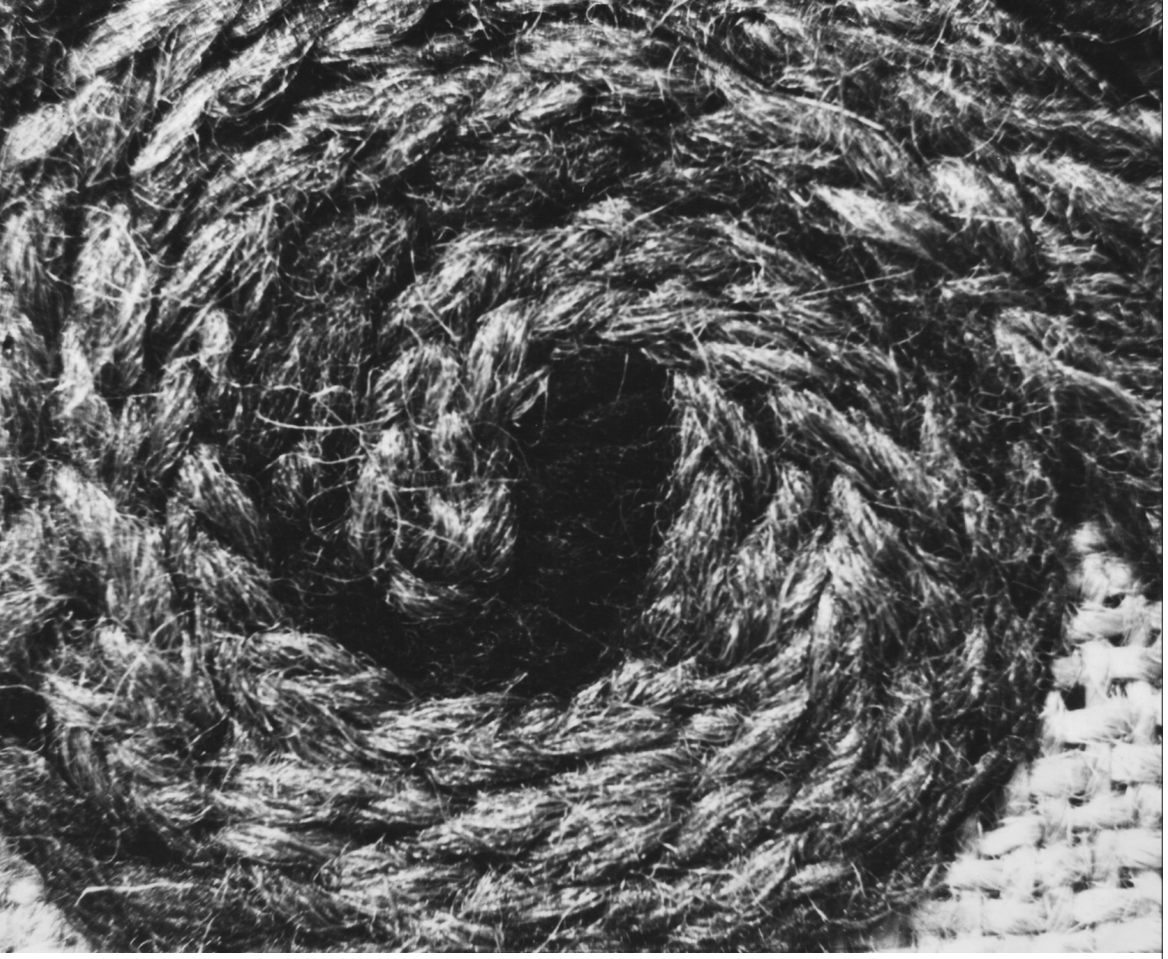


Gallo pequeño (detalle), 1962, Archivo Aurèlia Muñoz.

En búsqueda del espacio vital

Sílvia Ventosa Muñoz

[00:00:06] Aurèlia era una persona que vivía como volando. Estaba con nosotrxs, pero su vida transcurría mucho más allá de nosotrxs. Quizá podríamos decir, de alguna manera, que tenía vidas paralelas, ahora que hablamos tanto del metaverso… ella vivía con sus hijos, con su marido, pero también pasaba muchos momentos en su mundo. Y de vez en cuando, de esta "abstracción", como si se tratase de un cuarto oscuro, veías algo por la rendija de una puerta, y esto es lo que te dejaba probar. Y nos decía, "subid al estudio que necesito vuestra opinión".

[00:01:01] Aurèlia fue a la escuela Montessori, y allí aprendió a explicar cuentos, a dibujar, y a contar con piedrecitas. Cuando era pequeña, con siete u ocho años, iban al campo y contaban de esta manera, que no era nada común en esta época. Ella nació en 1926 y se casó en 1949, en pleno franquismo. Hasta 1960 tuvo una vida convencional, hasta que un médico le dijo que debía estar dieciséis horas al día con un corsé porque tenía la espalda y el estómago tan mal que no sobreviviría, y ella salió llorando de casa del médico en Paseo de Gracia, y cuando llegó a Gran Vía, donde vivía, se dijo a sí misma: "pues se acabó, me pongo a trabajar". Se secó las lágrimas y adquirió una fuerza interna muy grande. Fue entonces cuando se dirigió a la Escuela Massana.

[00:02:23] En La Massana probó cerámica, esmalte, diferentes técnicas, y se quedó con el tejido. Exactamente por qué se quedó con el tejido, no lo sé, pero interpreto que es porque se trata de un material flexible, orgánico, cercano. Como las prácticas textiles pertenecían al mundo femenino, eran de alguna manera aceptadas por la sociedad. No se puso a trabajar el hierro —era un poco como en la escuela Bauhaus, donde las mujeres iban a parar al departamento de tejido, y los hombres a temas "más importantes". Creo que ella escogió este camino, que no molestaba a nadie; iba a su ritmo. Y por eso el nombre de esta exposición, que es *Taller aéreo*, me recuerda que ella quería volar por su cuenta.

[00:03:01] Siempre fue una persona en búsqueda de su libertad. Pero ella veía a su libertad aérea, volando. Por un lado, estaba anclada al suelo, porque tenía todos estos anclajes, que éramos nosotros, por así decirlo, y toda

la sociedad, tan franquista, gris y oscura… pero por otro lado ella volaba en un mundo de colores, de técnicas y de formas. Su formación se la iba construyendo ella misma, porque había ido construyendo una biblioteca espléndida, estaba suscrita a revistas internacionales como *Domus* y *L'Oeil*, y visitaba museos, entrevistaba a artesanas, que la mantenían informada y viva. Ella afirmaba que era autodidacta, pero yo como antropóloga le contestaba que eso no lo creía posible, ya que siempre tenemos fuentes de inspiración externas. Ella también practicaba un método que yo calificaría de socrático, a menudo pedía la opinión a las personas que la visitaban. Quería hablar con todo el mundo, arquitectos, escenógrafos, con la persona que la ayudaba con el macramé, o con un niño, que de repente aparecía en su casa… quería saber su opinión de una obra que estaba haciendo o del proyecto de una exposición. Porque la obra de una artista, en el fondo, es muy solitaria.

[00:03:58] *Personaje-pájaro en busca de su espacio vital* (1967) es un dibujo hecho con bolígrafos verdes y negros. Siempre encontramos un personaje, que yo diría que es ella o alguien que ella ve, que busca su espacio propio. Y también vemos unas anotaciones a mano, sobre la amiga Gisa, Gisela Mohr, con días y horas de citas, quizá con ella. Pensad qué angustiosa podía ser la vida y el trabajo de una mujer en aquella época tan represiva de la posguerra. Cuando yo era pequeña, las mujeres cocinaban, planchaban… ella no quiso nunca hacerlo, no quiso nunca planchar ni cocinar. Sólo daba el toque final, y el toque final era genial…, y esto era un poco su equilibrio entre la vida doméstica y la vida profesional, estar en este mundo, y poder escoger.

[00:04:09] Tuvo la suerte de tener un compañero de vida especial, que era mi padre. En casa recibíamos a tanta gente, a amigxs… mi padre también convivía mucho con lxs amigxs de mi madre. En las Bienales Internacionales del Tapiz en Lausanne, le encantaba que le llamasen señor Muñoz, aunque era Ventosa. Era una persona abierta, y ahora quizá diríamos feminista. La apoyaba muchísimo, le dejaba espacio para que ella se dedicase a crear, y le solucionaba muchas cosas para que ella realmente pudiese trabajar.

[00:06:42] De alguna manera, la vida familiar giraba en torno a Aurèlia, y a la vez era su elemento estructural. A los catorce años me puse a trabajar con ella. Me dijo "llevarás la administración y harás macramé", y hasta los veinticinco estuve trabajando con ella tres veces a la semana, porque ella consideraba que debía tener esta formación y, de paso, la ayudaba.

[00:08:42] Querría hablar del archivo de Aurèlia, y también de la gestión de su obra, que llevaba personalmente. Ella era una persona, para que la visualicéis, que se levantaba tarde de la cama, donde hacía lo que llamaba "despacho y relaciones públicas" siguiendo unas largas listas que iba punteando. Desde allá, cogía el teléfono e iba llamando a uno y a otro, un comisario, un *marchand*, un colmado para hacer la compra… después de comer y de una buena siesta, subía al estudio, que estaba cinco pisos más arriba, sin teléfono, durante cuatro o cinco horas. Y

tardaba mucho en bajar a cenar. Entonces mi padre empezaba a gritar "¡Aurèlia…!" con voz fuerte, desde el patio. Y ella finalmente bajaba, pero tardísimo. Así era un poco la cotidianidad, porque ella luchaba. Luchaba mucho por su espacio, y no sé si lo consiguió del todo. Pero, en cualquier caso, creo que la ayudamos entre todxs, y ella nos educó para buscar y conseguir libertad personal.

[00:09:16] Uno de los significados del título de esta exposición, *Taller aéreo*, nos puede hacer pensar en el hecho que las piezas que iremos viendo son aéreas, todas están colgadas del techo o de la pared. También nos hablan de la capacidad de poder volar, y de espiritualidad. Una espiritualidad un poco animista, en un sentido muy amplio. Hay monstruos, seres mágicos y personajes, que llevan capas y vestidos humanos, pero que no son humanos cien por cien… Y hablando de este animismo, en un dibujo ella escribe "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 decía con gran naturalidad, como si dijese "me voy a comprar al mercado". En su lenguaje, no hacía distinción entre los seres reales e imaginados, era un juego y una familia animada que todxs compartíamos. Profesaba un amor especial a todos los seres vivos, que me hace pensar en lo que defiende el feminismo posthumanista hoy. En 1973 fue a Brasil y vio una ceremonia *macumba* que le impresionó mucho, siempre hablaba de ella. La *macumba* es una ceremonia de las personas que se liberaron de la esclavitud en las plantaciones de Brasil des del siglo XVI hasta finales del siglo XIX, que generaba estados de trance —de alguna manera, transcendiendo lo humano. Le fascinó esta religión totémica y animista del *candomblé*, y a menudo exclamaba, ante un espectáculo o un rito particular, "esto es como una *macumba*".

[00:11:59] Hacia el final de su trayectoria, se interesó por el sintoísmo del Japón, una religión también animista, en la que se da protagonismo a los derechos de los seres vivos, el agua o el aire, y también de elementos inanimados como las piedras. Si hablamos hoy de feminismo posthumanista, o incluso de hidrofeminismo[1], vemos las luchas por los derechos de los ríos, del mar o de las bacterias. Todo esto también se encuentra ya presente en la obra de Aurèlia.

[...]

[00:14:57] En los años 1960, Aurèlia pasó del dibujo y el collage al bordado. Primero hizo telas pintadas y estampadas, donde se ven elementos iconográficos que se van repitiendo en su obra: los tres reyes, los gallos, los pájaros y los ángeles que forman su imaginario. Y estos personajes, cuando ella pasa al bordado, se convierten en otros seres. Por ejemplo, *Tótem* (1967) se inspira en la pintura de Flandes del siglo XVI, con el suelo en perspectiva, y también puede verse una especie de

1. Astrida Neimanis desarrolla la teoría del hidrofeminismo en *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres, Bloomsbury, 2019.



escenario. Del arte románico —ella era una apasionada del románico— hasta aquí, hay un gran paso. De aquellas escenas frontales inmóviles que representa en sus primeros dibujos y en las telas pintadas, hasta aquí, donde hay una fuga, un movimiento. Además, vemos también una especie de friso que recuerda un poco al *Tapiz de la Creación* del siglo XII de la catedral de Girona, que era una de sus referencias más importantes. Y este *Tótem* creo que está un poco influenciado por las culturas americanas, el imaginario azteca, que a ella le interesaba muchísimo. Tiene vida propia, este personaje, terrorífico y a la vez benéfico. Lo interesante de esto son también las técnicas, porque se trata de anillados y bordados. Hay muchas técnicas, pero ella siempre escoge la más sencilla, la que permite superar la parte decorativa. Ella consiguió una beca de la Fundación Juan March en 1969 para estudiar el bordado histórico, y estudiándolo, a la vez se alejó de él. Su trabajo de tonalidades matizadas en estos bordados es muy especial, ya que el bordado permite hacer puntadas en cualquier dirección. Las lanas provenían de Sant Cugat, de la Casa Aymat, otras de Finlandia o de Suiza. Los azules, los amarillos, los rojos destacan especialmente después de una época de trabajar con dibujos y *patchworks* de telas. El bordado es una labor muy, muy lenta, pero también muy libre, que en el siglo XVI se llamaba *acu pictae*, pintura con aguja. Está realizado sobre tejido de yute, y es un poco repetitivo: puntada, puntada, puntada… jugando con una policromía riquísima en tonalidades.

[00:18:01] En comparación y en contraste con el tapiz bordado —este Tótem del 1967—, la fotografía muestra *Macra Tótem*, de 1969, que es una obra de macramé que podríamos situar en la siguiente época, una etapa que desarrolló sobre todo durante los setenta. La pieza es anudada y de un rojo intenso, y dialoga con el bordado, que, aunque sólo data de dos años antes, es una obra que aún no se ha desenganchado de la pared. El bordado es en dos dimensiones, y el macramé es una escultura tridimensional, de un momento en que Aurèlia forma parte ya del movimiento internacional de *La Nouvelle Tapisserie* y el grupo de artistas de Lausanne. Este grupo se encuentra a partir de 1961 en las Bienales Internacionales del Tapiz y, desde entonces, comparten el objetivo de renovar completamente el mundo del arte textil y de trabajar en el mundo del arte con mayúsculas. Tienen la voluntad de experimentar con cualquier tipo de material que pueda ser trenzado, entrelazado, y también conseguir que los tapices y los tejidos tengan un impacto social.

[00:19:30] Otra obra bordada es *Ángel Cósmico* (1966), donde una parte tiene influencia del románico, y con una especie de franja que quizá sería de inspiración renacentista. En este caso, Aurèlia utiliza materiales artificiales, chenilla e hilo metalizado. Como en el *Tapiz de la Creación*, las figuras están siluetadas con hilo negro. Sus dibujos se convierten en tapices. En este, un personaje alado y con una extraña corona vuela sobre unas nubes, y nos mira fijamente con ojos perplejos.

[...]

[00:23:35] En esta selección de diapositivas, vemos parte del archivo de Aurèlia, un archivo que contiene imágenes en diferentes formatos y fotografías blanco y negro en papel. Estas diapositivas en color son a la vez memoria de diferentes obras, de las exposiciones y de material de estudio visual de piezas y técnicas de museos. Sobre todo, ella quería documentar procesos de trabajo —en estas diapositivas la vemos a ella trabajando en el patio, o en su estudio, a veces sola, a veces con sus ayudantes, Josefina Salazar y María Jesús Marturet. Y este ruido que hace el proyector, también es típico del mundo textil: las puntadas del bordado, o el ritmo del telar...

[El grupo avanza para subir al piso superior.]

[00:25:16] Si entramos en la sala de maquetas, encontramos la mesa, que es un soporte, pero también nos puede hacer pensar en un fondo marino; esta mesa es un elemento de trabajo, representa donde ella creaba, y sobre el que disponía todos sus materiales. Para llegar a la gran palmera vegetal, Aurèlia primero crea una *Corbata* (1974) en macramé en diagonal. De esta corbata pasa a la maqueta *Macra vegetal* (1974), y después a una obra más grande, *Palmera* (1974), de más de siete metros de altura. Esto lo hace con cuerdas de sisal, una fibra que se obtiene del *Agave sisalana*, un cactus originario de México y de Perú. Las fibras que utiliza son comunes, no son particularmente sofisticadas. Lo que es sofisticado es el pensamiento que hay detrás.

[00:26:52] Las "mariposas" son pequeños ovillos de fibras que se utilizan para trabajar el macramé. Consideraba que el material era como una obra en sí misma, y la llamó *Naturaleza sensible* (1976). En esta serie emplea el yute tal como sale de la planta, sin hilar, de unos 120 centímetros de largo, por un extremo muy grueso y por el otro delgadito. Los que sabemos hacer macramé vemos la dificultad para que quede homogéneo, porque son fibras muy cortas que hay que ir añadiendo. Le gustaban mucho estos colores rojos de color tierra, como se ve en las series *Móviles y Mallas* (1976-78) hechas con tiras de hilo de cobre. El bordado de la época anterior es polícromo, que ella calificaba "de colores románicos", pero en esta fase de técnica de nudos las obras se vuelven monocromas. Los anudados son muy sencillos y quieren ser abstractos: utiliza el nudo de cordón, en horizontal, vertical, diagonal, dando importancia a la parte delantera y posterior de la labor.

[00:27:23] En el camino de búsqueda de la perfección, o del infinito, encontramos *Óvalos verdes II* (1979), o *Infinito* (1980) que son como unos nudos de Moebius. Se dibujan sobre una plantilla en plano en dos dimensiones, y una vez tienes estas piezas anudadas, se han de ensamblar sin fin, ya que aparentemente no empiezan ni acaban. Decía, "esto quiero que quede absolutamente unido" de manera que nadie vea cuál es el principio o el final. Es también una búsqueda de la perfección técnica, y es un proceso muy difícil. Pensad en la lentitud de este trabajo manual. Era un trabajo repetitivo que daba mucho tiempo para pensar. En su





Ondulaciones (montaje), 1974, Archivo Aurèlia Muñoz.

estudio, a finales de los años 1980 yo estaba anudando una pieza de macramé en miniatura, y en una tarde de cuatro horas hacía unos cinco por cinco centímetros, y esto era mi trabajo de toda una tarde —es un trabajo muy lento, pero a la vez permite a tu cabeza pensar en libertad.

[00:29:30] Los *Macra miniatura* eran obras por sí mismas y, a la vez, maquetas de piezas más grandes. Por ejemplo, *Dos Módulos II* (1974) es la maqueta que sirve como prueba de las proporciones, el grueso del hilo y de nudo de *Ondulaciones* (1974), que ahora pertenece a la colección del Reina Sofía. De alguna manera, *Textil en tensión* (1975) y *Cometa en espacio cerrado* (1974) funcionan como maquetas de ensayo de Cometa anclado (1974), que es un helicoide. Primero hizo esferas como *Esfera y plomos* y *Homenaje a Gaudí* (1969), y las deconstruyó para convertirlas en unas hélices —una muy similar se llama *Hipertensión y suspensión de dos helicoides* (1974).

[00:31:42] En el estudio, siempre trabajaba con dos o tres ayudantes, según el periodo de su obra. Pasaba mucho tiempo dibujando, haciendo maquetas, pensando en los proyectos. En el proceso de creación de una pieza nueva, primero hacía un croquis o dibujo, después la maqueta en cartón en tres dimensiones, la descomponía en sus partes, sacaba una diapositiva de cada parte, y la proyectaba en la pared a escala 1:10 o 1:20, sobre un papel vegetal que reseguía con tinta según les líneas proyectadas. Estos papeles vegetales se fijaban sobre grandes planchas de corcho, en que se realizaba la obra en fibra anudada, por partes, que después se unían para construir la obra en gran formato.

[00:32:11] Cuando las obras de macramé estaban acabadas, se dedicaba especialmente a unirlas y a su montaje final, que era complejo. Para ella, el cincuenta por ciento de la obra era el montaje. Cuando llegaba a la solución, hacía un croquis del montaje y de los puntos de sujeción en el techo. Pedía consejo a arquitectos, porque realmente hay un cálculo preciso de peso y de inserción en el espacio.

[...]

[00:33:38] La serie *Corbatas* (1974-76) corresponde a un periodo de cambio social de la indumentaria masculina, y la pequeña colección de vestidos como *Capa con ventanas* (1981), *Capa en zigzag* (1978) y *Capa con fleco* (1984) se derivan de su investigación sobre indumentaria española y ornamentos litúrgicos de los siglos XVI y XVII.

[00:34:17] La obra *Acuario* (1980) pertenece a la colección de tejidos de hilos, papel y plumas de pájaros que encontraba en la playa. Es un tejido con papel. Ella decía que no quería hacer tejidos, porque quería salir de la retícula y de las dos dimensiones, de la trama y la urdimbre, para tener más libertad, aunque es verdad que los bordados se hacían sobre tela, sobre retícula.



Plomajes, 1976, fotografía de Josep Gri, Archivo Aurèlia Muñoz.

[00:35:16] Entramos en el mundo del papel, en el que trabajó en sus últimos años. Las series *Mandalas* (1986-1991), *Anémonas* (1990-2007) y *Libros voladores* (2005) muestran trabajos de papel hecho a mano por ella misma, a través de los cuales se insertan hilos de lino en perpendicular. Otra serie es la de los *Quipus* (1981-1989), que hizo en un periodo en que estaba fascinada por la escritura de nudos de la civilización de los incas en Perú, que eran sistemas algebraicos de contabilidad, relatos... Como en los *Macra miniatura*, las obras se encierran en cajas de metacrilato, que son espacios finitos. Recuerdan a plantas de un fondo marino. Ella nadaba todos los veranos en el Maresme (Barcelona) y en Menorca. Si miras con gafas el fondo marino, ves una especie de hierbecillas que flotan en vertical, y hay anémonas o algas como *Algas azules* (1989). Los hilos, que parecen los tentáculos de las anémonas, son de lino teñido por ella. Encontró un lino nórdico, muy brillante y bonito. Y en esta exposición, Alex [Viladrich] ha hecho este montaje con el lino del archivo de Aurèlia, con un sistema de sujeción mínimo y casi invisible, que a ella le hubiese gustado mucho. También utilizaba juncos y cortezas que encontraba en el bosque, las teñía, las recubría con un poco de papel, y lo convertía en obras, como *Elementos frágiles* (1997).

[00:41:24] Gracias a este proyecto, hemos dado mucho valor al trabajo fotográfico, que la artista consideraba primordial para documentar todas las obras, en formato de diapositivas y fotografías en papel blanco y negro. Otro aspecto de su archivo era la colección de tejidos y objetos variados, que era un diccionario de materiales y técnicas. A diferencia del coleccionista, ella reunía referencias visuales y materiales de sus proyectos. Era un universo inventado, pero con muchos libros, pinturas, objetos. Tenía una colección de cestería, un conjunto de ladrillos mal cocidos, una colección impresionante de collares. Por ejemplo, un antiguo fragmento de manga turco, con un bordado diminuto, que parece como de hierro de tan denso, y creo que era esto lo que le fascinaba. También tenía una pequeña colección de tejidos preincaicos del Perú y de tejidos egipcios de la época copta. Convivían con una pequeña oveja, bordada en oro, del siglo XVII, y todo esto formaba parte del mundo de las técnicas y materiales que investigaba, y de sus seres y personajes. Pero no era por su valor patrimonial ni económico.

[00:44:27] En la exposición *Taller aéreo*, hemos expuesto una pieza que se titula precisamente *Ente aéreo* (1978): es un ente, es aéreo, pero también es un pájaro, es un libro... de alguna manera también vuela, y a la vez está anclada en el suelo. Esta obra forma parte de la colección de los seres o *Entes* (1976-1981), enlazados con las *Capas* (1975-1981), que se convierten en personajes con entidad propia. Ella me preguntó, "¿cómo nombraremos a esta familia?" Ella trabajaba con series, que eran como familias. Y yo, en esta época, estaba leyendo *El Capital* de Karl Marx, y encontré un texto que decía: "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]". Aurèlia estaba muy preocupada por las personas que eran propietarias de sus instrumentos de trabajo y de sus productos, los artesanos, y de los oficios artesanos que se perdían a costa de la despersonalización de la industria. Era una cosa que le interesó, aquellos seres de la era industrial que no tenían derechos, y que los tenían que adquirir luchando, de alguna manera.

[00:47:01] Hablando de materiales, Aurèlia recogía piedras y ladrillos redondeados, convertidos por la fuerza del agua de ríos y mar en cantos rodados, a los que hacía agujeritos para colgarlos. También utilizaba mica, un material transparente natural parecido al cristal y al metacrilato, que se ponía antiguamente en las estufas. Ella había oído una historia que explicaba que, en Pakistán, de donde provenía también el yute, había una montaña que brillaba al sol, porque era enteramente de mica. E hizo traer estas planchas de mica, que usaba como pondus, pesos de telar vertical. Los colgaba en obras de macramé rojo de color teja, como *Pájaro con plumas* y *Pájaro con micas* (1972). En *Cascada Micas* (1974) el macramé es casi imperceptible, todo se convierte en una pared brillante de cuerdas de sisal y micas, que busca reflejar la luz.

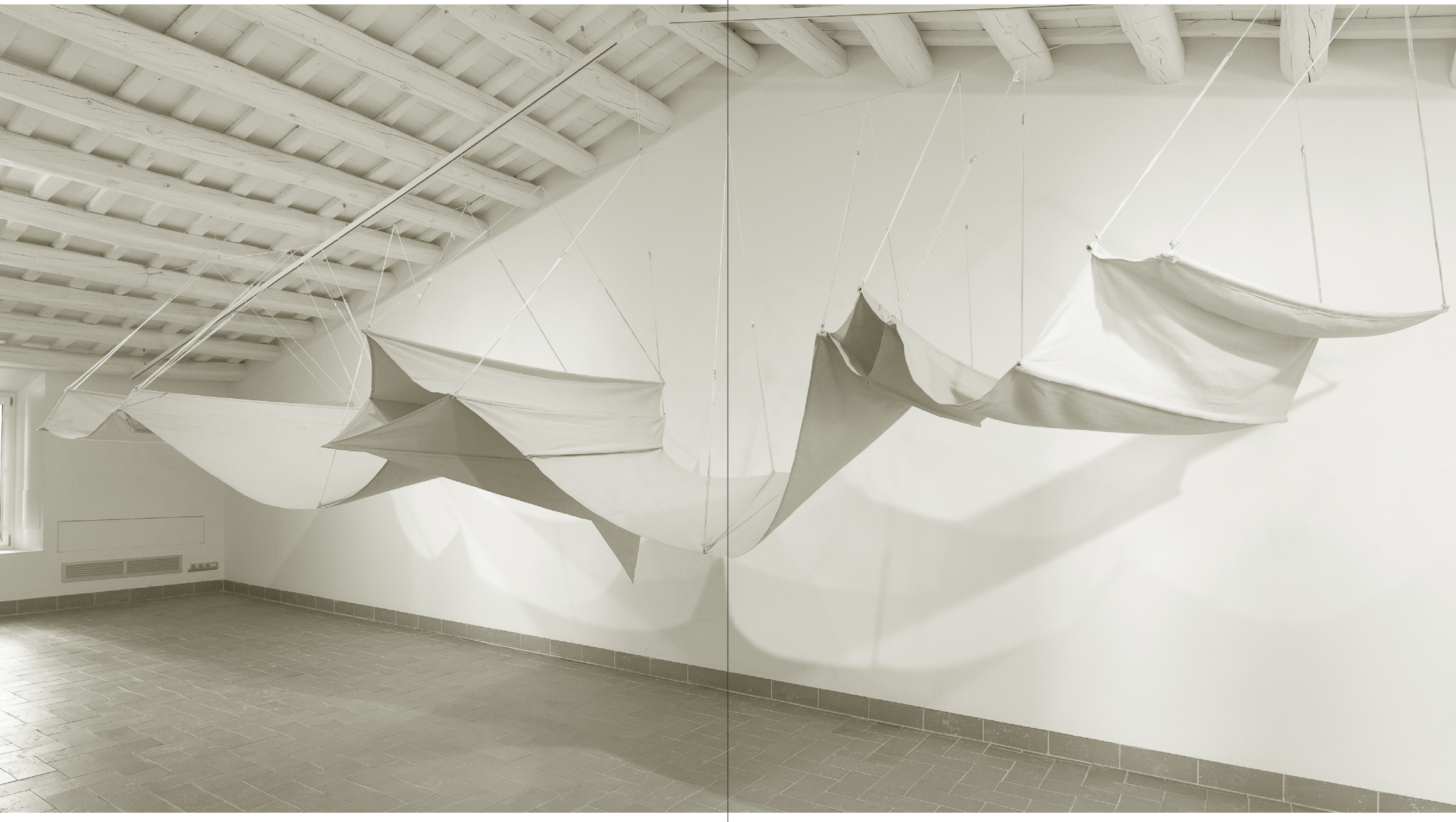
[El grupo avanza hacia el segundo piso.]

[00:49:08] La *Capa con cuello III* (1980) es una capa con solapas, que tiene relación con las maquetas de capas y vestidos *Macra miniatura* en cajas de metacrilato. También forma parte de la familia de los Entes de macramé. Esta obra está en transición entre una capa y un pájaro, porque tiene alas. Nos lleva hacia su etapa de *Pájaros cometa* que vuelan en grandes espacios interiores o exteriores, como el *Pájaro cometa B1* (1982), posterior al macramé.

[00:49:51] Ella siempre hablaba del espacio. Quería volar aún más, y, sobre todo, quería salir al espacio exterior. Estos pájaros están inspirados en la confección de las velas de los veleros, que utilizaban lonas que se compraban ya tejidas y se tenían que coser, y tenían un montaje muy complicado de tensiones y suspensiones de hilos y de alas.

[00:52:04] Ella dedicaba mucho tiempo a la manufactura de la obra, pero también al montaje. Y, cuando la obra estaba acabada, ponía mucha atención en la fotografía. Después venía toda la comunicación, que era una gestión que ella hacía con comisarios, galerías, museos, arquitectos, para obtener encargos... No penséis que ella hacía el macramé y ya está. Realmente, en el montaje estaba tanto tiempo como en la manufactura. La tarea de iluminar las obras en un montaje era para ella un día entero. Cuando hacía fotografías con los fotógrafos, unos profesionales que seleccionaba con especial cuidado, las sombras y, sobre todo, la luz, eran muy importantes.

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



[Pausa de diez minutos, que sigue con una presentación de diapositivas.]

[00:00:34] Aurèlia Muñoz comentaba a un periodista: "algunos críticos han dicho que hago esculturas, pero es muy difícil encontrar una terminología apropiada para designar una obra. Creo que me valgo de un medio de expresión textil para ejecutar unas obras tridimensionales". Después añadía: "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] Hay un libro importante en el mundo de la *Nouvelle Tapisserie*, que es *Beyond Craft: the Art Fabric*, en el que Mildred Constantine y Jack Lenor Larsen escriben sobre el trabajo de Aurèlia: "Para ella, el uso del pasado significa investigación e interpretación, más que glorificación o *revival* a la manera de William Morris. Lleva al presente la riqueza de técnicas abandonadas que se encuentran en los bordados, tapices y macramés antiguos"[4].

[00:02:02] Para empezar, hablaremos de las referencias o fuentes de inspiración en la obra de Aurèlia. Una de ellas son los *quipus* del Perú preincaico, un sistema de comunicación, de aritmética o de alfabeto, para decirlo de alguna manera, que sirve para hacer relatos o para contar los impuestos a pagar al Inca. Y el telar de *pondus* íbero: en cuatro maderas verticales se anudaba una urdimbre tensada hacia el suelo, con los pondus, unas piedras con un pequeño agujero para pasar hilos y que dan peso a la urdimbre para poder entretejer la trama... Se han encontrado pondus por todas partes, en numerosos yacimientos arqueológicos —aunque no se ha encontrado ningún telar, hay *pondus*, que recuerdan tanto a las piedras que ella agujereaba.

[00:03:16] Ella siempre hablaba de la Dama de Elche de la cultura ibérica (siglos V-IV a. C.). La Dama de Elche lleva un tocado que podría ser textil, una cinta de pasamanería enrollada con fleco. En la Guatemala de hoy algunas mujeres llevan unas cintas textiles que se enrollan y se colocan en la parte lateral de la cabeza, con esta estructura.

[00:03:51] Otra referencia suya eran las viviendas de los pueblos nómadas, desde Oriente Próximo hasta Mongolia. Las técnicas de cestería permiten formar estructuras ligeras para crear espacios interiores, que se pueden montar y desmontar para su traslado. Se recubren por dentro y por

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. cast. de la A.) Mildred Constantine i Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft: the Art Fabric*, Nova York, Van Nostrand Reinhold Company, 1972, p. 208.

fuera con tejidos, y se ponen alfombras en el suelo. Los caballeros de la Edad Media también se trasladaban de un castillo a otro, llevando todo lo que poseían en cajas: tejidos, joyas, cerámica... Las piezas textiles se colgaban en las paredes en forma de tapices, en el suelo como alfombras, en el techo como cobijo para tiendas portátiles, formaban el ajuar y las ropas para vestirse.

[00:04:44] Las capas de lluvia de los campesinos de Galicia, que se llaman *corozas*, están hechas de paja de centeno, que se dispone en paralelo como el techo de una cabaña para frenar el agua. Ella tenía una de estas capas colgada en la galería de su casa, y parecía un personaje. Son similares a las capas de los pescadores japoneses —hechas de paja de arroz— y de alguna manera recuerdan una especie de tocado de fibras vegetales, como de pelo humano, que llevan los participantes en la *macumba* de Brasil.



Coroza, capa de lluvia de los campesinos en Galícia, Archivo Aurèlia Muñoz.

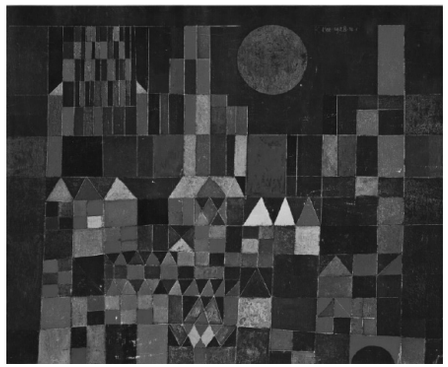
[00:05:44] Ella también se interesó por el sintoísmo de Japón, una religión animista. De una manera simbólica, las entradas al templo se indican con unas cuerdas que unen rocas —claramente podemos ver la relación con los materiales de las obras de Aurèlia...

[00:06:02] En el *Tapiz de la Creación*, vemos el mundo que inspiró a Aurèlia: les aves y los peces, cómo se crea Eva, que sale de la costilla de Adán, el Pantocrátor, los cuatro vientos, los cuatro evangelistas, y todos los meses del año con todas sus labores agrícolas. Y abajo, la historia de la *Vera Cruz*. Hay detalles técnicos, como las figuras siluetadas en negro, las puntadas pequeñas o grandes según sean en las caras de los personajes o en el fondo de la obra de Aurèlia, que están inspirados en los tapices antiguos.

[00:07:25] También estudiaba los ornamentos litúrgicos del siglo XVI, que encontraba en los museos textiles y en las iglesias. Si los observamos con detalle, descubrimos figurillas humanas bordadas con hilos de seda de colores muy brillantes y con láminas metálicas de oro y de plata, sobre una base de seda.

[00:07:59] Y todo esto se refleja en su archivo o colección personal, que es bastante variopinto: un *huipil* de Guatemala, un tejido de la India con espejitos, un tocado con plumas de Amazonia, hay aquella manga que a mí me roba el corazón…

[00:08:33] En los años 1960, algunos dibujos de Aurèlia eran un homenaje a Paul Klee. Le interesaba la selección de colores, el constructivismo geométrico, y la abstracción de casas y personajes, como por ejemplo en *Círculo de luz* (1964).

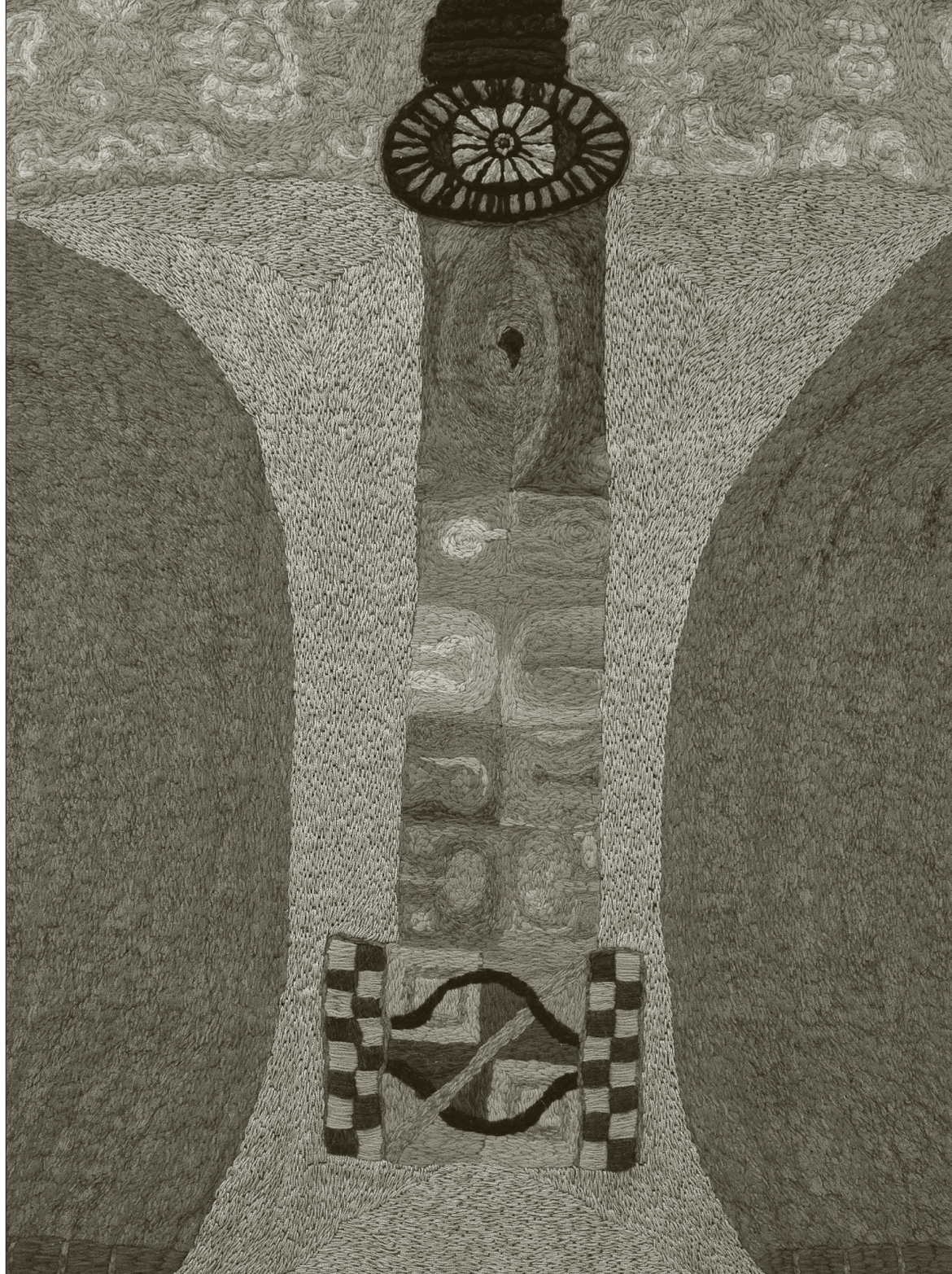


Paul Klee, *Castle and Sun*, 1928.

[00:08:41] Otro mundo bien diferente es el de les redes y su reparación después de la pesca. Iba algunos sábados a Blanes y a otros puertos, a hablar con estas cosedoras, reparadoras de redes, que le aportaban conocimiento de las técnicas. Ella recogía y recuperaba muchos elementos de la naturaleza, como cortezas, conchas, piedras o plumas. Siempre estaba observando su entorno y, cuando lo hacía, era un poco como pensar con las manos.

[00:09:16] Con Andreu Dengra, cuando hicimos la primera exposición retrospectiva en Sant Cugat después de la muerte de Aurèlia, ordenamos este universo suyo de manera cronológica y temática, por técnicas: anillados, estampados y pintados, *patchworks* y bordados, y las categorizamos en cuatro periodos.

[00:09:55] Empieza su trabajo creativo de 1960 a 1967; dibuja y trabaja en técnicas de anillados, telas pintadas y estampadas, *patchwork* y bordados. Una de las primeras obras es *Los tres reyes* (1960), que es una pintura sobre arpillera. En *Escena con protagonista* (1965), la veo a ella aguantando el peso del mundo, que le pesaba bastante… Muchas de estas imágenes, animales y personajes inventados los retomará en los años 1990.



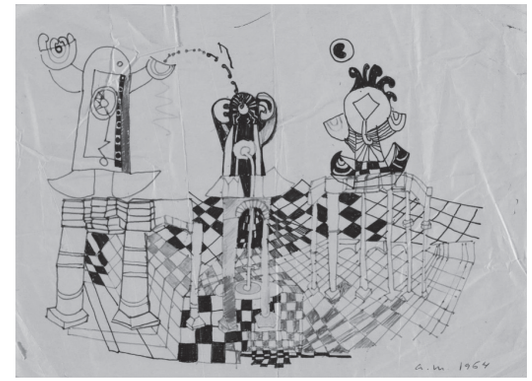


La fuente de la vida, 1966, Archivo Aurèlia Muñoz.

[*Audiència*] *¿No le daba alegría el trabajo?*

[00:10:40] No era una persona especialmente alegre, era más bien ensimismada. Le daba alegría, pero también bastantes preocupaciones.

[00:10:53] *La fuente de la vida* (1966) de la colección del MNAC, muestra una fuente, que es un tema recurrente en la pintura del Renacimiento. Hay unos *personajillos* redondeados encima de un techo. Pensad que en este momento se está intentando llegar a la luna. Se habla mucho de marcianos, cómo serán los marcianos, si son verdes, si llevan cuernos, si tienen ojos, si tienen piernas. Y aquí veis uno, dos, tres, cuatro: unos marcianos que están en este tipo de porche de casas señoriales, con suelos escaqueados en perspectiva. El personaje protagonista parece que tira agua a la fuente. Debería ser al revés, ¿no? Es decir, debería ser la fuente que le tirase agua a él. Son personajes que ella dibujaba con humor, con poesía, de una manera bastante surrealista, pero que tienen también relación con los seres imaginarios de *Tótem* (1967), *Divinidad* (1968) ...



Boceto preparatorio de *La fuente de la vida*, 1964, Archivo Aurèlia Muñoz.

[00:11:44] En el segundo periodo, de 1967 a 1983, Aurèlia compone collages, vestuario de teatro y crea las esculturas de macramé... Los *Reyes Católicos* (1967) son unos personajes de madera con aplicación de telas del siglo XVII pero que tienen la cabeza cuadrada, hieráticos y sin expresión y, de alguna manera, a mí me inquietan... creo que hay una crítica irónica sobre lo que representan.

[00:13:15] En 1968, trabajó en el mundo de la escenografía y el vestuario de teatro con Jordi Pericot. Una de las obras de teatro era *Dones, flors i pitança* de Maria Aurèlia Capmany. Y otra, *La rosa y el anillo* de William Thackeray, que se representó en la Cova del Drac de Barcelona, con unos vestidos inventados por Aurèlia que eran de cartón, muy difíciles de llevar porque eran rígidos. Esta experiencia le permitió llegar a crear los personajes de macramé, los *Tres Personajes* (1971). Parecen capas cerradas, que al ser autoportantes se convierten en personajes. En relación con la obra anterior tenemos "La falda de la giganta" —*Forma en la naturaleza*

(1971), pero todos la llamábamos “La falda de la giganta” — una pieza de unos cuatro metros de altura, hecha de punto de media con unas cuerdas gruesas de sisal, que eran duras de trabajar…

[...]

[00:14:25] En este periodo de macramé, *Homenaje a Gaudí* (1969) es una pieza icónica, como una esfera construida con ocho semicircunferencias de macramé, que expuso en la *Exposición internacional de Experiencias Artístico-textiles* en el Salón del Tinell en Barcelona y en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, que ella organizó. Expuso esto y *Macra Tótem* (1969). *El Homenaje* se deconstruye y evoluciona hacia *Cometa en un espacio cerrado* (1971), e *Hipertensión y suspensión de dos helicoides* (1974), que es el campo de experimento para el gran *Cometa anclado* (1974). Otras obras importantes de esta etapa son *Tres módulos* (1974) que es también la maqueta de *Ondulaciones* (1974) de la colección del Reina Sofía.

[...]

[00:17:07] También, en la etapa del macramé, la familia de los *Entes* se compone de *Ente histórico*, *Ente social*, *Ente comunitario*, *Ente aéreo*, *Ente místico*, y *Águila beige*, ahora en la colección del MoMA. Están realizados con anudados de cuerdas de sisal y de yute, a menudo teñidas por ella misma. Estas son obras pesadas y complejas, y muchas veces me han preguntado, ¿cómo se podía montar esto? Tenemos todos los croquis del montaje, con las medidas y el esquema de cómo se tenía que hacer, con sus puntos de sujeción en el techo, pero hay un punto de magia, un estado de gracia en el que la obra se encuentra finalmente bien, en su lugar.

[00:18:03] Los pájaros vienen después, de 1980 a 1983. Son también cometas, telas gruesas de lona cosidas con la técnica de coser velas de los barcos. Expone obras en el exterior, para que los pájaros vuelen en bandada sobre nuestras cabezas, como en la exposición del Palacio de Cristal de Madrid de 1982, en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y en la Bienal de Lausanne.

[00:20:26] En la etapa final de su vida, de 1983 a 2009, Aurèlia afirma que el papel puede considerarse también un tejido, por su flexibilidad, transparencia, opacidad y tacto. Utiliza el papel hecho a mano por ella misma como hilo conductor de las series *Libros aéreos* (1985), *Origami* (1987), *Móviles cubistas* (1988-2009), y *Mandalas* (1984-1991). Los pájaros, los *Entes*, las esferas… todo esto se transforma en libros de papel. Volvemos al papel del principio de su obra, que entonces utilizaba como soporte para sus dibujos.



Homenaje a Gaudí, 1969, fotografía de Bignia Kuoni y Yves Zimmermann, Archivo Aurèlia Muñoz.

[00:20:56] Empieza a trabajar con papel en 1983, aproximadamente. Era un movimiento general, es decir, muchas artistas que hacían arte textil, colegas y amigas, derivaron hacia el papel, creo que con la voluntad de renunciar al aspecto tan artesanal y monótono del textil, del trabajo de la fibra, y quizá para hacer un trabajo más conceptual… Pero también era complicado, porque era papel hecho a mano por ella. Al final, de alguna manera seguía en el mismo mundo, porque esto es papel de pulpa de lino y algodón, hecho con moldes. En 1978, aprendió la técnica en Cleveland, en los Estados Unidos, con el artista Tom Pupkiewicz. Lo invitó a Barcelona, vivió un tiempo en casa, y hacían mucho papel en el patio.

[00:22:05] En esta etapa produjo las *Algas* (1983-1992) y las *Anémonas*. Una de grandes dimensiones, *Sol azul* (1985), consiste en una lámina de papel circular vertical donde se insertan juncos teñidos de azul. Y también trabajó en la sutileza de un material que parece nácar, pero en realidad es papel muy brillante, suspendido, en tensión entre hilos. En *Jeroglífico* (1988), creaba un lenguaje, una escritura que también utilizaba en sus libros de papel. Y *Cilindro* (1994): en el interior de un gran cilindro de metacrilato colocó papel vegetal con unos dibujitos que parecen los de los años 1960, y tenemos unos seres, unos peces, unos pájaros… En aquella etapa continuaba trabajando con cajas de metacrilato, y realizaba una serie de cajitas diminutas con papelitos que muestran jeroglíficos o ideogramas, un poco inspirados en escrituras y caligrafías reales, pero absolutamente inventados.

[00:23:33] Para acabar, hablaremos de *Redes vegetales* (1973), una obra de fibras de yute naturales que vienen de la vegetación del bosque, y parece que han vuelto al bosque. Hay ahí un pequeño juego, ya que no son redes, no es una técnica de red, más bien se trata de hilo enrollado, que se llama *wrapping*. Aurèlia aparece jugando con estas redes, con su voluntad de integrarse y fundirse con su obra y con la naturaleza, y de invitarnos a tener esta experiencia.