códice-casi desplegado, en cuyas láminas se insinúa el relieve de palabras anudadas, una memoria absorta podría imaginar el momento en el que se lee el 'Requerimiento' en una comunidad mesoamericana o andina. Hay un encuentro con el papel y la escritura: el 'Requerimiento' era un documento oficial que, durante algún tiempo, en el siglo XVI, sirvió como procedimiento (operación) previo al uso de las armas. Cuando se llegaba frente a los pueblos indígenas, se leía en latín. Este 'Requerimiento' era un resumen, en latín, de la creación de la Tierra, de la historia que, con origen en Adán y Eva, otorgaba al Papa el estatuto de representante de Dios en la Tierra, que finalizaba con la sentencia de que tal 'representante' les había otorgado a los Reyes Católicos, mediante las Bulas Alejandrinas, el derecho a ocupar todas las tierras encontradas y conquistadas que no fueran de otros cristianos. El 'Requerimiento' era leído a los indígenas, y se les decía que, si les parecía bien, podían ser súbditos de la Corona y que, si no, los matarían. En aquella época esta fue la solución político-diplomática que se encontró frente a los cuestionamientos sobre la humanidad de los amerindios. Esta fue, probablemente, la primera experiencia con el papel de muchos. Así, al ver a Aurèlia transformando libros en pájaros o extrayendo quipus de ellos, imagino una intervención histórica —en sus sombras y absurdos.

[00:57:12] Las sombras de los libros colgados de Aurèlia dirigen la mirada hacia sombras aladas proyectadas en el suelo. No solo los libros, sino que las sombras de estos libros se asemejan a pájaros. Son pájaros que están en la tierra y libros que son aéreos. Libros-papel-requerimiento: posesión de la tierra. En lugar de poseer, posarse, como sombras de pájaros que (con)fluyen con el viento y sus tiempos.

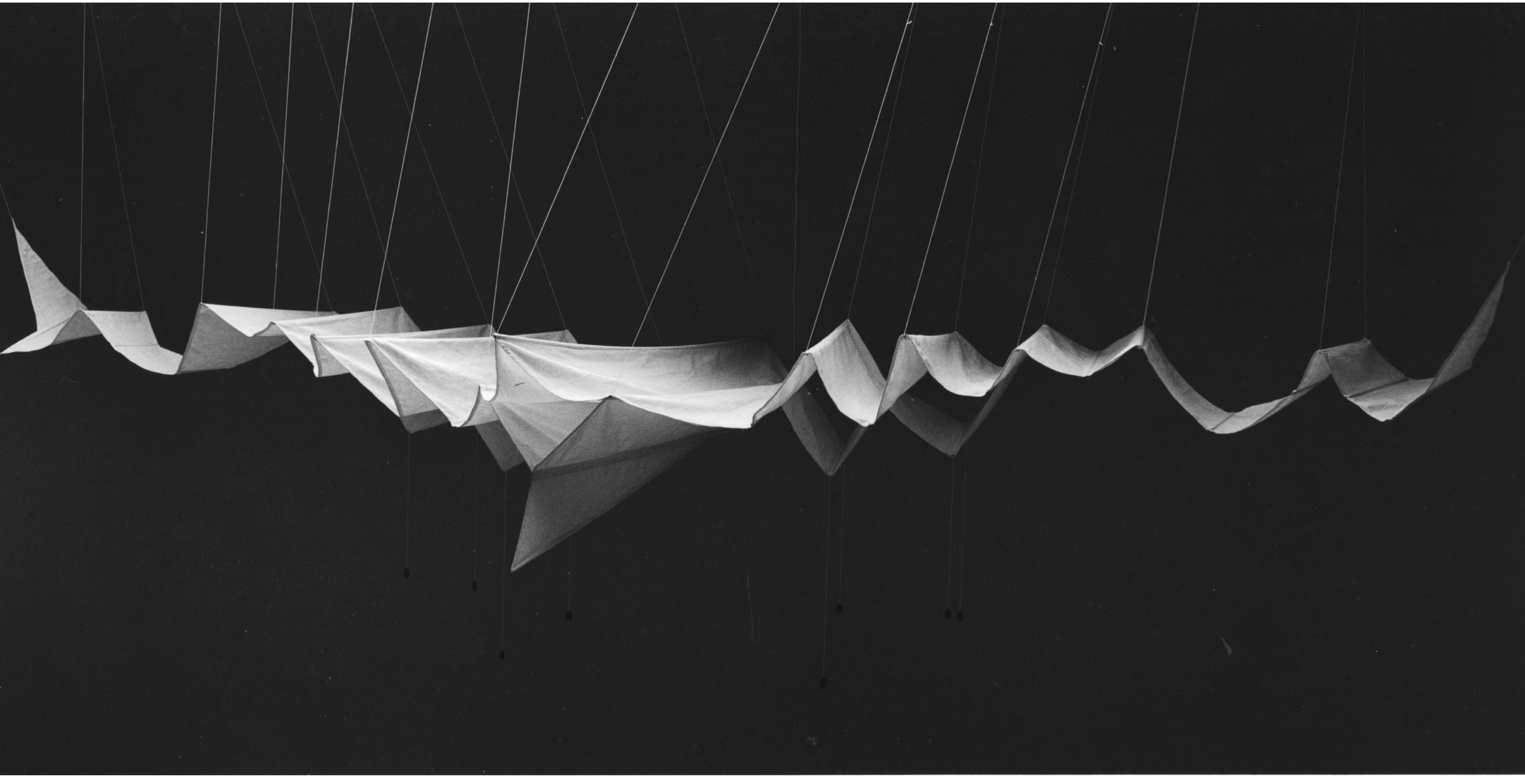
[00:57:49] La Historia, alimentada por las fuentes documentales, puede dejar fuera de sí vidas y memorias, experiencias, cotidianos, sueños, anhelos, que el arte, la literatura y la poesía resisten en narrar. Aurèlia, al librarlos de letras y tipografías, extrae de los libros otras memorias. Al anular su funcionalidad, libera a las líneas del texto de su bidimensionalidad, instaurando 'líneas de fuga', otras formas de contar los días y narrar los eventos. En contraste con un libro-historia que captura la memoria, los quipus aurelianos huyen del texto que no está aún. Tal cual cabellos que guardan fuerza y conocimiento, los quipus asienten con otras versiones posibles.

[00:58:36] Con estas palabras que ya finalizo, he (re)anudado especulativamente algunos existentes-obras de Aurèlia Muñoz, fragmentos de imaginaciones amerindias y problemas-eventos de la Historia de América Moderna, que es una disciplina que eventualmente imparto en la Universidad. Tras conocer la obra de Aurèlia, quedan las ganas de indagar sobre la influencia del comercio atlántico para la industrialización catalana. Uno de los hechos que derivaron en las Guerras de Independencia fueron las prohibiciones de establecer manufacturas en Hispanoamérica, dadas las fuertes presiones, entre otros, de los productores de textil catalanes. La venta de tejido a las colonias españolas suponía una importante salida

para el mercado catalán, que se desarrollaba a más velocidad de la que la demanda en la España del interior podía sostener.

[00:58:36] Tejer otras economías requiere recuperar de la historia sus alternativas terrestres. Es necesario recuperar y multiplicar las memorias: el textil, que fue el primer producto que experimentó un boom en la Revolución Industrial inglesa, se tuvo que extraer, para eso, de toda una trama de la vida, de la naturaleza, del cosmos, de la experiencia, de la ropa como cuerpo. Estos mundos que el tejido anudaba se tienen que extraer en tanto fuerza generatriz para poder comercializarlo como se hizo. Es un movimiento de captura capitalista. Aurèlia Muñoz hace como un esfuerzo inverso de retornar el textil a la naturaleza, pero no de una forma lineal y clara y evidente, sino que se esfuerza por trabajar en todas estas torsiones posibles para llegar a obras muy impactantes, si las piensas conceptualmente. Una *Cascada de micas* (1974)… creo que el trabajo de Aurèlia tiene una lectura histórica muy compleja de hacer; sin embargo, lo que sugiere con vigor es una imagen del arte como intervención en la historia. Pero una intervención real, no una intervención simbólica que va a leer la historia de otra forma. Realmente se hace. Son 'operaciones' —actos de sanación. O, al menos, un intento, una inspiración.





Ocell estel B3, 1982, fotografia de Ferran Freixa, Arxiu Aurèlia Muñoz.

T ò t e m

Producció col·lectiva

13 d'abril - 17 de maig

2 0 2 3

L'espai conegut com l'eixida del Centre Grau-Garriga d'ArtTèxtil Contemporani vertebra les constants mutacions de l'exposició *Aurèlia Muñoz. Taller aeri*. La seva primera mutació és una escultura processual i nuada la qual, en un estat permanentment creixent i inacabat, convida a diversos públics, grups d'estudiants, artistes i col·lectius ciutadans a involucrar-se en la seva (auto-)confecció.

El tòtem, o gairebé allò totèmic, roman present durant tota la trajectòria d'Aurèlia Muñoz: primer a través d'una simbologia pictòrica, i progressivament mitjançant diversos processos tèxtils. Els ens, híbrids d'animal i humà, vegetal i inanimat, masculí i femení; les divinitats, existents o inventades; els "personatges" i els ocells-estels; així com les grans vestimentes, les capes i les veles dotades de presència o vida pròpia, materialitzen la cosmologia íntima —i també creixent i inacabada— d'Aurèlia Muñoz. Adquirint una dimensió arquitectònica i monumental, aquest macramé-tòtem actua com a vehicle simbòlic i performatiu per tal de permetre pensar coralment a través dels processos tèxtils —en aquest cas el macramé i la seva diversitat de formes i patrons— i constitueix també la primera materialització ritualitzada del *taller aeri*.

M. C. i M. M. C.

Notas de Campo

Montaje:

- Idea de instalación inicial: una primera construcción de macramé con forma de la molécula de celulosa —colgar bases para nudos en posiciones similares a las de los bordes de la molécula. Otras estructuras formadas espontáneamente se distribuyen en el espacio. Poco a poco se va buscando la conexión de todas.

- El proceso creativo del *Tótem* empieza con el propio montaje de la estructura: ¿Cómo colgar las cuerdas para que su disposición en la sala recuerde a la molécula, y aún tenga la tensión necesaria para ser las bases del macramé colectivo?

- Necesario tener en cuenta la idea del diseño de la estructura, pero también necesidades técnicas del macramé:
  · Tensión necesaria para nudos iniciales.
  · Hilo o superficie horizontal y rígida para sostener cada punto / cada uno de los “bordes de la molécula”.
  · Esto se soluciona con tubos metálicos (encontrados en el almacén del centro) como estas bases horizontales.

Con las sesiones en grupo, la forma se va modificando de acuerdo con los nudos, se une de manera no planificada de punto a punto de la sala y se desarrolla como un todo.

Presentación y apertura al público:
13.04.2023
Duración: un mes aproximadamente.

Sesiones de trabajo:

- Sesión inicial con alumnos de Arte Textil de La Massana y la profesora Mery Santamaría. Visita guiada a la exposición y proceso manual. Al principio se sigue un planteamiento inicial de forma, pero muy rápidamente se modifica y la instalación toma la sala.

- Seguidamente, hay otras intervenciones más libres de visitantes del centro y grupos escolares, actividades guiadas con la exposición abierta al público. El tótem está disponible para que cualquier persona trabaje en él y lo modifique, en cualquier momento.

- Seminario META MATERIAL I DADES dentro del MURAD de EINA: Hay menos espacio para nuevas estructuras de macramé, o para seguir otras formas que las ya tomadas por el tótem. Se empiezan intervenciones y nudos hechos aún más libremente, en el espacio disponible. Participantes intercambian conocimientos de otros tipos de nudos: de cordón, marineros, quipus, entre otras experimentaciones.

Daniela Castilho Duarte









Meditació Tèxtil
Francesca Piñol
23 de maig - 10 de setembre 2023

Francesca Piñol, artista de referència en la producció, investigació i docència de l'art tèxtil a Catalunya, va desenvolupar la seva obra en estret contacte conceptual i material amb el treball d'Aurèlia Muñoz. El taller aeri ha acollit una col·lecció de la seva obra ente maig i setembre, la qual integra aproximacions etnogràfiques, materials i també espirituals a les pràctiques tèxtils que compartia amb Aurèlia Muñoz a la vegada que exemplifica una observació crítica i rigorosa de l'ús del telar tradicional i el telar digital. El macramé de Muñoz i el telar de Piñol entren en un diàleg situat en una trama de llenguatges, suports i sistemes: del nus al píxel, del quipu a l'ordit, passant per la computació i la codificació de dades. Així, l'àmbit tèxtil s'evidencia com a ecosistema d'ensenyament col·lectiu, on conflueixen una diversitat de tècniques i aprenentatges, influències materials i la seva transferència i reutilització.

La intervenció de Francesca Piñol dóna també lloc a un taller de meditació guiada i un teixir col·lectiu de peces a partir de materials compartits, entre els quals figura estoc de fils i cordes que Aurèlia Muñoz havia proporcionat directament a l'artista. El taller aeri intensifica així el contacte amb el treball de Muñoz a través d'una aproximació espiritual a la confecció manual. També accedeix al terreny compartit de les dues artistes i les seves pràctiques comunes, prolongant la seva col·laboració implicant la ciutadania en la creació de nous teixits materials i pedagògics, així com la multiplicitat de mans, i ecologies, que els permeten.

M. C. i M. M. C

Notas de Campo

Montaje:

- Piezas textiles, realizadas en telar tradicional y/o digital, suspendidas en el medio de la sala a lo largo de un eje hecho con varillas de madera y cable. La instalación permite ver también el revés de los tejidos y poder visualizar cómo están hechas.

- Tapices colgados con hilos delgados, algunos de ellos originales del almacén de materiales de Aurèlia Muñoz, reutilizado por Francesca. Las piezas parecen flotar en la sala.

Obra:

El proceso creativo de Francesca emerge de su inspiración en la naturaleza y su interés por formas y colores. También existe un proceso meditativo de observación e intuición. Las piezas tienen a veces un valor de herramientas pedagógicas.

Taller, *Meditación textil*:

- Materiales (traídos por Francesca Piñol):

· Ramas de distintos grosores, piedras.

· Hilos de algodón, lana, y algunas fibras vegetales provenientes del taller de Aurèlia Muñoz.

- Ejercicio de relajación y visualización.

- Práctica activa: elegir elementos naturales y tejer en y sobre ellos.

- “Conversación con los materiales”, adaptarse a formas naturales:

· ¿Qué formas son posibles?

· ¿Qué partes del objeto pueden ser tejidas?

- Resultados imprevisibles, pero siempre más orgánicos de lo que se puede planear El proceso repetitivo de tejer también es meditativo: funciona como una continuidad del ejercicio de meditación.

- En la práctica de visualización, los participantes imaginan escenarios o “lugares”, y enseguida asocian las piezas finales tejidas con la primera parte de la práctica.

- Incluir los objetos naturales y elegidos instintivamente hace pensar en la conexión con el entorno propio, y se convierte en una reflexión ecológica sobre el aprovechamiento de lo disponible. Tejer con estos materiales no habituales lleva a pensar que todo puede entrar en el proceso del tejido.

D. C. D.









Alba Bresolí i Ben Guez, *Fotograma del film "Sotabosc"*, 2023, cortesia de les artistes.

Placenta
Tornen les Esquelles
19 de setembre - 12 de novembre 2023

Els conceptes de fibra, circularitat, ritualitat i col·laboració interespècie —expandint la relació intrínseca al ramat-pastor-ecosistema— susciten la invitació d'*einaidea* al col·lectiu Tornen les Esquelles (Ana Vivero i Martina Manyà) per a implicar-se en el projecte *Aurèlia Muñoz. Taller aeri*. El seu procés comença amb una residència a Casa Aymat. Espai de Creació durant tota la primavera, que es desenvolupa com a treball de col·laboració, a la vegada íntima i oberta, i pren el títol evocador de *Placenta*. Implicant a les co-creadores Daniela Duarte, Florencia Toro, Mire Garcia i Esther Clusas, i comptant amb les contribucions de Solange Dalannais, Ina Olabarria, Pan Wei Ju, Monica Kopatschek, Ana López Serrano, Remei Areny-Joval, Marta Collell, Mar Saiz, Marta Balaguer, Marcos Martinez, Eva Sarmiento, Monica Moreno i Enric Gaspar, el procés va donar lloc a una sèrie d'objectes i tapissos de feltre i una capa de pastor a partir de la llana recuperada d'ovelles de Collserola. Així, s'inicia una nova exploració que dóna continuïtat al treball realitzat el 2021, de la mà d'eina obra, en aquest context ecològic.

La intervenció de Tornen les Esquelles posa en diàleg el procés d'origen primitiu de feltrat de la llana —i els seus moviments de premsat, pressió, però també d'abillament, protecció i transformació— amb l'interès d'Aurèlia Muñoz per les arts ancestrals del paleolític superior. Coexistint processual i expositivament amb l'obra de l'artista, el projecte permet abordar la dimensió del teixit —produït col·laborativament i tenyit a partir de plantes tintoreres— com a material viu, interespècie, així com a vehicle de processos col·lectius, rituals i ecofeministes. Així, dialoga simbòlicament amb la cosmologia també interespècie present en l'obra d'Aurèlia Muñoz, i posa en relleu la materialitat, no només tèxtil, que la compon: des del tintat manual de les seves fibres vegetals, animals i sintètiques, al premsat i la producció artesanal del paper i l'ús de pedres i altres materials trobats. També posa en relleu la dimensió social de la llana, donant visibilitat a l'ofici de pastor i generant activitats de feltrat públic, que permetran abordar performativament la recuperació i reciclatge de la llana local.

M. C. i M. M. C

Todas las piezas de Tornen les Esquelles son hechas por el colectivo, pero algunas además son fieltradas en talleres abiertos, en los que pueden participar desde otras artistas invitadas hasta visitantes que nunca habían hecho fieltro antes. La acción funciona también como taller de aprendizaje de la técnica de fieltro tradicional.

Los tapices colectivos:

- Los dos tapices que forman parte inicialmente de *Placenta*, titulados *Maraña* y *Camí*, se fieltran colectivamente en la Jornada de talleres abiertos de Can Aymat.

- Las etapas del proceso de fieltrado en grandes dimensiones funcionan como acción performativa: movimiento corporal y participación de muchas personas.

La Capa de Pastor:

- La producción de la capa parte de un proceso similar al de los tapices, pero más complejo, ya que tiene dimensiones mucho mayores y partes que demandan algún conocimiento de patronaje.

- El proceso cuenta con la participación de personas externas al colectivo, pero en menor número.

- Una vez concluida la producción, la capa se lleva al pastor José Montoya para una sesión de fotos y grabación de documental en distintos puntos del Parque Natural de Collserola por parte de Alba Bresolí.

- Se decide mantener los "rastros" de contacto con la tierra y las ovejas en la pieza, que al ser expuesta presenta igualmente restos de hierba y semillas.

- Paralelamente a la producción de la capa, Tornen les Esquelles participa en una esquila con José Montoya, ayudando a seleccionar vellones con el objetivo de mejorar la calidad de la lana para ser aprovechada artística y comercialmente.

La Piedra Ritual de Collserola:

- La tercera pieza de la exposición es la reproducción en fieltro de la Piedra Ritual de la Collserola[1].

- La acción, también colectiva y performativa, consiste en generar un punto más de conexión con el ecosistema geológico y cultural de la Sierra de Collserola.

- "Fieltrar la piedra" consiste en cubrirla de lana y fieltrar esta capa hasta que obtenga la rigidez suficiente para mantener la forma de la piedra al sea retirada de su lugar. Esta acción se realiza a partir de dos visitas a la verdadera piedra. Estos encuentros acaban transformándose en una forma de ritual particular de las participantes.

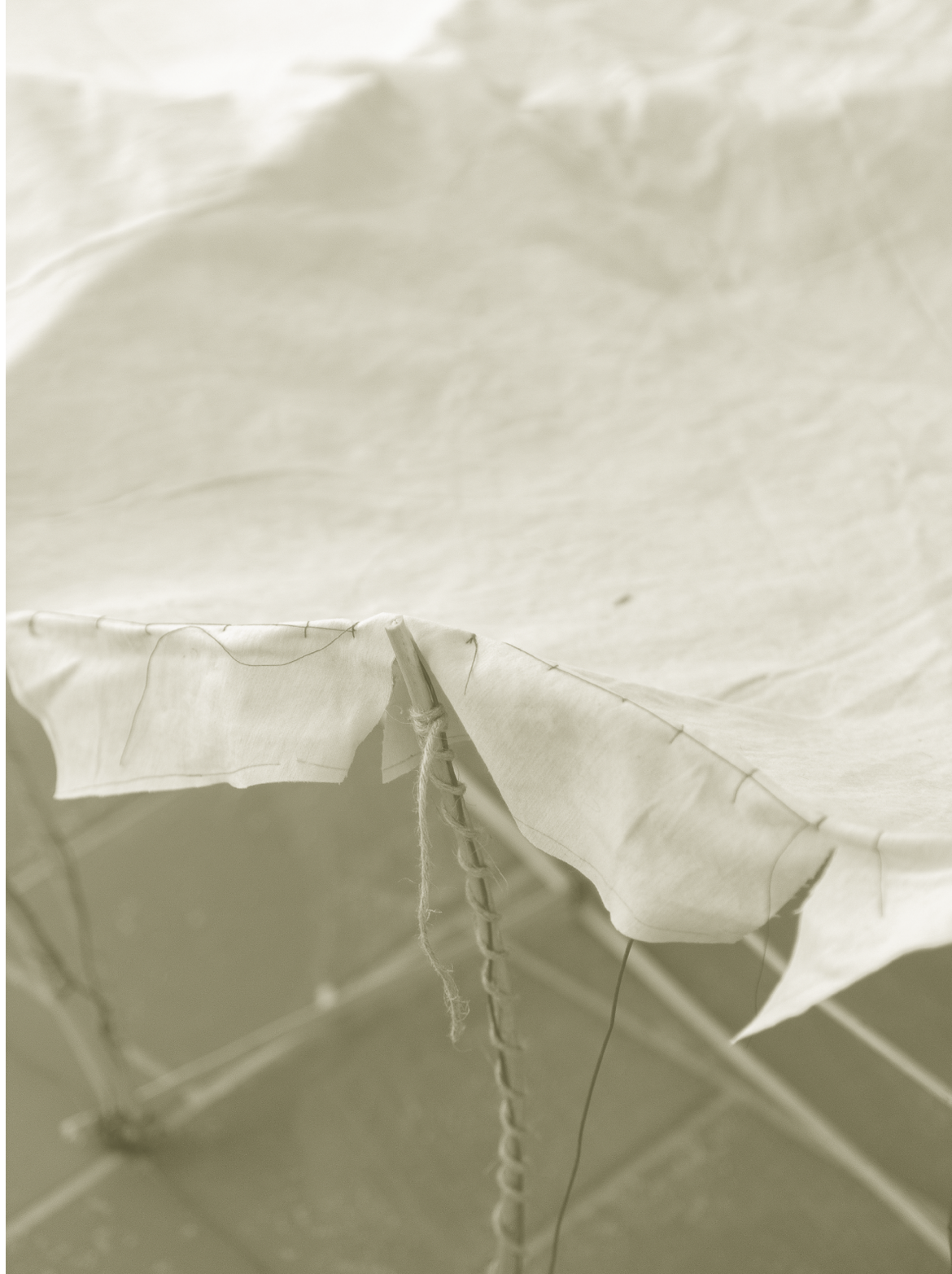
- Debido a que es necesario sacar el fieltro y volver a instalarlo, se produce también una suerte de mapa, que indica la ubicación de los relieves y cavidades de la piedra para volver a posicionar el fieltro sobre ellos.

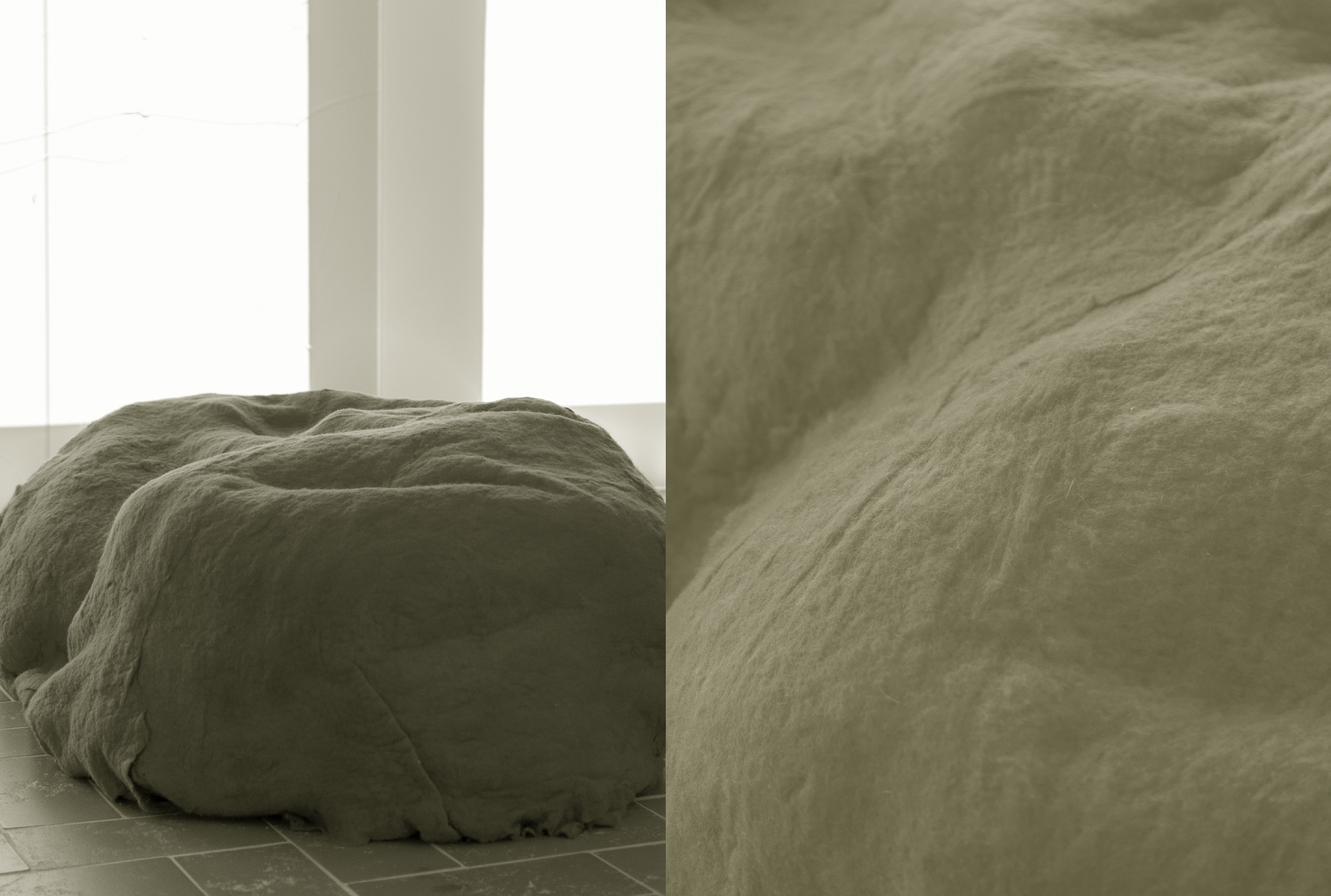
- Finalmente, se obtiene una reproducción de la piedra, trasladando la posibilidad del ritual a la exposición *Taller aéreo.*

- Se produce una estructura para sostener la piedra fieltrada que, junto con el *Mapa* de los relieves y el molde de fieltro, el equipo de *einaidea* propone exponer como parte del proceso de creación e investigación.

D. C. D.

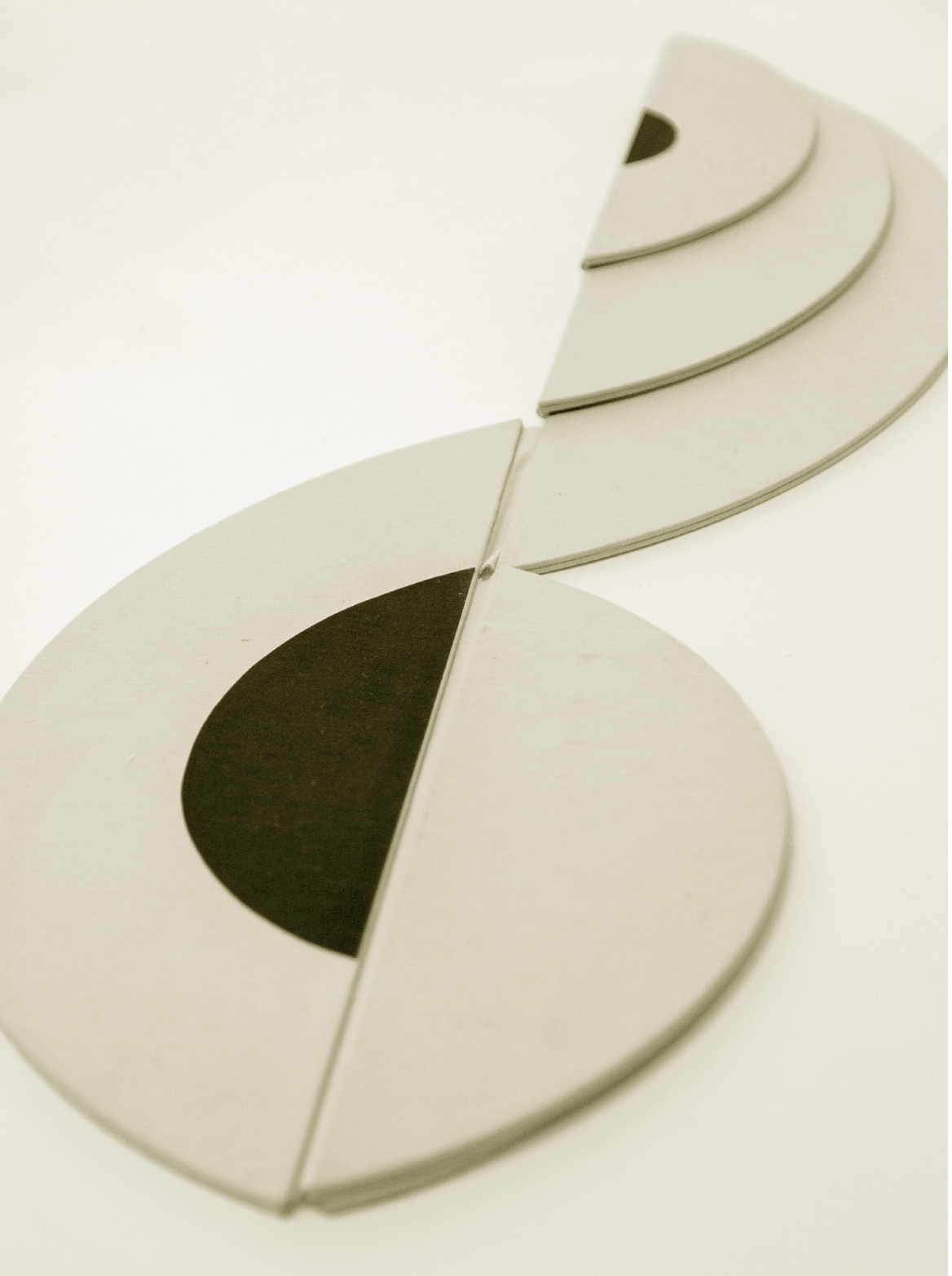
1. Roca de granito de más de 4.000 años de antigüedad en el parque natural de Collserola. v. "La piedra ritual de Collserola", 28 abril 2017, *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170429/422089331931/ritual-collserola-piedra-megalitico-barcelona.html.











Regresar a la maqueta
Mateo López
23 de noviembre - 7 de enero 2024

Después de varias aproximaciones a la obra de Aurèlia Muñoz por parte de artistas y artesanas del contexto local desde primavera de 2023, la presentación de una selección de trabajos de Mateo López pone de relieve conceptos que vertebran tanto su práctica como la de la artista catalana: portabilidad de la obra de arte, uso de la maqueta como extensión de la imaginación creativa y objeto especulativo, funcionamiento de los cuerpos como herramientas de medida de la realidad. La muestra de trabajos de Mateo López tiene, igualmente, como telón de fondo el intercambio, bidireccional y asimétrico, entre el movimiento moderno europeo y los saberes del Sur global y en particular de América; un intercambio en el qual podemos inscribir la investigación de Aurèlia Muñoz. Emergiendo de un interés en el potencial constructivo, de proyección a escala y de mutación, las obras presentadas evocan fenómenos orgánicos (crecimiento vegetal, movimientos animales) e ideas de organización espacial ligadas a saberes como la arquitectura informal, el dibujo preparatorio y la cartografía. La exposición plantea un diálogo entre nudos, pliegues y bisagras; tensiones, equilibrios y modulaciones delicadas. El trabajo geométrico del artista colombiano busca objetos con los que dialogar como hojas de tabaco, ladrillos, gatos, libros, plantas y flores, que se unen al universo de pájaros, anémonas, cometas, entes y helicoides de Muñoz. Así, la exposición pone en relación dos cosmologías propias a la vez que subraya la dimensión simultáneamente conceptual y manual de los trabajos, que se pliegan y se despliegan. La distancia entre obra escultórica y prototipo se recorre así en dos direcciones. Esta tensión estaba, de hecho, ya presente en piezas históricas de Muñoz como *Homenaje a Leonardo*, la cual vuelve a estar expuesta en la misma sala durante el mes de enero de 2024, ofreciendo un cierre al *taller aéreo*.

La presentación de trabajos de Mateo López va de la mano de un proceso de instalación/experimentación que tomó la forma de un taller abierto durante los días previos a la inauguración. A lo largo de tres jornadas, el artista puso en marcha una conversación con otrxs artistas y diseñadorxs, con quien exploró las posibilidades de disposición, extensión y variación de sus obras y definió la exposición final de los objetos reunidos. Este proceso contó con la colaboración de Toni Busquets, Berta Colomer, Solange Dalannais, Zoe Matalon, Catalina Morgado, José Nerín, Julià Panadès, Ignasi Parrilla, Diana Pelegrín, así como el equipo de *einaidea*. El grupo se sirvió de un sistema imaginario de medida para seguidamente pensar coralmente a través del dibujo y el montaje espacial.

M. C. y M. M. C.

Marco conceptual:

- Maquetas como dibujos en dos, tres y cuatro dimensiones: maquetar como proceso de pensamiento y manera de replantear las obras constantemente.

- Piezas siempre a escala humana o en relación al cuerpo.

- Importancia de la portabilidad (referencia a la portabilidad del arte textil por parte de Anni Albers[1]) la cual permite:

  · Economía de espacio.
  · Posibilidades de transportar/ instalar las obras (las soluciones para esto siempre pasan por la escala corporal o piezas construidas en módulos).
  · Facilidad para manipular formas: pensar mientras se manipula la forma.

- El trabajo no es sólo bidimensional / para admirarse frontalmente.

- Regresar a la Maqueta como paradoja: tanto para Mateo López como para Aurèlia Muñoz, las maquetas son muy importantes y pueden ser usadas como piezas autónomas en exposiciones. En palabras de Mateo: "descomponer elementos que acaban cogiendo vida propia y se presentan solos".

Arquitectura: cómo "entrar en el dibujo" y cómo el dibujo se transforma en espacio: "habitar la maqueta".

Las piezas están hechas para tocarse:

- La disposición al juego: permitirse jugar en el proceso de creación de las formas y permitir al público experimentar con las posiciones y estructuras de las piezas.

- "Romper con las jerarquías del arte".

- Corporalidad + juego: baile / diálogo.

1. Anni Albers: *Del tejer*, cat. exp.,Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2017.

Actividades del taller:

- Ejercicios con maquetas y geometría:

  · Dibujar regla de 15 cm sin ninguna referencia o herramienta aparte de lápiz y papel. Interesa ver diferentes tipos de pensamiento entre los participantes: cálculos / dobladuras / dibujos más libres / a ojo / sistemas propios.

  · Construir cajas a partir de un dibujo, usando las reglas creadas anteriormente: forma de comprobar las medidas, pero de multiplicar sus efectos como sistemas personales de medida sobre nuevas construcciones.

  · Funcionamiento de las maquetas resultantes: probablemente ninguna tiene medidas "correctas" pero cumplen la función de maqueta como herramienta de pensamiento.

  · Dar forma al espacio, generando el display de la exposición *Regresar a la Maqueta* con obras que Mateo López ha traído en avión en distintas maletas, en su viaje desde Bogotá a Barcelona via Madrid. Algunas maletas y cajas adicionales han venido como equipaje de Andrea Celda (Travesía Cuatro).

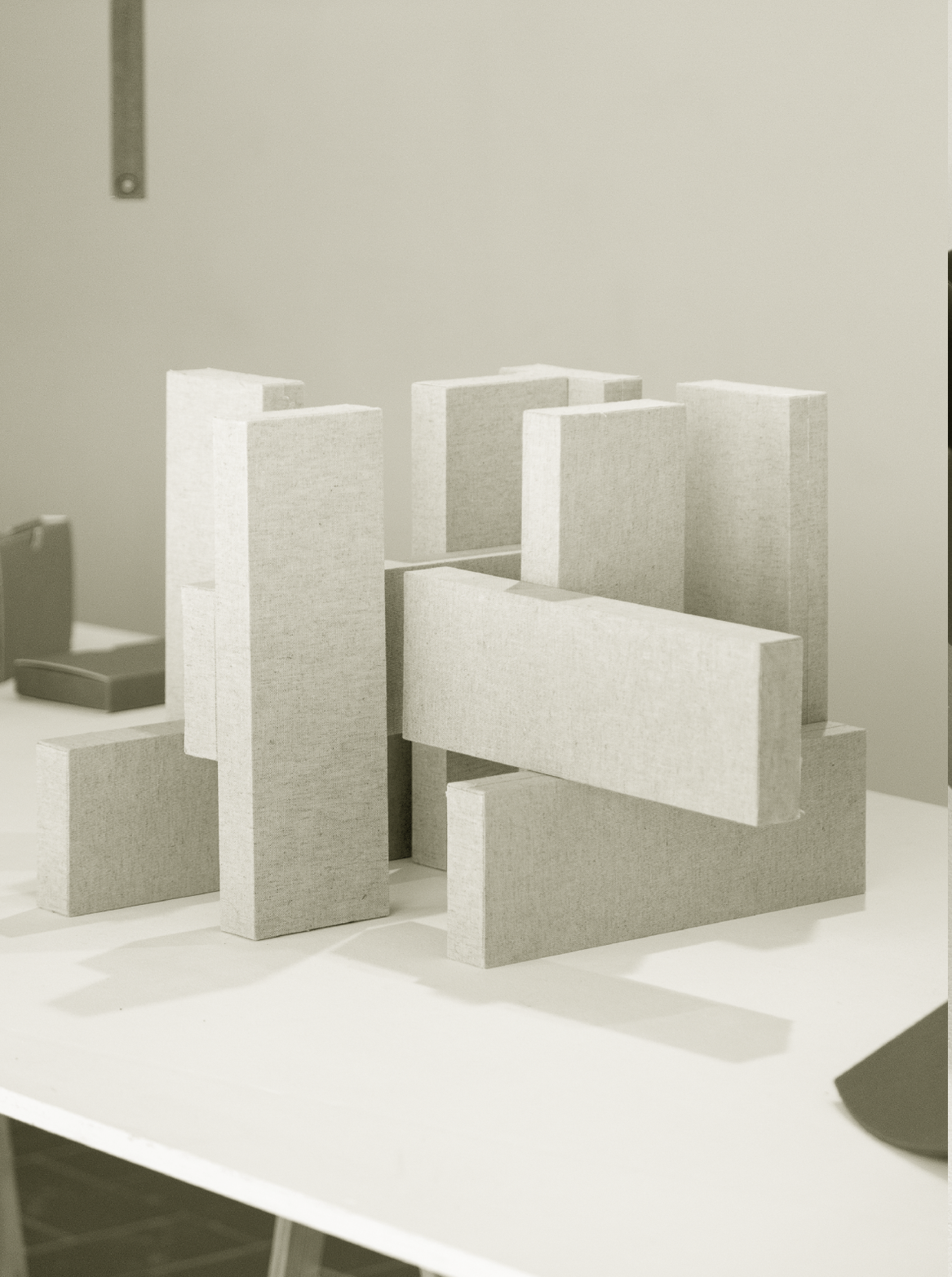
Montaje:

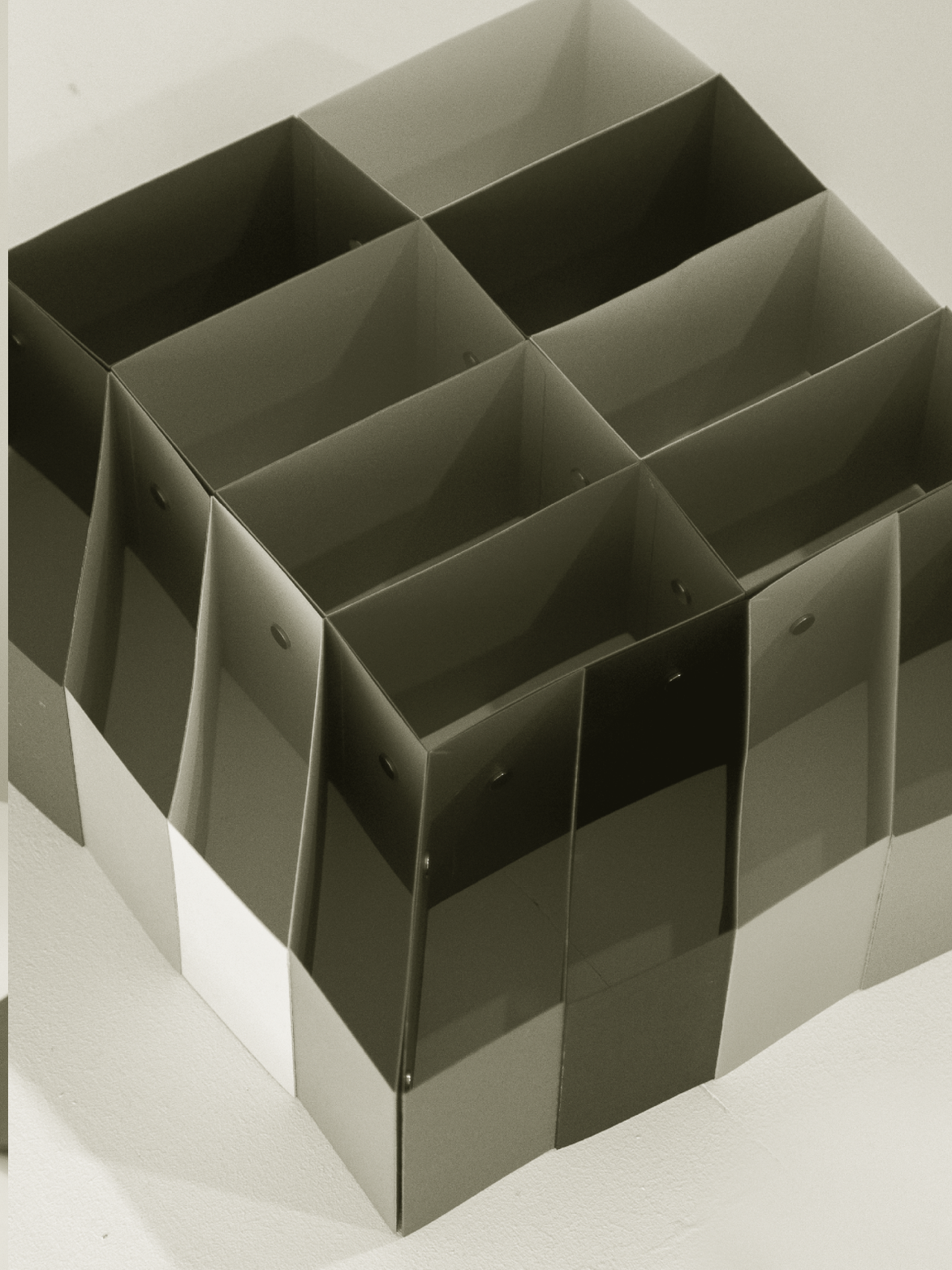
- Las piezas son rompecabezas que se pueden armar y desarmar de distintas maneras permitiendo varias posibilidades de exposición.

- La organización de las piezas para la exposición es un trabajo conjunto y de experimentación *in situ*, resultando en algunas piezas colgadas en los cables ya existentes, anteriormente utilizados para la pieza *Homenaje a Leonardo* de Aurèlia Muñoz; algunos elementos residuales de otras exposiciones del espacio ("*eixida*").

- La exposición de Mateo acaba siendo también *aérea*, con muchos elementos suspendidos de los cables longitudinales, y establece una relación inesperada con las piezas de Aurèlia.

D. C. D







Anudar una aproximación a la obra de Aurèlia Muñoz

Catalina Morgado



Aurèlia Muñoz en su taller, Arxiu Aurèlia Muñoz.

Aurèlia Muñoz (1926-2011) subía cada tarde desde su casa a su estudio ubicado solo unos pisos más arriba para trabajar durante horas sin teléfono ni distracciones. El taller estaba antecedido por una sala con una pequeña exposición de su trabajo y un pasillo que conducía a un espacio amplio, luminoso y cuidado, donde en cajas de metacrilato y frascos de vidrio organizaba su colección: plumas, conchas y papeles. En el suelo había cestas con cuerdas de colores y materiales diversos; en las paredes, fotografías; y en carpetas, el archivo ordenado de su obra. Cada cosa tenía un lugar.

El piso, también amplio y luminoso, con una galería interior y sus obras habitando los espacios, se convirtió en el refugio de la artista y su familia desde su casamiento, en 1949, y hasta su muerte. Su espacio de trabajo estaba perfectamente estructurado, también lo estaba el tiempo dividido en rutinas. Por la mañana, se dedicaba a la gestión de las muestras con arquitectos, ingenieros y escenógrafos con los que trabajaba en montajes cada vez más complejos. Después de la comida subía al estudio, donde pasaba horas dedicada a la investigación y al desarrollo de sus proyectos.

El orden del tiempo y del espacio la ayudaba a controlar una mente habitada por seres menos convencionales: marcianos, animales, ángeles y otras formas danzaban y llenaban los espacios del estudio al compás de la música clásica. Estos personajes se expresan a lo largo de la obra de Aurèlia con un aura aérea, incluso en los primeros dibujos y collages que realizó a partir de 1960. A través del tiempo, Aurèlia fue dejando salir este universo onírico y poético y lo desplegó en el espacio por medio de diferentes técnicas textiles que fueron evolucionando. Poco a poco se fue despegando de la pared a través del relieve que le confirió el

bordado y posteriormente, el macramé, en el que encontró la estructura necesaria para que sus personajes se estructuran en el espacio.

Sílvia Ventosa Muñoz nos mostró —en una entrevista para este ensayo—, parte de las creaciones de la juventud de la artista. Entre dibujos y collages, sacó un libro grueso que realizó con 16 años y en el que, en cada página, Aurèlia realizó un paisaje en acuarela y un animal de origami que reprodujo varias veces. El libro completo resulta en un estudio de figuras complejas hechas de papel que pueden augurar varios aspectos de su obra posterior: la tridimensionalidad, su relación con la naturaleza y la cercanía con técnicas de artes del papel japonesas, que se acrecentó con los años.



Maqueta de *Ocells-estels*, 1980, Arxiu Aurèlia Muñoz.

Diferentes componentes de su obra se entrelazan en el papel, material que dio soporte a su producción y al que regresó en 1983 para dedicarse casi de forma exclusiva a su estudio hasta el final de su carrera. Durante este último periodo, Aurèlia trató la naturaleza a través de minerales, flores y anémonas que condensaron dos décadas de investigación textil e incorporó la técnica del *washi*, con la que elaboraba a mano el papel logrando que adquiriera la ligereza que buscaba. Lo vegetal, lo mineral y lo animal son elementos esenciales de su obra; recolectaba objetos que después organizaba en frascos de vidrio y observaba animales que hacía confluir con elementos de su mundo onírico: *Escates* (1983), *Plomes blanques* (1984), *Mineral vermell* (1988), *Objecte marí* (1989).

Es posible trazar el proceso creativo de Aurèlia en este sentido, como un ciclo: inicia la experimentación a través del papel durante su juventud y vuelve a él en la última fase de su trabajo. En este camino, plegar es la acción que le da forma al mundo que llevó hasta su máxima expresión a través de lo textil. La acción de plegar, doblar sobre sí, es constante en el trabajo de Aurèlia, porque le permitía estructurar las formas en el espacio. En este gesto —ya sea en papel, tela o en hilos que se pliegan sobre sí mismos—, aparecen diferentes opacidades y se superponen superficies; Aurèlia crea cavidades, huecos y contenidos que dan lugar

material a la inquietud introspectiva y espiritual de la artista. Estos pliegues hacen volar a ángeles y seres sobrenaturales que conviven con el resto de sus personajes en la misma categoría. En este gesto quedan partes visibles y otras invisibles, se conecta la parte material del mundo con la espiritual, lo divino se entrelaza con lo humano.

Este pliegue también podría expresar una contradicción con la que Aurèlia lidiaba. Por un lado, su obra parece casi levitar, y proyecta y materializa una búsqueda por la ligereza; por otro, necesita de una estructura de anclaje al mundo, que alcanza a través de la tensión de los hilos que a menudo la componen y piedras que caen con fuerza al suelo. El método riguroso de conceptualización y proyección de sus obras da cuenta de la necesidad de ordenar un mundo interior que aspiraba a huir y que se debatía con la cotidianeidad de ser una mujer a mediados del siglo XX. La creación textil se vuelve una forma de lidiar con el peso de lo cotidiano.

Después de estudiar en la Escuela Massana y a partir del año 1960, hacia donde situaríamos el inicio de su trayectoria, Aurèlia Muñoz comienza a experimentar a través del textil. Primero en técnicas como el *patchwork* o el bordado, donde crea con libertad motivos geométricos y temáticas que mezclan lo religioso y lo onírico, como en el caso de las obras *Eucaristia i peix* (1964) y *Àngel còsmic* (1966). Influenciada por el arte románico, la pintura flamenca del siglo XVI y el surrealismo, la artista fue incorporando motivos cubistas y abstractos que comenzaron a remitir a su forma de organizar el universo, como hacía en *La Font de la vida* (1966), *Ocell blau* (1966) y *Divinitat* (1968).

El reconocimiento internacional llega muy rápidamente con la participación en la segunda Bienal de Lausana de 1965. Allí, comienza a compartir espacios de creación y debate con artistas como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic, Sheila Hicks o Elsi Giaque, quien se transforman en amigas y compañeras con las que intercambia ideas. Con ellas también impulsa el desarrollo del arte textil en el contexto del movimiento de la NouvelleTapisserie, con el que se involucra de forma decidida. Este se plantea ser radical y, para eso, era importante que se lxs artistas se implicaran con el proceso de elaboración de la obra; que fueran capaces de interpelar y de crear un lenguaje propio; que experimentaran con los materiales y, sobre todo, que pensaran en el textil en relación con el espacio.

Las técnicas con las que Aurèlia trabajaba hasta ese momento tenían limitaciones, ya que necesitaban siempre un lienzo y no permitían integrar la obra de arte al espacio como buscaba. En la búsqueda de nuevas técnicas y durante una convalecencia, aprende a trabajar en macramé, una técnica milenaria que consiste tejer a través de nudos y que en ese momento se utilizaba con mayor frecuencia en la pasamanería y en los nudos marineros. De esta forma, recupera un nudo sencillo para darle estructura a sus personajes y realizar piezas escultóricas y monumentales. Es en el paso al macramé a partir de 1969 que encontró una

forma de expandir su universo onírico en la tridimensionalidad y que también inauguró un nuevo método para desarrollar sus obras: primero realizando un dibujo en papel y después elaborando las maquetas que proyectaba para la realización de las piezas en gran formato.

De este proceso, la parte más íntima del trabajo de Aurèlia quedó encapsulada en las maquetas de macramé o miniaturas textiles que se convirtieron en obras en sí mismas. Las figuras hechas de materiales como hilo, cobre y lana, pero también papel, quedaron preservadas y selladas para siempre en cajas de metacrilato. El plástico perfectamente transparente organizaba la obra y simulaba el espacio de instalación, incluso cuando solo una parte de ellas llegó a ser elaborada en grandes dimensiones.

La investigación en la técnica del macramé generó la necesidad por desarrollar un método que le permitiera calcular las variables para proyectar sus obras en el espacio. La caja plástica transparente le daba la posibilidad de mirarla a desde diferentes ángulos, calcular la tensión y probar la perspectiva de una pieza, utilizando un material que aún no estaba extendido en las instalaciones de arte y menos puesto en relación con las fibras naturales que utilizaba.

Para quien las mira, estas piezas en pequeño formato pueden revelar otra parte del mundo de Aurèlia, ya que invierten la relación con respecto a otras obras donde el espectador debe desplazarse para mirarlas desde diferentes lugares. A las maquetas textiles se puede acceder directamente a través de la transparencia, flotando en un espacio sin tiempo. Las fibras naturales se mezclan con el plástico de la caja y el celo. No hay unos materiales más nobles que otros, ya que se funden configurando una nueva relación con ese espacio íntimo.

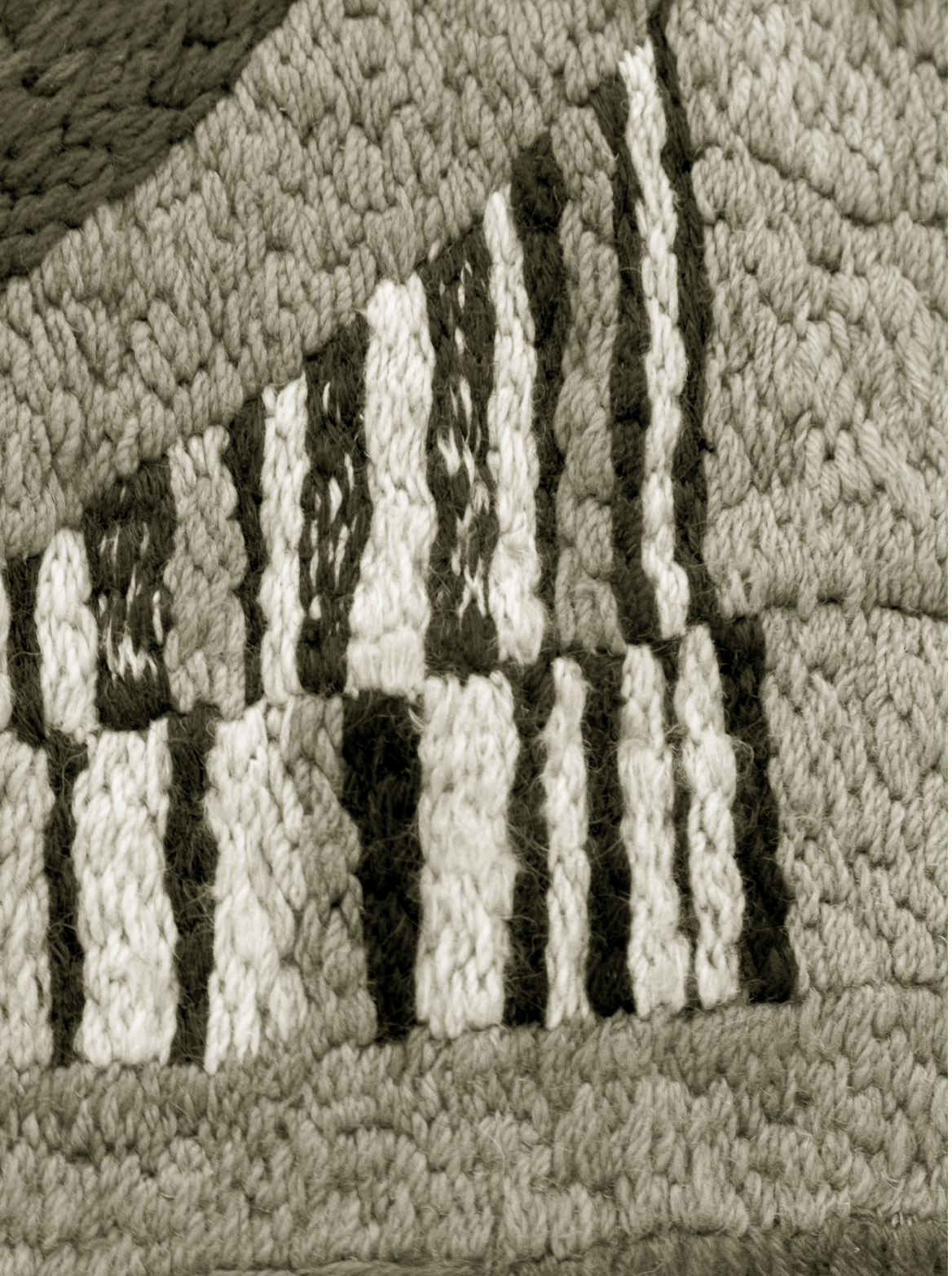
Pese contenerlas en un espacio delimitado por su propia mirada de estudio, en estas obras se despliega el vuelo de los seres que se estructuran en el espacio. Esta ligereza aparece gracias a la fuerte tensión de hilos y pesos, como en el caso de *Esfera i ploms* (1969) o *Estel en un espai tancat* (1974).

Estos objetos son fruto del proceso de producción de la obra final de Aurèlia, por lo que ver estas obras en pequeño formato es presenciar un nacimiento. Estas cajas de metacrilato cumplen la función de portar un proceso, algo que está vivo emergiendo a este mundo, como si se tratase de una incubadora. Tanto es así, que Aurèlia expande el uso de estas cajas para exponer materiales y objetos que recogía y que eran parte de su mundo. En *Natura Sensible* (1976), decenas de ovillos hechos con fibra de yute se amontonan en una caja de metacrilato y se asimilan al pelo humano.

Después de ser encapsuladas y controladas, las obras serían liberadas y proyectadas de forma definitiva. Para este proceso se requería nuevamente de desplegar las formas, proyectarlas en el muro y reelaborarlas



Maqueta Gaudí, 1996, Arxiu Aurèlia Muñoz.



en fibras duras como el yute o sisal, materiales que le darían la firmeza necesaria para desplegarse en el espacio.

En 1982, en el Palacio de Cristal en Madrid, se llevó a cabo una retrospectiva de la carrera de Aurèlia Muñoz, donde junto a otras 80 obras, se exponían siete inmensos pájaros de lona que eran soportados por un complejo juego de hilos, tensiones y equilibrios. Los pájaros desplegados en lo alto de la estructura contrastaban con su apariencia frágil de invernadero y daban cuenta de la conciencia arquitectónica de la artista y sus doce años dedicados al estudio sobre las velas de los barcos. Esto les permitía a las estructuras rígidas y geométricas tener diferentes movimientos y aperturas.

La serie *Ocells-estels* (1982), remite a las figuras de origami que realizaba en su juventud, incorporando los conocimientos que obtuvo en contacto con técnicas de navegación, arquitectura e ingeniería. Su cercanía a el mar se refleja de forma indirecta en el libre vuelo de los pájaros, uno de los personajes a los que recurre de forma constante en su obra. Ya desde su trabajo en tapices aparecen personajes como *Ocell Blau* (1966), en el que deconstruye un pájaro en un espacio arquitectónico cubista y superpone colores, telas y formas geométricas. La vida de Aurèlia Muñoz se centraba en el trabajo y en la creación sin perder nunca contacto con la cotidianeidad de la vida familiar. Sabía que esta estructura era necesaria y aprovechaba los momentos que solo eran suyos y en los que podía dejar escapar su cabeza. Por eso, su obra también habla de esa búsqueda y recurre a los pájaros como una expresión de su alma.

En macramé, realiza *Parella d'ocells* (1972) que abstrae a los pájaros a través de figuras con un cuerpo muy ligero que deja caer plumas en forma de nudos, piedras y trozos de mica. Pero es en la serie *Estels-Ocells* donde los pájaros consiguen un equilibrio entre ligereza y estructura y adquieren la apariencia de seres vivos gracias a un complejo sistema de montaje y pesos.

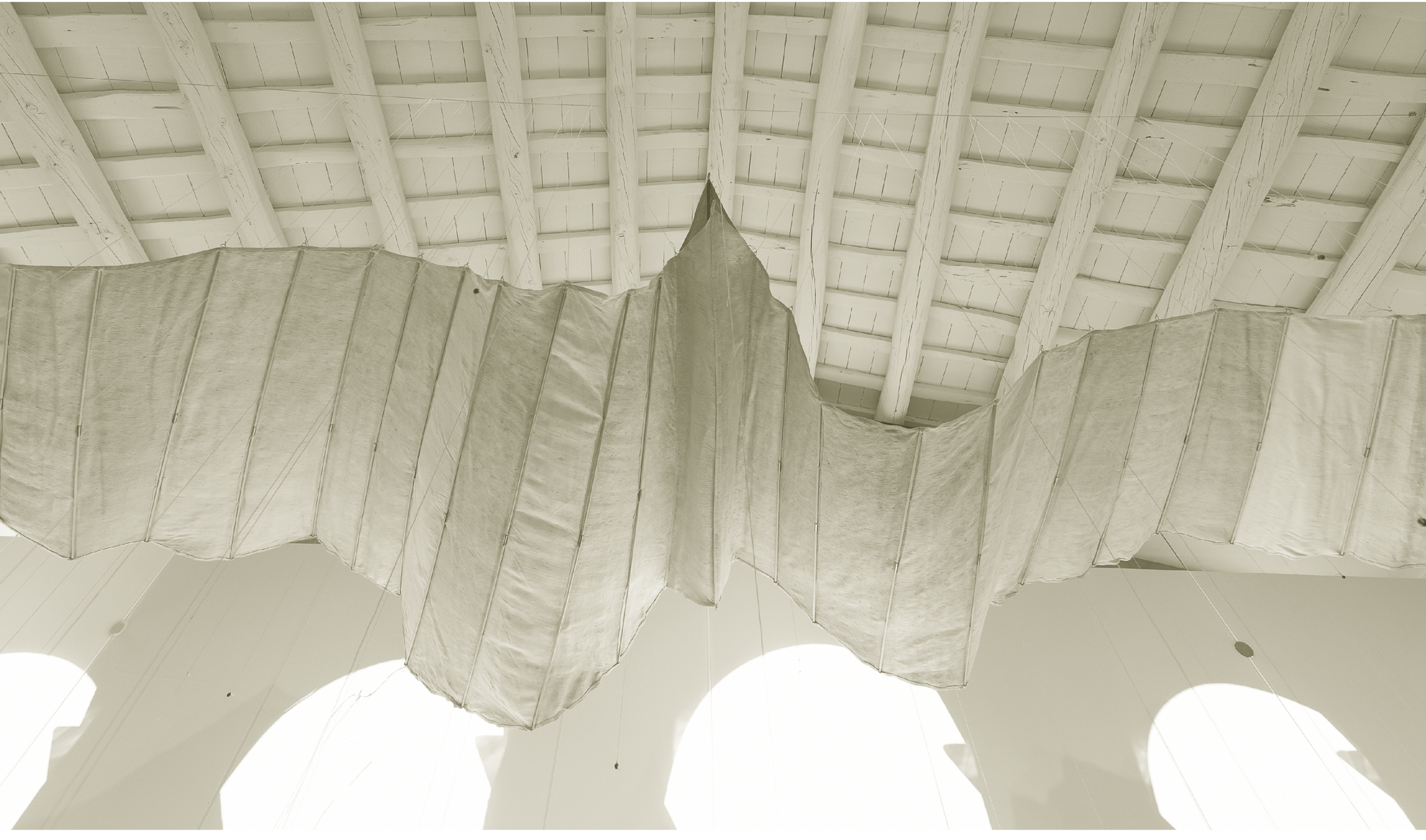
La visión que Aurèlia Muñoz tenia del mundo estaba mediada por un imaginario lleno de criaturas y por una espiritualidad en la que se mezclaba la fe con un amor por el cosmos y los seres que habitan en él. Esta dimensión espiritual la empuja a interesarse por una versión primigenia de las expresiones religiosas y a buscarlas en diferentes culturas a través de la lectura y de viajes. Le interesan, sobre todo, las creencias animistas que tienen una dimensión mágica y que podía identificar con su propio mundo interior como la macumba y el candomblé.

Entre 1969 y 1983 trabaja arduamente en el desarrollo de obras en macramé en las que despliega parte de su estudio sobre expresiones indígenas de algunas regiones de África, Asia Central y Latinoamérica, donde existió un amplio desarrollo de lo textil vinculado a la visión y el orden del mundo. En la mirada de Aurèlia hacia el universo, lo natural, lo divino y lo humano también están en el mismo plano de importancia y

es posible entrelazarlos a través del textil. Por eso se interesó por expresiones donde lo textil se mezclaba con lo religioso y con la organización de la vida como en los tejidos preincaicos, los quipus, las yurtas de Afganistán y la indumentaria litúrgica. En este periodo aparecen obras que van desde *Macra-tòtem* (1969) o *Ens místic* (1977), que reflejan la creación de Aurèlia desde la búsqueda de lo divino y espiritual, hasta *Tres personatges* (1971), evidencia de su deseo constante de seguir conectada con lo mundano y terrenal.

No es casual que Aurèlia eligiera técnicas textiles para crear obras que trataba como si estuviesen vivas —su trabajo consistía en traer a este mundo seres que ya habitaban en su cabeza. La forma en la que trataba a sus personajes también refleja la espiritualidad de la artista. Les pone un nombre y les asigna una personalidad que se va desarrollando conforme avanza su obra. En el textil los hilos se tuercen, se atraviesan y se anudan y en este gesto de creación de un cuerpo; a través del nudo se genera una fuerza que ocurre en la relación, un devenir en esa relación que actúa también para quien anuda, una captura mutua de códigos. En el anudar de Aurèlia Muñoz no está en juego solo una mente con una capacidad de proyectar sus ideas, sino que también su propio cuerpo, que despliega para que otros aparezcan. Esta condición emerge de un solapamiento con los materiales con los que la artista entra en relación, que devienen formas que no son fijas, sino que se hacen con el espacio vivo.

El arte de Aurèlia, en este sentido, hace aparecer cuerpos ausentes o imaginarios; también de otros tiempos y lugares por los que se interesa y de los que intenta aprender, estableciendo con ellos una relación que no pretende ser impositiva, sino constituyéndose a través de ellxs: la artista se transforma en el tejido, y a través de su cuerpo manifiesta estructuras complejas en el mundo terrenal. Estas figuras también cargan con todas las contradicciones de este mundo.



Obres en l'exposició
9 de març, 2023 - 18 de febrer, 2024

Excepte si hi ha una altra indicació, l'autoria de totes les obres és d'Aurèlia Muñoz

Sala 1

Personatge ocell en busca del seu espai vital, 1967
Bolígraf sobre paper
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 20]

Projectes, 1980
Tinta sobre paper
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 22]

Sense títol, 1980
Tintes sobre paper
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 23]

Sense títol, 1969
Tinta i collage de paper sobre paper
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 24]

Sala 2

Tòtem, 1967
Llana i arpillera
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 62]

Divinitat, 1968
Llana i arpillera
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 77]

Ocell blau, 1966
Llana i arpillera
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 29; p. 178 (detall)]

Àngel còsmic, 1966
Llana i arpillera
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 28]

Aurèlia Muñoz, Macra tòtem (1969). Vista d'instal·lació al Museu d'Art Contemporani de Madrid. Fotografia de Ramón Calvet, 1969.
Impressió fotogràfica procedent del taller de l'artista
Arxiu Aurèlia Muñoz

Sala 3

Estel en espai tancat, 1974
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Tèxtil en tensió I, 1975
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 111]

Ovals verds II, 1979
Macramé de fils de cotó tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Dos mòduls II, 1980
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Llibre quipu blanc, 1981
Paper fet a mà i fils de lli nuats en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Capa amb finestres, 1981
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Mandala, 1984
Paper fet a mà i fils de lli tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Algues blau pàl·lid, 1989
Paper fet i tenyit a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 97]

Jardí secret, 1993
Paper fet a mà i fils de lli tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Anemone rosa i flors, 2003
Paper fet a mà i fils de lli tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Anemone, 2003
Paper fet a mà i fils de lli tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Arrels tintòries, 2007
Paper fet a mà i fils de lli tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 84]

Anemone quadrada amb fils blaus, 2003
Paper i fils de lli tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Mòbil II, 1976
Fils de coure trenats i nuats en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Mòbil I, 1976
Fils de coure trenats i nuats en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Naturalesa sensible I, 1976
Cabdellets de jute tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Naturalesa sensible II, 1976
Cabdellets de jute tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Naturalesa sensible III, 1976
Cabdellets de jute tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Elements fràgils, 1997
Joncs, escorces i paper fet a mà, tenyits a mà en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Aquari, 1980
Teixit de fils de lli, paper i plomes en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Malla II, 1978
Fils de coure trenats i nuats en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Malla III, 1978
Fils de coure trenats i nuats en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Capa en zig-zag, 1978
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz
Vestit Menina, 1976
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 69]

Capa amb cua, 1975
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Corbata II, 1974
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Corbata amb punta, 1976
Macramé de fils de lli i llana en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Vegetals, 1972
Macramé de jute i sisal tenyits a mà i ploms
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 126]

Fragment de palmera, 1975
Macramé de sisal
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 7]

Macra VII, 1971
Macramé de fils de lli en caixa de metacrilat
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Ventosa
Aurèlia Muñoz, Estel ancorat, projecte (1974), 1974
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

J. Le Madec
Aurèlia Muñoz, Copa tensada (1977).
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Sala 4

Bignia Kuoni i Yves Zimmermann
Sense títol, 1969-70
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Bignia Kuoni i Yves Zimmermann
Obra d'Aurèlia Muñoz sense títol, 1969-70
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Maqueta en tela, Ocell-estel B1, 1982
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Lluís Casals
Aurèlia Muñoz. Estel-ocell D2, 1982
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Martí Gasull
Aurèlia Muñoz. Ocell-estel rosa S4, 1982
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Ferran Freixa
Aurèlia Muñoz.Ocell-estel B3, 1982
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Orant, 1969
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Ramón Calvet
Aurèlia Muñoz. Macra ocell, 1970
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Personatge blau, 1971
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Personatge groc, 1971
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Capa amb coll, 1980
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Pau Barceló
Aurèlia Muñoz. Dona objecte, 1973
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Pau Barceló
Aurèlia Muñoz. Xarxes vegetals, 1973
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Plomatges, 1976
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz.Tèxtil en tensió, 1974
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Estel en espai tancat, 1974
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Estel en espai tancat, 1974
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Maqueta d'estel ancorat, 1973
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Transparent, 1976
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Aquari, 1980
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Capa petita, 1981
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz.Tèxtil en tensió, 1974
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Capa amb cua, 1975
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Dos mòduls blancs, 1980
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Tres mòduls, 1975
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Gavina blanca amb fils, 1972
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

[Sense referència d'autor]
Aurèlia Muñoz. Assaig en xenilla i jute, 1968
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Bignia Kuoni i Yves Zimmermann
Aurèlia Muñoz. Homenatge a Gaudí, 1969
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Bignia Kuoni i Yves Zimmermann
Aurèlia Muñoz. Homenatge a Gaudí, 1969
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Bignia Kuoni i Yves Zimmermann
Aurèlia Muñoz. Homenatge a Gaudí, 1969
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Projecte ovals blancs, 1976
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Projecte ovals blancs, 1976
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Josep Gri
Aurèlia Muñoz. Projecte ovals blancs, 1976
Impressió fotogràfica, b/n
Arxiu Aurèlia Muñoz

Sala 5

Parella d'ocells, 1976
Jute, mica i pedres
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 48 (detall)]

Cascada de miques, 1974
Sisal, jute i mica
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 46 (detall); p. 131]

Ens aeri, 1978
Sisal i jute
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 8, 9, 116 (detalls); p. 42]

Sense títol, 1982
Tinta sobre paper
Arxiu Aurèlia Muñoz
[p. 107]

Sense títol, 1982
Tinta sobre paper
Arxiu Aurèlia Muñoz

Sala 6

Capa amb coll, 1980
Sisal i jute
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 53]

Sala 7

Ocell-estel B1, 1982
Teixit de vela
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 54, 72]

Sala 8 (Eixida)

Homenatge a Leonardo, 1980
Seda, ploms i cordes
Col·lecció de tapís i art tèxtil de l'Ajuntament de Sant Cugat
[p. 93, 139 (detall); p. 182]
Període d'exposició: 9 de març - 1 d'abril, 2023; 12 de gener - 18 de febrer, 2024

Sala 8 (Eixida)
Programació d'intervencions artístiques en diàleg amb Aurèlia Muñoz

Francesca Piñol
Meditació tèxtil
Període d'exposició: 23 de maig - 10 de setembre 2023

ICE, 2021
Cotó, abacà, paper i coure
Cortesia de l'artista
[p. 152]

WHITE, 2020
Seda, cotó, lli i paper
Cortesia de l'artista

TRÀNSIT, 2020
Lli, cotó i lamé d'or
Cortesia de l'artista

YOLDIABUKTA, 2016
Seda, abacà, cotó, lli i paper
Cortesia de l'artista

AURORA, 2020
Lli
Cortesia de l'artista

ROJOS I BLAUS, 2016
Seda i lli
Cortesia de l'artista

RASTRE II, 2018
Lli i cotó
Cortesia de l'artista

JUTLÀNDIA I, 2020
Seda, cotó i paper
Cortesia de l'artista
[p. 155]

DEL GROC AL LILA, 2016
Lli
Cortesia de l'artista
[p. 154 (detall)]

JUTLÀNDIA II, 2020
Seda, cotó i paper
Cortesia de l'artista

Tornen les esquelles*
PLACENTA
Període d'exposició: 19 de setembre - 12 de novembre 2023

Capa de Pastor per a José Montoya, 2023
Llana ripollesa de ramats de Collserola (granja Ca N'Oller), tenyida amb arrels de *Rubia tinctorum* i feltrada artesanalment. Acabats amb medul·la vegetal, filferro, canyes, fil de jute i fil de coure
Cortesia de les artistes
[p. 163]

Mapa de la pedra, 2023
Plàstic, retoladors i cinta de pintor
Cortesia de les artistes

Esquelet de la pedra, 2023
Filferro, medul·la vegetal, cinta de pintor, brides, fil de jute i fil de coure
Cortesia de les artistes
[p. 159 (detall)]

Pedra de llana, 2023
Llana ripollesa de ramats de Collserola, tenyida amb arrels de *Rubia tinctorum* i feltrada artesanalment
Cortesia de les artistes
[p. 160; p. 161 (detall)]

Línies 1. Maranya, 2023
Llana ripollesa de ramats de Collserola, tenyida amb arrels de Rubia tinctorum i feltrada artesanalment. Acabats amb medul·la vegetal, fil de jute i fil de coure
Cortesia de les artistes
[p. 162]

Línies 2. Camí, 2023
Llana ripollesa de ramats de Collserola, tenyida amb arrels de *Rubia tinctorum* i feltrada artesanalment. Acabats amb medul·la vegetal, fil de jute i fil de coure
Cortesia de les artistes
[p. 162]

Alba Bresolí i Ben Guez
Fotograma del film "Sotabosc", 2023
Impressió sobre paper
Cortesia de les artistes
[p. 156]

**Ana Vivero i Martina Manyà en col·laboració amb Daniela Duarte, Florencia Toro, Mire Garcia i Esther Clusas; i amb les contribucions de Solange Dalannais, Ina Olabarria, Pan Wei Ju, Monica Kopatschek, Ana López Serrano, Remei Areny-Joval, Marta Collell, Mar Saiz, Marta Balaguer, Marcos Martinez, Eva Sarmiento, Monica Moreno i Enric Gaspar)*

Mateo López
Retornar a la maqueta
Període d'exposició: 23 de novembre, 2023 - 7 de gener, 2024

Sin título (objeto verde), 2019
Cartró, tela de cotó
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Geodesia, 2018
Nylon
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Construcción espacial No.27, 2020
Fusta, tela de lli
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid
[p. 168]

Cola, 2021
Fusta, cargols
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Guantes, 2023
Teixit de fil de fique
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Sin título, 2019
Paper de colors, imants, cartró
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid
[p. 169]

Flor, 2018
Cartró, tela de lli, vinil
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid
[p. 171]

Embera, 2021
Nylon, dimensions variables
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Matapalo, 2020
Cartró, tela de lli
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid
[p. 164]

Ladrillo, 2018
Cartró, tela d'enquadernació
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Tabaco, 2019
Cartró, tela de lli
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid
[p. 170]

Gato negro, 2019
Cartró, tela d'enquadernació
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Monstera, 2021
Tela de lli, cartró
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Desdoblar el tiempo (Bandera de guerra), 2019
Nylon
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

Interlock, 2019
Lli belga, pintura acrílica, llapis, regles de fusta
Cortesia de l'artista i Travesia Cuatro, Madrid

aurèlia muñoz. taller aeri
un projecte d'*eina idea*

Organitza
Ajuntament de Sant Cugat del Vallès
Fundació EINA

Col·labora
Arxiu Aurèlia Muñoz

Amb el suport de
Sorea
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Direcció artística i curadoria
Manuel Cirauqui

Edició
Manuel Cirauqui
Mireia Molina Costa

Disseny
Alex Viladrich

Coordinació
Andreu Dengra
Aida Mestres

Textos
Manuel Cirauqui
Sílvia Ventosa Muñoz
Mireia Molina Costa
Alex Viladrich
Ana María Ramo Affonso
Daniela Castilho Duarte
Catalina Morgado
Equip coordinador de l'Ajuntament de Sant Cugat

Educació
Marc Bonfill
Mariona Cañadas
Mariana Iturralde
Pedro Murúa
Alba Sanmartí

Comunicació
Anna Bustins
Alba Vilardebò

Fotografies d'exposició
Eva Carasol
Anna Bustins

Taller serigràfic
Anna Tó
Joan Tó

Transport i muntatge
Gestió Cultural S.C.P

Assegurança
Catalana Occident

Impressió
Serper S.L.

ISBN
978-84-09-58310-2

Dipòsit legal
B 3309-2024

© d'aquesta edició:
eina idea, Fundació EINA, Centre Grau-Garriga d'Art Tèxtil Contemporani i Ajuntament de Sant Cugat del Vallès

© dels textos:
lxs sevxs autorxs

Agraïments
Sílvia Ventosa Muñoz, Joan Rieradevall i els membres de la família d'Aurèlia Muñoz; així com Ignasi Ayats, Erick Beltrán, Montse Blanco, Mariana Cánepa Luna i Max Andrews, Marta Carnero, Andrea Celda, Hiuwai Chu, Pilar Cortada, Tània Costa, Elvira Dyangani Ose, Ton Granero, Josep Gri, Johanna Gustaffson Furst, Ana Habash, Adrià Julià, Rosa Lleó, Inés López-Quesada, Miquel Molins, Frederic Montornés, Pedro Murúa i Mariona Cañadas, Silvia Ortiz, Lúcia Prancha, Sara Ramo, Alex Reynolds, Claudia Segura, Irene Sierra, Daniel Steegman Mangrané; ACVic, Iumbung Press i Travesía Cuatro.

Imatge pàgina posterior:
Llibre obert, 1980, fotografia de Josep Gri, Arxiu Aurèlia Muñoz.

