



UNIVERSITAT DE BARCELONA

El proceso de revalorización del arte textil en Cataluña.
Cinco casos de estudio entre la modernidad y el arte contemporáneo.

Autora

Paula Piñeiro Ces

Tutora

Dra. Nuria Peist Rojzman

Trabajo Final de Máster – Septiembre 2026

Facultat de Geografia i Història

Màster Oficial en Estudis Avançats en Història de l'Art

Abstract

Este trabajo analiza el proceso de revalorización del arte textil en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, atendiendo a los mecanismos que favorecieron su incorporación a los circuitos de legitimación del arte moderno y contemporáneo. El estudio se articula a partir de cinco casos de estudio —Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz y Josep Grau-Garriga— artistas cuyas trayectorias permiten observar tanto distintas vías de aproximación a los soportes textiles como diferentes grados de reconocimiento. La investigación parte de la teoría de la *artificación* formulada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro y se complementa con la teoría de los círculos de reconocimiento artístico desarrollada por Alan Bowness y revisada por Nuria Peist. El análisis aborda el papel desempeñado por las diferentes instituciones y agentes del mundo del arte en la inclusión o la exclusión de las prácticas textiles dentro del sistema de las bellas artes, atendiendo a los factores contextuales que condicionaron estos procesos. La comparación pone de manifiesto que la integración del textil en el sistema artístico no fue un proceso lineal ni homogéneo, sino condicionado por factores como la situación previa de los artistas y el acceso desigual a los espacios de legitimación.

Palabras clave

Arte textil, arte moderno catalán, arte contemporáneo catalán, siglo XX, siglo XXI, *Artificación*, mujeres artistas, Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz, Josep Grau-Garriga

Abstract

Aquest treball analitza el procés de revaloració de l'art tèxtil a Catalunya durant la segona meitat del segle XX i començaments del XXI, atesos els mecanismes que van afavorir la seva incorporació als circuits de legitimació de l'art modern i contemporani. L'estudi s'articula a partir de cinc casos d'estudi —Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz i Josep Grau-Garriga— artistes les trajectòries dels quals permeten observar diferents vies d'aproximació al mitjà tèxtil i diferents graus de reconeixement. La recerca parteix de la teoria de la *artificació* formulada per Nathalie Heinich i Roberta Shapiro i es complementa amb la teoria dels cercles de reconeixement artístic desenvolupada per Alan Bowness i revisada per Nuria Peist. L'anàlisi aborda el paper exercit per les diferents institucions i agents del món de

l'art en la inclusió o l'exclusió de les pràctiques tèxtils dins del sistema de les belles arts, atesos els factors contextuals que van condicionar aquests processos. La comparació posa de manifest que la integració del tèxtil en el sistema artístic no va ser un procés lineal ni homogeni, sinó condicionat per factors com la situació prèvia dels artistes i l'accés desigual als espais de legitimació.

Paraules clau

Art tèxtil, art modern català, art contemporani català, segle XX, segle XXI, *artificación*, dones artistes, Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz, Josep Grau-Garriga

COGNOMS I NOM: Piñeiro Ces, Paula

Títol treball: El proceso de revalorización del arte textil en Cataluña. Cinco casos de estudio entre la modernidad y el arte contemporáneo.

El treball té com a fita l'assoliment del(s) següent(s) ODS de l'Agenda 2030:

	1. Erradicar la pobresa del món en totes les seves formes	
	2. Posar fi a la fam, assolir la seguretat alimentària i la millora de la nutrició, i promoure l'agricultura sostenible	
	3. Garantir una vida sana i promoure el benestar per a totes les persones de totes les edats	
	4. Garantir una educació inclusiva, equitativa i de qualitat i promoure oportunitats d'aprenentatge durant tota la vida per tothom	X
	5. Aconseguir la igualtat de gènere i empoderar a totes les dones i nenes	X
	6. Garantir la disponibilitat i una gestió sostenible de l'aigua i el sanejament per a totes les persones	
	7. Garantir l'accés a una energia assequible, segura, sostenible i moderna per a totes les persones	
	8. Promoure el creixement econòmic, sostingut, inclusiu i sostenible, l'ocupació plena i productiva i el treball digne per a tothom	
	9. Construir infraestructures resilients, promoure la industrialització inclusiva i sostenible i fomentar la innovació	
	10. Reduir la desigualtat en i entre els països	
	11. Aconseguir que les ciutats i els assentaments humans siguin inclusius, segurs, resilents i sostenibles	
	12. Garantir modalitats de consum i productes sostenibles	
	13. Adoptar mesures urgents per a combatre el canvi climàtic i els efectes d'aquest	
	14. Conservar i utilitzar de forma sostenible els oceans, els mars i els recursos marins per al desenvolupament sostenible	
	15. Protegir, restaurar i promoure l'ús sostenible dels ecosistemes terrestres	
	16. Promoure societats pacífiques i desenvolupar institucions eficaçs, responsables i inclusives a tots els nivells	
	17. Enfortir els mitjans per implementar i revitalitzar l'Aliança Mundial per al Desenvolupament Sostenible	

JUSTIFICACIÓ:

El presente trabajo analiza el proceso de revalorización del arte textil en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, a partir de cinco casos de estudio que permiten observar distintas trayectorias de acceso y reconocimiento dentro del sistema del arte. La investigación contribuye a los objetivos de la Agenda 2030, especialmente a los ODS 4 y 5, puesto que promueve una lectura crítica e inclusiva de la historia del arte, incorporando prácticas que han ocupado tradicionalmente posiciones periféricas respecto al relato canónico. El estudio de los mecanismos mediante los cuales el textil ha sido clasificado como artesanía, técnica, arte decorativo o arte contribuye a cuestionar las jerarquías culturales que han condicionado su valoración y favorece una comprensión más diversa del patrimonio artístico. Al mismo tiempo, el trabajo presta especial atención a la cuestión de género, ya que las prácticas textiles han estado históricamente asociadas al ámbito doméstico, al trabajo manual y a actividades desarrolladas mayoritariamente por mujeres. El análisis de las trayectorias de Maria Assumpció Raventós y Aurèlia Muñoz, así como de las desigualdades presentes en los procesos de reconocimiento artístico, permite visibilizar estas estructuras y contribuir a una historiografía más igualitaria.

Índice

Introducción: objetivos de la investigación, estado de la cuestión y diseño metodológico	7
1. Sobre la teoría de la <i>artificación</i> como método aplicable al arte textil	15
2. Joan Miró. La entrada del textil en el universo de un artista consagrado	19
2.1. Superar la pintura. El encuentro de Miró con el arte textil	21
2.2. Una mirada al arte textil de Miró desde la teoría de la <i>artificación</i>	25
2.3. El peso del nombre. Factores y resultados para una <i>artificación</i> plena	31
3. Josep Royo. Del oficio a la construcción de una identidad artística	33
3.1. La obra textil de Josep Royo. El tapiz como medio de experimentación	35
3.2. ¿Cuándo el tapiz se convierte en arte? Una lectura desde la teoría de la <i>artificación</i>	38
3.3. El peso del oficio. Factores y límites de una <i>artificación</i> parcial	46
4. Maria Assumpció Raventós. De las bellas artes al textil	48
4.1. La obra textil de Assumpció Raventós. La búsqueda de un lenguaje propio	50
4.2. De la innovación al reconocimiento. Aplicación de la teoría de la <i>artificación</i> a la obra de Raventós	54
4.3. Los límites del reconocimiento. Factores favorables y resultados de una <i>artificación</i> parcial	60
5. Aurèlia Muñoz. La exploración del espacio a través del hilo	62
5.1. Superar el tapiz. La obra textil de Aurèlia Muñoz	64
5.2. Del arte textil al arte contemporáneo. Una mirada desde los indicadores de <i>artificación</i>	68
5.3. Un reconocimiento tardío. Factores y resultados de una <i>artificación</i> demorada	78
6. Josep Grau-Garriga. Desbordar los límites del arte textil	80
6.1. Del muro al espacio. La renovación del lenguaje textil en Grau-Garriga	82
6.2. Transformar el medio, transformar su reconocimiento. Una lectura desde la teoría de la <i>artificación</i>	86
6.3. Factores y resultados para la consolidación de una <i>artificación</i> plena	95
7. Cinco caminos hacia el reconocimiento. Comparación entre los casos de estudio	96
Conclusiones	101
Bibliografía	107

Introducción

El origen de este trabajo se remonta a mis últimos años como estudiante del grado de Historia en la Universidad de Santiago de Compostela. Mi interés por la historia de las mujeres y los estudios de género llevó entonces a mi tutora, la doctora María Xesús Baz Vicente, a proponerme dedicar el Trabajo de Fin de Grado a Gertrudis Gómez de Avellaneda, novelista, dramaturga, poeta y periodista hispano-cubana, y una de las figuras precursoras del feminismo moderno en la España del siglo XIX. Aquella investigación despertó en mí un interés creciente, e interrumpido desde entonces, por la cultura creada por las mujeres, desde la literatura, el cine y la música hasta las artes plásticas. Ese recorrido me condujo hacia la historia del arte con perspectiva de género y hacia las preguntas planteadas por historiadoras feministas como Linda Nochlin y Griselda Pollock, así como por aquellas que posteriormente han dado continuidad y han hecho avanzar los debates abiertos por ellas. Poco a poco, mi interés dejó de dirigirse únicamente hacia las mujeres artistas para ampliarse hacia algo más complejo: la cultura de las mujeres, sus expresiones creativas y aquellos conocimientos, técnicas y saberes históricamente feminizados, así como la relación que todos ellos habían mantenido con la historiografía del arte dominante. Fue en ese camino donde apareció el arte textil. Y apareció acompañado de una pregunta: ¿Qué sucede cuando unas prácticas transmitidas durante generaciones, vinculadas al trabajo de las mujeres y situadas durante siglos entre lo doméstico, lo utilitario y lo artesanal, comienzan a ocupar los espacios del arte? El tejido se convirtió así para mí en algo más que un medio artístico: en un lugar desde el que observar cómo se construye aquello que llamamos arte.

Este trabajo nace de esa pregunta. A partir de ella, me acercaré al arte textil como un ámbito desde el que observar la construcción de fronteras dentro de la historiografía del arte. Para ello, centraré la mirada en una selección de casos situados en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, con el propósito de seguir los recorridos por los que unas prácticas tradicionalmente vinculadas por la historiografía a la artesanía, las artes decorativas o el trabajo doméstico llegaron a incorporarse, con distintos grados de éxito, a los circuitos de reconocimiento propios de las bellas artes. No busco, por lo tanto, escribir una historia del arte textil reciente en Cataluña, sino que la pregunta que me interesa responder es: ¿qué sucedió para que determinados objetos, prácticas y productores vinculados al tejido empezaran a ser percibidos y valorados como artísticos?

Acercarme al textil desde esta perspectiva me permitirá plantear un interrogante que va más allá de las particularidades del propio medio: ¿cómo se construyen y cómo se transforman las jerarquías culturales? Parto de la tesis de que históricamente los artefactos textiles han formado parte de ámbitos de producción marcados por la utilidad, por la dependencia de conocimientos

técnicos especializados y por su vinculación con formas de trabajo artesanal. A ello se suma su asociación con la esfera doméstica y con actividades desempeñadas mayoritariamente por mujeres, una relación que contribuyó a situarlos en una posición distinta de aquellas disciplinas que, como la pintura o la escultura, fueron consagradas como bellas artes por las instituciones académicas hace siglos. Por lo tanto, estudiar el textil me permitirá observar cómo las distinciones entre arte y artesanía, creación y ejecución, autor y artesano, alta y baja cultura no dejan de ser construcciones de la historiografía y, por lo tanto, susceptibles de ser modificadas.

Para seguir ese desplazamiento situaré el marco temporal de la investigación a partir de la década de 1960, momento en el que las prácticas textiles experimentaron transformaciones significativas tanto en Cataluña en particular como en el contexto occidental en general. Este periodo se caracterizó por la renovación técnica, formal y conceptual del tapiz, la experimentación con nuevos materiales, el progresivo abandono de su subordinación tradicional a la pintura y la búsqueda de una mayor autonomía plástica y espacial. En este proceso tuvieron especial relevancia experiencias como la *Escola Catalana de Tapís*, activa en el ámbito catalán desde finales de la década de 1950, y las Bienales Internacionales del Tapiz de Lausana, que entre las décadas de 1960 y 1990 funcionaron como uno de los principales espacios internacionales de renovación y difusión del medio. En este contexto se desarrollaron nuevas formas de creación que cuestionaron la consideración del tapiz como objeto meramente decorativo o artesanal y ampliaron sus posibilidades hacia el relieve, la escultura, la instalación y la intervención arquitectónica.

Para observar este proceso escogeré cinco trayectorias que me facilitarán una aproximación al problema desde posiciones diferentes: Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz y Josep Grau-Garriga. Sus trayectorias no constituirán una historia completa del arte textil catalán ni representarán todas sus variables, pero lo que me interesará de ellas serán sus diferencias, tanto en sus identidades como en sus carreras y en las posiciones desde las que se aproximaron al medio textil. Miró lo hizo cuando su nombre se encontraba ya plenamente consagrado dentro del arte moderno; Royo construyó su relación con el arte desde el conocimiento técnico y artesanal del tapiz; Raventós llegó al medio desde una formación previa en las bellas artes; Muñoz transformó técnicas históricamente vinculadas a los trabajos textiles en herramientas de exploración del espacio; y Grau-Garriga hizo de la renovación del propio tapiz la base de su identidad artística. Estas cinco trayectorias me permitirán formular una misma pregunta desde posiciones distintas: ¿de qué manera el lugar desde el que se llega a la creación textil condicionará después la recepción y el reconocimiento de las obras?

Seguir sus recorridos me llevará también hacia otro de los interrogantes que despertaron inicialmente mi interés por el arte textil: comprender cómo actúan quienes tienen la capacidad

de modificar el estatuto de una práctica dentro del sistema del arte. Detrás de la entrada del arte textil en el mundo del arte se encuentran estructuras y agentes, tales como galerías, museos, bienales, críticos, historiadores, coleccionistas, comisarios y especialistas, que hicieron posible su reconocimiento. Los tapices y el resto de las obras textiles abandonaron el mundo de la artesanía para circular por los espacios del arte moderno y contemporáneo, comenzaron a llevar firma, a ser catalogados, estudiados y comentados por críticos de arte e historiadores, y su inserción en estos espacios modificó tanto su consideración como la de quienes los producen. En algunos casos persistieron resistencias incluso cuando las obras textiles ya habían accedido a algunos circuitos del arte, y el reconocimiento expositivo no encontró necesariamente una continuidad equivalente en la historiografía.

Por eso, a medida que avancemos en estas trayectorias, resultará cada vez menos tangible pensar la revalorización del arte textil como una evolución lineal desde la artesanía hacia el arte. Lo que encontraremos, en cambio, será un proceso complejo, desigual e incluso contradictorio en algunas ocasiones. Algunos casos mostrarán una incorporación prácticamente inmediata a los espacios de legitimación del arte; otros revelarán procesos parciales, tardíos o subordinados. El estudio comparado de estas trayectorias permitirá finalmente observar no solo cuándo una obra textil llega a ser considerada arte, sino también quién tiene la capacidad de experimentar ese cambio de valoración, bajo qué condiciones se produce y qué jerarquías permanecen operativas incluso en un proceso conjunto de revalorización de un medio artístico.

Objetivos de la investigación

El trabajo partirá de la hipótesis de que, a lo largo de los siglos XX y XXI, las prácticas y producciones artísticas desarrolladas en soportes textiles han experimentado, en el marco del arte occidental en general, y en el contexto catalán en particular, un proceso de revalorización que ha transformado progresivamente su estatus. Tradicionalmente vinculadas a la artesanía, al ámbito doméstico, a lo femenino y a determinadas formas de cultura popular, estas prácticas habrían ido desplazándose hacia espacios de reconocimiento propios de la denominada alta cultura, hasta integrarse en los discursos y circuitos del arte moderno y contemporáneo.

A partir de esta hipótesis, el objetivo principal del trabajo será analizar el proceso de transformación en la valoración de las obras de arte textil en Cataluña durante los siglos XX y XXI, fijándonos especialmente en los mecanismos que han favorecido su incorporación al mundo del arte. A este objetivo general se añaden varios objetivos complementarios. En primer lugar, estudiar las tensiones existentes en las fronteras que la historiografía del arte ha

establecido tradicionalmente entre arte, diseño y artesanía, prestando atención a la manera en que estas categorías han contribuido a jerarquizar determinadas prácticas y soportes. En segundo lugar, analizar cómo las cuestiones de género y clase atraviesan la construcción de dichas fronteras y condicionan la valoración del arte textil en Cataluña. En este sentido, se atenderá de manera específica a la importancia que ha tenido la asociación histórica entre las prácticas textiles, la esfera doméstica y el trabajo femenino, y la influencia que estas vinculaciones han ejercido sobre su estatus dentro del sistema artístico. El tercero de los objetivos complementarios será estudiar el papel desempeñado por los distintos agentes del sistema del arte —museos, crítica, mercado, instituciones académicas, galerías, coleccionistas, etc.— en la incorporación de las prácticas textiles surgidas en Cataluña a los circuitos del arte moderno y contemporáneo. El interés se centrará no solo en comprobar si estas obras acceden a estos espacios, sino también en observar de qué manera son clasificadas, interpretadas y valoradas una vez se integran en ellos.

Teniendo como horizonte este conjunto de objetivos buscaremos estudiar de qué manera se transforman simultáneamente las condiciones de producción, circulación y recepción del arte textil catalán dentro de la modernidad y del arte contemporáneo. A través de este análisis se problematizarán las jerarquías históricas entre arte y artesanía o entre cultura culta y cultura popular, tomando como punto de partida un medio tradicionalmente situado en posiciones periféricas dentro de la historiografía del arte. El objetivo último será, por tanto, comprender no solo cómo determinadas prácticas textiles llegan a ser reconocidas como arte, sino también qué mecanismos sociales, culturales e institucionales hacen posible ese desplazamiento y qué límites o resistencias continúan operando en dicho proceso.

Estado de la cuestión

En lo que respecta al estado de la cuestión, pese a que en las últimas décadas puede identificarse un creciente interés por el arte textil y una progresiva recuperación de artistas y prácticas históricamente situadas en los márgenes del canon, no abundan los estudios dedicados específicamente a analizar el cambio de valoración del textil como fenómeno histórico y sociológico. Buena parte de la bibliografía existente se ha orientado hacia la reconstrucción de la historia del tapiz y de las prácticas textiles o hacia el estudio monográfico de determinados artistas. Estos trabajos permiten reconstruir la evolución del medio, pero no siempre convierten en objeto de estudio los mecanismos mediante los cuales el textil ha pasado de ocupar una posición próxima a la artesanía y las artes decorativas a integrarse en los circuitos de legitimación del arte moderno y contemporáneo.

Una línea de investigación especialmente relevante procede de la historia del arte feminista y de los estudios de género. En este ámbito, trabajos como *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*¹, de Rozsika Parker o las publicaciones de Mary Schoeser — English and American textiles², World Textiles: a concise history³, o Textiles: Art of Mankind⁴ — en el ámbito británico, junto con los trabajos de Elissa Auther — The Decorative, abstraction and the hierarchy of art and craft in the art criticism of Clement Greenberg⁵; String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art⁶; o Sheila Hicks and the consecration of fiber art⁷ — y Julia Bryan-Wilson — Fray: Art and Textile Politics⁸ — en Estados Unidos han permitido cuestionar las divisiones entre arte y artesanía, mostrando la relación histórica existente entre la consideración secundaria de determinadas prácticas textiles, su asociación con el ámbito doméstico y su identificación con el trabajo femenino. Estas aportaciones permiten comprender que la desvalorización de las técnicas textiles no responde exclusivamente a cuestiones formales o materiales, sino que se encuentra atravesada por jerarquías de género, raza y clase.

Paralelamente, destacamos como investigación que ha abordado procesos similares de transformación en la consideración de prácticas vinculadas tradicionalmente a la artesanía o a las culturas populares en el ámbito catalán, la tesis doctoral de Jesus-Àngel Prieto Villanueva: *La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona. El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria*⁹. Por otro lado, destacamos como investigación que ha abordado desde una perspectiva sociológica las prácticas textiles desde la segunda mitad del siglo XX la tesis doctoral de Karen Rosentreter Villarroel: *Enhebrando la resistencia. Estudio sobre las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina (1964-2024)*, en la que la autora analiza las prácticas textiles con fines sociopolíticos desarrolladas en América Latina a partir de 1964, prestando especial atención a la exclusión histórica de las mujeres del campo artístico. Rosentreter estudia, desde una perspectiva feminista situada, cómo labores tradicionalmente feminizadas, como el bordado y el tejido, han sido resignificadas como formas de acción colectiva, resistencia y denuncia, analizando sus características, modos de producción

¹ R. Parker, *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. The Women's Press, 1984.

² M. Schoeser y C. Rufey, *English and American Textiles from 1790 to the Present*, Thames & Hudson, 1989.

³ M. Schoeser, *World Textiles: A Concise History*, Thames & Hudson, 2003.

⁴ M. Schoeser, *Textiles: The Art of Mankind*, Thames & Hudson, 2012.

⁵ E. Auther, «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg», *Oxford Art Journal*, 27(3), 2004, pp. 339–364.

⁶ E. Auther, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, University of Minnesota Press, 2010.

⁷ E. Auther, «Sheila Hicks and the Consecration of Fiber Art», en R. E. Iskin (ed.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, Routledge, 2017, pp. 74–87.

⁸ J. Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, University of Chicago Press, 2017.

⁹ J. À. Prieto Villanueva, *La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona: El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.

y de mediación y los significados que estas obras adquieren, así como los procesos de *artificación* que atraviesan estas prácticas.¹⁰ Aunque estos estudios no se centren necesariamente en el arte textil catalán, proporcionan antecedentes metodológicos útiles para pensar los mecanismos mediante los cuales una práctica puede modificar su estatuto.

En el ámbito catalán existe cierta tradición bibliográfica dedicada al arte textil, aunque de manera muy localizada y especializada. Nos encontramos más estudios monográficos, catálogos de exposición y textos críticos centrados en artistas concretos, que investigaciones generales sobre la historia del arte textil catalán o la *Escola Catalana de Tapís*, surgida en Sant Cugat del Vallès. La historiadora Pilar Parcerisas ha dedicado monografías a figuras como Aurèlia Muñoz y Grau-Garriga, mientras que críticos e historiadores como Daniel Giralt-Miracle, Francesc Miralles o Arnau Puig han contribuido a la interpretación y difusión de la renovación del textil en Cataluña mediante textos para catálogos, monografías y obras generales de historia del arte. Junto a estas aportaciones encontramos autores vinculados a contextos locales, como el caso de Josep Canals i Gual en Sant Cugat, o de Andreu Dengra Carayol, quien ha estudiado sobre la historia de la *Escola Catalana de Tapís*. A ellos se suman estudios más recientes como los de Sílvia Ventosa o Sílvia Carbonell Basté, sobre el arte textil catalán. Un papel igualmente importante corresponde a las instituciones especializadas, entre las que destaca el Museu Tèxtil de Terrassa y su centro de documentación, convertido en uno de los principales focos de investigación y divulgación del patrimonio textil en Cataluña, así como su publicación, *Datatèxtil*.¹¹

Partiendo de estas aportaciones, el presente trabajo buscará cubrir un espacio todavía por desarrollar: el análisis del proceso de revalorización y *artificación* del arte textil en Cataluña desde la segunda mitad del siglo XX, a partir de un estudio comparativo de los casos de estudio seleccionados. La investigación permitirá poner en relación trayectorias diversas y observar hasta qué punto el reconocimiento del textil se produjo de manera homogénea o, por el contrario, estuvo condicionado por factores como la posición previa de los artistas, su género y su clase social, o el grado de acceso a los distintos espacios de legitimación. De esta manera, se pretende contribuir a comprender no solo cómo se renovó el arte textil, sino también cómo, cuándo y en qué condiciones llegó a ser reconocido como arte, así como cuáles fueron los límites y resistencias que se encontraron en dicho proceso.

¹⁰ K. Rosentreter Villarroel, *Enhebrando la resistencia: Estudio sobre las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina (1964–2024)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2025.

¹¹ Centre de Documentació i Museu Tèxtil, «Datatèxtil», s. f., recuperado el 2 de septiembre de 2026, de <https://museutextil.cat/es/datatextil/>

Diseño metodológico

El diseño metodológico del trabajo combinará un análisis histórico de cinco casos de estudio con una aproximación sociológica a los procesos de reconocimiento artístico. El punto de partida teórico será la teoría de la *artificación* formulada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, que permitirá estudiar los mecanismos mediante los cuales determinadas prácticas, objetos y productores modifican su estatuto y pasan a ser considerados artísticos.¹² La aplicación de la teoría de la *artificación* permitirá desplazar la atención desde una historia exclusivamente formal del medio hacia el estudio de las condiciones sociales de su reconocimiento, observando conjuntamente las transformaciones de las obras, los discursos que las interpretan y la actuación de galerías, críticos, museos, instituciones y otros agentes. Este marco se complementará con las aportaciones de Nuria Peist y Vicenç Furió en torno a los procesos de reconocimiento y legitimación dentro del sistema del arte.¹³ En particular, se recurrirá a la revisión realizada por Nuria Peist de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness para observar el papel desempeñado por los distintos agentes que intervienen tanto en las fases iniciales como en la consolidación del reconocimiento de una trayectoria artística.¹⁴

La investigación se desarrollará principalmente a partir del análisis de fuentes bibliográficas y documentales. Se utilizarán catálogos de exposiciones, monografías dedicadas a los artistas estudiados, publicaciones especializadas, textos críticos y documentación procedente de museos e instituciones. Estas fuentes permitirán reconstruir tanto la evolución de la producción textil de cada autor como estudiar las condiciones de su recepción, circulación y reconocimiento. Se prestará especial atención a aquellos materiales que permitan identificar la intervención de críticos, galeristas, museos, comisarios, especialistas y otros agentes del sistema artístico, así como a la presencia de las obras en exposiciones, colecciones públicas, publicaciones y circuitos comerciales.

El trabajo se estructurará a partir de cinco casos de estudio: Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz y Josep Grau-Garriga. La selección responde a la voluntad de reunir trayectorias suficientemente diversas para observar distintas vías de acceso y reconocimiento del arte textil. Se incluirán artistas hombres y mujeres, así como autores cuya producción pueda situarse predominantemente dentro de los marcos del arte moderno y otros cuya obra se aproxime a los lenguajes del arte contemporáneo. A la vez, los casos permitirán comparar artistas que llegan al textil desde una posición previamente consolidada en las bellas

¹² N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

¹³ V. Furió y N. Peist (eds.), *Artistas y reconocimiento: Un enfoque sociológico*, Ediciones Trea, 2022.

¹⁴ N. Peist, *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Abada Editores, 2012.

artes con otros cuya trayectoria se desarrolla desde el propio conocimiento técnico y artesanal del medio.

Con el fin de facilitar la comparación de los resultados de los casos, los cinco capítulos seguirán una estructura uniforme. En primer lugar, se reconstruirá la trayectoria artística de cada autor y cada autora y se estudiará específicamente su relación con el medio textil. A continuación, se aplicará un análisis basado en el marco teórico de la *artificación*, atendiendo a los sectores de la artesanía y la técnica, a los diferentes operadores —terminológicos, cognitivos, espaciales, institucionales, comerciales, editoriales, organizacionales, estéticos o discursivos, según su pertinencia en cada caso— y a los actores implicados en los distintos niveles de reconocimiento. Finalmente, los resultados obtenidos se pondrán en relación mediante un análisis comparativo en el que buscaremos identificar similitudes, diferencias, factores favorables y obstáculos en los distintos procesos de *artificación* y valorar, a partir de ellos, en qué medida se confirma o debemos matizar la hipótesis inicial del trabajo.

1. Sobre la teoría de la *artificación* como método aplicable al arte textil

La teoría de la *artificación*¹⁵ formulada por Roberta Shapiro y Nathalie Heinich en *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* nos ofrece un marco teórico que permite analizar los procesos mediante los cuales determinadas prácticas, objetos o actividades comienzan a ser consideradas arte.¹⁶ La perspectiva de la *artificación* sitúa la cuestión en el estudio de las operaciones concretas —materiales, simbólicas, institucionales, discursivas y organizativas— que permiten que algo sea socialmente identificado como artístico. En este sentido, la pregunta de investigación de Shapiro y Heinich no es “qué es el arte”, sino cómo una práctica alcanza el estatuto de arte. De esta manera, proponen estudiar las diferentes prácticas artísticas como el resultado de procesos sociales datados y situados, dependientes de actores, instituciones y contextos concretos. Así, la teoría de la *artificación* busca, por una parte, comprender la génesis del objeto artístico o la práctica artística y, por otra, comprender sus condiciones de existencia.¹⁷

El punto de partida de Shapiro se encuentra en la observación de procesos de transformación cultural concretos, especialmente en el caso del hip-hop. La autora apunta que una práctica originalmente vinculada al juego adolescente y a contextos sociales marginales, puede llegar a convertirse en un género artístico consolidado mediante un proceso de cambios diversos —organizativos, sociales, demográficos, estéticos, institucionales y discursivos—. De esta manera, define *artificación* de la siguiente manera:

El resultado de un conjunto de operaciones prácticas y simbólicas, organizativas y discursivas, mediante las cuales los agentes del sistema del arte acuerdan considerar un objeto o una actividad como arte. Este proceso institucionaliza el objeto como obra, la práctica como arte, los autores como artistas y los observadores como público; en definitiva, que tiende a dar lugar a un “mundo del arte”.¹⁸

El epílogo de Heinich y Shapiro, titulado ¿Cuándo hay *artificación*? tiene como premisa el artículo de Nelson Goodman, “¿Cuándo hay arte?”¹⁹, donde afirma que una cosa puede funcionar como obra de arte en ciertos momentos y no en otros, por lo que la cuestión se centra

¹⁵ Ante la falta de una traducción oficial, en este trabajo utilizaremos la traducción “artificación” del concepto *artification*, en francés, propuesto por las autoras.

¹⁶ N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

¹⁷ R. Shapiro, «Avant-propos», en N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp. 15–27.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ N. Goodman, «When Is Art?», en D. Perkins y B. Leondar (eds.), *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 11–19.

en reconocer la dimensión contextual de la categorización artística, en lugar de buscar una “esencia” en el objeto.²⁰

Las autoras identifican diferentes sectores en los que pueden producirse procesos de *artificación*, entre los cuales, en este trabajo estudiaremos dos de ellos. En primer lugar, el sector de la artesanía, sobre el que las autoras apuntan que la propia pintura se emancipó de este sector para constituirse como un arte en el sentido moderno de las bellas artes e integrarse en el marco académico, situándose en la esfera de las profesiones liberales. En este ámbito, uno de los indicadores fundamentales de *artificación* es la “autorización del productor”, entendida como un proceso de individualización de la producción, de la que se espera que sea nominal, es decir, atribuible a un autor; intencional, vinculada a un proyecto personal; y original, no reducible a otras producciones seriadas o anónimas.²¹ El segundo sector estudiado en este trabajo es el de la *técnica*. En este caso, la *artificación* es resultado de una contradicción específica: para que una técnica pueda ser reconocida como arte, debe lograr, en cierta medida, hacerse olvidar. Esto no significa que la técnica desaparezca materialmente, sino que deja de ser percibida exclusivamente como una destreza subordinada a una finalidad práctica.²²

Para observar cómo opera la *artificación*, las autoras proponen atender a diversos operadores, los cuales funcionan como marcas e indicadores que revelan una transformación en la ontología del objeto o del sector en cuestión. Entre ellos se encuentran los operadores terminológicos, jurídicos, cognitivos, temporales, espaciales, institucionales, comerciales, editoriales, semióticos, corporales, organizacionales, jerárquicos, estéticos y discursivos.²³ Para el análisis de los procesos de *artificación* de la obra de los artistas seleccionados en este trabajo, se han seleccionado los operadores definidos a continuación, sin embargo, entre estos, se aplicarán aquellos más indicados en cada caso concreto.

Los operadores *terminológicos* indican la invención de un léxico nuevo, indicativo de un nuevo estatuto en la práctica artística; los *cognitivos*, la aparición de clasificaciones y categorizaciones, listas o biografías; los *espaciales* atienden al desplazamiento del objeto desde su entorno original y a su descontextualización en espacios propios del mundo del arte; los *institucionales*, a la intervención de administraciones, museos, academias, escuelas, premios o festivales; y los *comerciales*, a la entrada en circuitos de venta o a la especialización de estos dentro del mercado. Los *editoriales*, responden a la aparición de libros, revistas, catálogos o crítica

²⁰ N. Heinrich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», en N. Heinrich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp. 267–299.

²¹ N. Heinrich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., pp. 275–276.

²² Ibidem, pp. 278–279.

²³ Ibidem, pp. 281–288.

especializada; los *semióticos*, entre los que destaca especialmente la firma, permiten individualizar la producción y atribuirle a un autor; los *organizacionales*, a la reorganización y jerarquización de la división del trabajo. Los operadores *estéticos* implican la adaptación formal de las propuestas a las expectativas artísticas vigentes en un determinado contexto; finalmente, los *discursivos* indican la aparición de comentarios, críticas e interpretaciones que suscita una práctica artística.

Sin embargo, en los procesos de *artificación* no solo hay operadores, sino también actores. Para analizar cómo los diferentes agentes del mundo del arte actúan sobre estos procesos, Heinich y Shapiro recurren a la teoría de los círculos de reconocimiento propuesta por Alan Bowness. En esta teoría, Bowness sostiene que la fama de un artista es el resultado de su tránsito por cuatro círculos de reconocimiento concéntricos, empezando por el reconocimiento de los pares u otros artistas, luego el del mercado, posteriormente el de la crítica y finalmente el del público.²⁴ Sin embargo, en este trabajo trabajaremos a partir de la revisión crítica y las correcciones de esta teoría propuesta por Nuria Peist.²⁵ Analizaremos, por lo tanto, los actores que operan en los procesos de *artificación* atendiendo a los dos círculos de reconocimiento que propone Peist: una primera fase o “núcleo inicial” en el que operan los pares, el mercado y los marchantes, la crítica y los coleccionistas; y una segunda fase en la que operan directores de museos, comisarios y especialistas.

Sectores	Operadores	Actores – primera fase de reconocimiento	Actores – segunda fase de reconocimiento
Artesanía, técnica.	Terminológicos, cognitivos, espaciales, institucionales, comerciales, editoriales, semióticos, organizacionales,	Pares, crítica, coleccionistas, marchantes/galeristas.	Directores de museos, comisarios, especialistas.

²⁴ Ibidem, pp. 288-290.

²⁵ N. Peist, *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit.

	estéticos, discursivos.		
--	----------------------------	--	--

Tabla 1. Indicadores empleados para el análisis de los procesos de artificación.

Los procesos de *artificación* pueden dar lugar a resultados diversos. En algunos casos, la *artificación* puede ser completa y duradera; en otros, puede producir situaciones semiestabilizadas, parciales o en vías de lograrse. También pueden existir procesos imposibles o incluso dinámicas de *desartificación*. Esta multitud de posibilidades obliga a analizar el grado, alcance y estabilidad del proceso de transformación de los objetos y prácticas artísticas, en vez de observar simplemente si una práctica es o no es arte. Las autoras también identifican obstáculos y factores favorables para la *artificación*. Entre los obstáculos se encuentran el carácter utilitario de una actividad, la mecanización, la división del trabajo, la complejidad técnica en detrimento de la estética, la inferioridad social de los productores, la dependencia de los clientes, el amateurismo y la inamovilidad del objeto. Por el contrario, favorecen la *artificación* la individualidad, la autonomía frente a la clientela, la profesionalización, la visibilidad, la transportabilidad del objeto, cierta marginalidad, la postura vanguardista y la posibilidad de una economía administrada.²⁶

Entre los efectos de la *artificación*, Heinich y Shapiro señalan la legitimación, la consagración y el ennoblecimiento de la práctica, así como su progresiva autonomización. Otro efecto es la ampliación de las fronteras del arte, ya que una práctica que ha sido *artificada* puede modificar aquello que una sociedad entiende por arte. La *artificación* produce, además, procesos de estetización, individualización de la producción, autenticación de la práctica y de la intencionalidad del productor y rarefacción, ya que la individualidad y autenticidad implican una limitación de la producción que tiene como consecuencia un régimen de singularidad.²⁷

Entendemos que este marco teórico resulta muy adecuado para el estudio del arte textil moderno y contemporáneo en Cataluña, puesto que partimos de la hipótesis de que el textil se ha situado históricamente, y de manera cambiante, en un lugar ambiguo entre la artesanía, la técnica, el diseño, el utilitarismo doméstico y la creación artística. Nos interesa, por lo tanto, estudiar su grado de reconocimiento como arte en la segunda mitad del siglo XX y en la actualidad, atendiendo a los procesos de desplazamiento que transforman su ontología. Sin embargo, la aplicación de esta teoría al arte textil nos lleva también a tener en cuenta que el proceso no siempre se desarrolla de manera completa ni homogénea.

²⁶ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification?», op. cit., pp. 290-294.

²⁷ Ibidem, pp. 294-297.

2. Joan Miró. La entrada del textil en el universo de un artista consagrado

La Fundació Joan Miró, de donde recuperamos la información biográfica del artista para la redacción de este apartado, define la trayectoria del artista (Barcelona, 1893 - Palma, 1983) como una dialéctica constante entre el arraigo a la cultura y a la tierra catalanas y una voluntad de superación del academicismo existente en el ámbito artístico, propia del contexto de vanguardias en el que inició su práctica artística.²⁸ Si bien su formación y consolidación se vinculan a las vanguardias parisinas y al surrealismo —aunque mantenido siempre desde una independencia creativa—, su producción experimenta, con el paso de los años, un giro hacia la exploración de la materialidad en su obra. De esta manera, el lenguaje plástico del artista evoluciona en un proceso que busca trascender los límites de la pintura, tanto en lo relativo al contenido como a la forma.

Miró inició su formación artística en Barcelona, primero en la Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes, La Llotja, donde tuvo como profesores a Modest Urgell y Josep Pascó, y posteriormente en la Escuela de Arte de Francesc Galí. Durante estos años se integró en distintos ambientes artísticos de la ciudad, como el Cercle Artístic de Sant Lluc y la Agrupació Courbet, y entró en contacto con figuras que serían relevantes en su trayectoria, entre ellas Joan Prats y Josep Llorens Artigas. En 1918 celebró su primera exposición individual en las Galeries Dalmau de Barcelona.

A partir de 1920, sus viajes a París favorecieron su incorporación a los círculos de vanguardia. Allí se relacionó con André Masson, Michel Leiris, Paul Éluard, Robert Desnos y André Breton, entre otros, y desarrolló obras que supusieron un cambio de orientación en su producción. Durante esta etapa amplió también sus medios de expresión mediante *collages*, objetos y trabajos escenográficos, iniciando un proceso de experimentación que acabaría ocupando un lugar central en su trayectoria. Desde comienzos de los años treinta, su obra alcanzó asimismo una creciente proyección internacional, con exposiciones en Nueva York y la representación de Pierre Matisse en Estados Unidos.

Desde la década de 1940, Miró intensificó la diversificación de su práctica. A la pintura y la obra sobre papel se sumaron el grabado, la litografía, la cerámica y la escultura. Fue particularmente relevante su colaboración con Josep Llorens Artigas, iniciada en 1944 y retomada durante los años cincuenta, de la que surgieron numerosos proyectos de cerámica. Paralelamente, su reconocimiento institucional se consolidó con la retrospectiva organizada por

²⁸ Fundació Joan Miró. (s. f.). *Joan Miró*. Recuperado el 20 de mayo de 2026, de <https://www.fmirobcn.org/ca/fundacio/joan-miro/>

el Museum of Modern Art de Nueva York en 1941, los murales de la UNESCO y posteriores retrospectivas en París y Tokio.

La internacionalización de la obra de Miró se explica desde el éxito de su obra tanto en el circuito del mercado del arte, como en el de la museología. Pero también es clave en ello una actitud vanguardista continuada en el tiempo, en línea con el «asesinato de la pintura», un concepto que actuó como motor de la multidisciplinariedad característica de su producción artística.²⁹ A través de este impulso, el artista desplazó su foco de interés hacia el grabado, la cerámica y la escultura, buscando en cada técnica un espacio de superación de su lenguaje artístico. Es en esta búsqueda de nuevas materialidades donde la producción textil ocupa un espacio de gran importancia, en su madurez creativa, siendo el objeto central de nuestra investigación.

En las décadas de 1960 y 1970 su producción adquirió una dimensión cada vez más monumental y multidisciplinar, mediante esculturas, murales, intervenciones efímeras y proyectos textiles. En 1975 abrió al público la Fundació Joan Miró, cuyo fondo inicial reunía pinturas, esculturas, obra gráfica y *sobreteixims*. Poco después, en colaboración con Josep Royo, realizó tapices monumentales, entre ellos el destinado a la National Gallery de Washington y el de la propia Fundació. Esta ampliación constante de medios y formatos caracteriza una trayectoria artística definida por la experimentación y por la voluntad de superar las fronteras entre disciplinas.³⁰

En este capítulo nos centraremos, en primer lugar, en el estudio de la relación de Joan Miró con el arte textil, soporte que incluye a su producción artística en un momento en el que su obra ya se encuentra consolidada y legitimada por los agentes del mundo del arte. En segundo lugar, nos centraremos en aplicar la teoría de la *artificación*, formulada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, a la obra textil de Joan Miró, con el objetivo de estudiar indicadores que revelen si existe o no un proceso de desplazamiento del arte textil desde el ámbito de las consideradas artes populares o artesanías, hacia el ámbito de las consideradas bellas artes, y en caso de existir un proceso de *artificación*, observar de qué manera la obra textil de Miró contribuye a dicho proceso.

²⁹ C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, Diputació de Tarragona; Viena Edicions, 2023, p. 54.

³⁰ *Ibidem*.

2.1. Superar la pintura. El encuentro de Miró con el arte textil

En este trabajo pretendemos aproximarnos a la curiosidad intelectual que impulsó a Joan Miró a la expansión de su producción artística a través de la exploración de nuevas técnicas y materiales. Bajo esta voluntad de superación de lo pictórico, el artista exploró el collage como técnica emergente en su contexto, del mismo modo que se interesó de forma específica por el carborúndum³¹.

En lo referente a la inclusión en su práctica de lenguajes que requieren una alta especialización, como la cerámica, la escultura en bronce o el tapiz, Miró apostó por la colaboración con expertos que dominaban dichas artes u oficios, evidenciando una consciencia sobre la necesidad de integrar manos expertas para la ejecución de sus proyectos artísticos. A principios de la década de los cuarenta, al iniciar su incursión en el ámbito de la cerámica, se consolidó una colaboración y amistad con Josep Llorens i Artigas y, posteriormente, con su hijo Joan, quienes actuaron como los ejecutores técnicos de la realización de toda su producción cerámica. En una línea de colaboración similar, la escultura en bronce de Miró —caracterizada por una superación de las convenciones típicas en lo conceptual, pero ligada a una ejecución técnica de raíz clásica— requirió de la intervención de diversos maestros fundidores. Si bien el autor interactuó con distintos profesionales del sector, fue el vínculo con la saga de los Parellada, abarcando varias generaciones de especialistas, la que sostuvo y produjo el grueso de su corpus escultórico más relevante.³²

Josep Canals y Josep María Roselló reconstruyen en sus obras, *Royo a Miró, a Sant Cugat*³³ y *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*³⁴, respectivamente, el proceso exploración y ejecución de arte textil por parte del artista. A pesar de que Joan Miró se aproximó inicialmente al tapiz en París, en 1934, mediante la ejecución de reproducciones de su obra en punto de Gobelins, su inserción definitiva en la creación textil no se produjo hasta 1969, momento en el que entra en contacto con Josep Royo, formado en la Casa Aymat, fábrica de tapices y alfombras y germen de la *Escola Catalana de Tapís*. Miró, durante sus visitas previas

³¹ El grabado al carborundo es una técnica aditiva impulsada por Henri Goetz a finales de los años sesenta, basada en la aplicación de carburo de silicio y barniz sobre una matriz. Su textura abrasiva retiene la tinta y permite obtener efectos pictóricos, relieves y zonas de color intenso. Véase M.M. Bernal, (2010, 8 de junio). *Grabado al carborundo*. Técnicas de grabado. <https://tecnicasdegrabado.es/2010/gravure-au-carborundum>

³² R. M. Malet, «Prólogo», en J. M. Roselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, Diputació de Tarragona; Viena Edicions, 2008, pp. 11–12.

³³ J. Canals i Gual, *Royo a Miró a Sant Cugat*, Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, 1993.

³⁴ M. Roselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, Diputació de Tarragona; Viena Edicions, 2008.

a la manufactura de la Casa Aymat a principios de la década de 1960—debido a su amistad con la familia propietaria de la manufactura, el matrimonio formado por Miquel Samaranch y Mercè Viñas—, ya se había interesado en explorar la potencialidad matérica de los tejidos de telar de alto lizo. La práctica textil representa el estadio más tardío en el conjunto de las técnicas incluidas en la producción artística de Miró, que el artista decide explorar al hallar en la figura de Royo el agente mediador capaz de trasladar sus proyectos al tapiz.

Existiendo una insatisfacción previa con la fórmula tradicional del tapiz de Gobelins, que se mantenía en un registro de previsibilidad que buscaba superar, Miró encontró en los avances de la *Escola Catalana de Tapís* en general, y de Royo en particular, un lenguaje matérico equivalente, y no meramente reproductivo, de su expresión artística. En este sentido, la convergencia con el capital técnico de Josep Royo abrió un horizonte donde la voluntad creativa de Miró y el dominio del oficio por parte de Royo permitieron la cristalización del lenguaje del artista bajo los parámetros deseados, integrando texturas, materiales y objetos heterogéneos. La destreza de Royo como conocedor en profundidad del material facilitó que Miró pudiera agredir, quemar o insertar elementos en el soporte.

La génesis de la producción textil de Joan Miró se encuentra en el encargo del Tapiz de Tarragona (ver figura 1), cuya ejecución material se llevó a cabo en la Fábrica de Alfombras y Tapices Aymat, dirigida por Miquel Samaranch, figura que operó además como un agente facilitador de capital social al mantener estrechos vínculos tanto con artistas como con galeristas, entre los que se encontraba la familia Gaspar.³⁵ Fue precisamente en la galería de estos últimos donde se presentó públicamente la pieza antes de su donación al Hospital de la Cruz Roja de Tarragona, constituyéndose este primer tapiz como el punto de partida de una colaboración que durará toda la vida de Miró.

³⁵ Según la lectura de Alicia B. Gutiérrez, en Bourdieu el capital social designa los recursos derivados de una red estable de relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuo. Estos vínculos pueden movilizarse para obtener beneficios materiales o simbólicos y explicar diferencias de posición entre agentes con capital económico o cultural similar. Véase A.B. Gutiérrez, *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*, Ferreyra Editor, 2005, pp. 37–38



Figura 1. *Tapís de Tarragona*, Joan Miró y Josep Royo, tapiz de alto lizo en lana, 1970. Fuente: J. M. Rosselló, Miró-Royo. *La Farinera de Tarragona, el teler del món*, Diputació de Tarragona; Viena Edicions, 2008.

A partir de 1972 la producción textil del artista entrará en un proceso de experimentación material y de ampliación de escala, siempre en colaboración con Royo. El *Tapiz de Tarragona II*, realizado ese año por Royo bajo la supervisión de Miró, muestra ya un procedimiento de trabajo alejado de la traducción tradicional de una pintura al tapiz: Royo preparaba las bases textiles de cáñamo y yute, mientras Miró intervenía sobre ellas aplicando pintura e incorporaba materiales que después eran fijados al tejido. En este contexto surgen también los *sobreteixims*, término acuñado por Cirici Pellicer para designar unas piezas que desbordaban las categorías convencionales del tapiz (ver fig. 2). Los *sobreteixims* radicalizaron esta experimentación mediante procedimientos de construcción y destrucción. Algunas piezas fueron quemadas, perforadas o deshilachadas y posteriormente consolidadas con resinas; otras incorporaron objetos como tijeras, escobas, sacos, cuerdas, tubos, redes o mangos de paraguas. El tejido dejó así de funcionar únicamente como superficie para convertirse en una estructura material susceptible de ser transformada, intervenida y expandida tridimensionalmente.³⁶

³⁶ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, op. cit.



Fig. 2. *Sobreteixim 2*, Joan Miró y Josep Royo, lana, cuerda, red, acrílico sobre lana tejida, 1972. Fuente: J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, *Diputació de Tarragona; Viena Edicions*, 2008.

La colaboración se intensificó a partir de la intervención de Aimé Maeght, quien impulsó la realización de obras de gran formato. La necesidad de disponer de un espacio adecuado llevó a instalar el taller de Royo en La Farinera de Tarragona, donde desarrolló tapices de grandes dimensiones. La monumentalidad de las obras modificó las propias condiciones de producción y transporte, llegando a crearse una gran pieza para el World Trade Center de Nueva York, desplazando el tapiz hacia una dimensión pública y arquitectónica (ver fig. 3). La relación entre Miró y Royo fue, además, de carácter colaborativo: Miró aportaba decisiones plásticas y conceptuales, mientras Royo hacía posible su materialización mediante su conocimiento técnico. De esta colaboración surgieron más de cincuenta tapices destinados, entre otros

espacios, a la National Gallery of Art de Washington, la Fundació Miró, la Fondation Maeght y la Fundació “la Caixa”.³⁷



Fig 3. *Tapís del World Trade Center*, Joan Miró y Josep Royo, lana, cáñamo y cuerda, 1974. Fuente: J. M. Rosselló, Miró-Royo. *La Farinera de Tarragona, el teler del món*, Diputació de Tarragona; Viena Edicions, 2008.

2.2. Una mirada al arte textil de Miró desde la teoría de la *artificación*

A continuación, trataremos de estudiar la producción textil de Joan Miró a través del marco teórico de la *artificación*, formulado por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, y desarrollado en el primer capítulo de este trabajo.³⁸ Nuestro objetivo es, por lo tanto, estudiar los procesos sociológicos y los mecanismos de desplazamiento que permiten el tránsito de las obras de arte textil de Joan Miró hacia el estatus de arte consolidado y reconocido por los agentes legitimadores del arte moderno. Para ello haremos uso de los indicadores de *artificación* que proponen las autoras, analizando, en primer lugar, el arte textil como un mundo perteneciente a *sectores* donde se producen procesos de *artificación*, en concreto el *sector de la artesanía* y el *sector de la técnica*.

³⁷ Ibidem.

³⁸ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», en N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp. 275–290.

A la hora de analizar el proceso de *artificación* de *sectores* específicos, cabe analizar el caso de la obra textil de Miró dentro del ámbito de la *artesanía*, siendo este el sector al que tradicionalmente se asocia la producción de artefactos textiles. Siguiendo las propuestas de las autoras, un factor que operaría como indicativo de este proceso de *artificación* sería la “autorización del productor”, lo que se traduce en una individualización de la producción dentro del sector artesanal. Este fenómeno se observa, en primer lugar, en la nominalización o firma de la pieza, donde el tapiz trasciende su condición original de objeto cotidiano o producto anónimo de taller para ser firmado y reconocido como “un Miró”; de este modo, la autoría y la valoración de la obra se individualizan, recayendo sobre la persona del artista. A este cambio en la mirada sobre la producción de los objetos le acompaña una ruptura en la intencionalidad de la obra, que deja de responder a un encargo utilitario o funcional para responder a una búsqueda estética. Por último, la noción de originalidad se consolida mediante la creación de piezas únicas, como los *sobreteixims* y los tapices de gran formato, que se alejan de la reproducción de cartones para convertirse en obras autónomas. Estas piezas ya no responden a la lógica de la reproducción en serie artesanal, sino que su producción está ligada a la creatividad del artista.

En lo que concierne al *sector de la técnica*, la producción textil de Miró cumple con la premisa de Heinich y Shapiro según la cual esta debe hacerse olvidar para permitir la consolidación del objeto artístico. Este olvido o invisibilización de la técnica, funciona en sí mismo como un indicador de *artificación*. En el caso que estudiamos, el conocimiento técnico del tejido deja de estar supeditado a su función original, la creación de un objeto duradero o útil, para centrarse en la experimentación con las texturas, volúmenes y otras cuestiones matéricas y visuales. En la obra textil de Miró la ejecución técnica, aunque está presente, se ve superada por nuevas materialidades, incorporación de objetos existentes y por la intervención directa sobre el objeto, lo cual supera los límites del oficio tradicional. Esta transición genera una tensión dialéctica entre el rigor técnico telar de alto lizo y la libertad y experimentación del gesto artístico, de modo que, elementos que bajo una lógica puramente técnica serían considerados errores, tales como las fibras deshilachadas o los nudos, se reincorporan a la obra como decisiones estéticas.

Siguiendo el marco teórico propuesto por Heinich y Shapiro, el análisis atiende también a los *operadores*, entendidos como aquellas marcas e indicadores específicos que revelan una transformación en la ontología del objeto o sector en cuestión, los cuales permiten atender a cómo opera concretamente la *artificación*. En este sentido, se han escogido una serie de marcadores operadores para aplicar a nuestro análisis, en concreto operadores *terminológicos*³⁹ —la estabilización de un léxico que permite y revela la generalización y formalización de una

³⁹ Ibidem, pp. 281.

práctica—, *cognitivos*⁴⁰ — métodos de clasificación y categorización—, *espaciales*⁴¹ —la modificación espacial juega sobre todo con la extracción del entorno original, del desplazamiento y la descontextualización—, *institucionales*⁴² —Administraciones, museos, academias, escuelas, premios y festivales contribuyen tanto a la *artificación* como al reconocimiento del arte— *editoriales*⁴³ —Aparición en libros, revistas y publicaciones de crítica especializada—, *estéticos*⁴⁴ —Modificación de la morfología de la producción acorde a las expectativas sobre el arte del contexto en que se inscribe— y *discursivos*⁴⁵ —comentarios, críticas e interpretaciones que surgen de una producción considerada artística—.

Entre los operadores propuestos por las autoras, en primer lugar, identificamos como reveladores de *artificación* de la obra textil producida por Miró los *operadores terminológicos*. A partir de un análisis de los titulares de prensa que recogían la producción de arte textil de Miró y sus exposiciones en las décadas de 1970 y 1980, se ha podido intuir una transformación de la connotación del propio término “tapiz”.⁴⁶ Se observa que la palabra experimenta un desplazamiento conceptual al ser plenamente acogida por el periodismo cultural y el lenguaje de la crítica de arte. Este cambio en lo semántico sitúa el concepto “tapiz” de manera legitimada dentro del discurso de las bellas artes. De esta manera, se puede interpretar que la *artificación* se produce mediante una resignificación del concepto “tapiz”, el cual abandona su condición de oficio para integrarse en el aparato intelectual y valorativo que rige el sistema artístico de la modernidad.

Por otro lado, los *operadores cognitivos, editoriales y discursivos* constituyen el marco intelectual encargado de validar y dotar de significado a la obra. Un indicador en este proceso es la entrada de la producción textil en el canon oficial de la historia del arte; el hecho de que la producción textil de Miró sea objeto de diversas publicaciones – inicialmente de autores como Jacques Dupin, Cirici Pellicer o Pere Gimferrer⁴⁷, en lugar de ser tratadas como un arte menor, funciona como un operador de legitimación. Este reconocimiento bibliográfico se ve reforzado por la publicación de catálogos razonados⁴⁸ y la organización de exposiciones específicas⁴⁹, que operan como dispositivos de visibilización que elevan las piezas textiles al plano de las bellas artes. Asimismo, se observa una consolidación de la *artificación* a través del análisis de la

⁴⁰ Ibidem, pp. 282.

⁴¹ Ibidem, pp. 283.

⁴² Ibidem, pp. 284.

⁴³ Ibidem, pp. 285.

⁴⁴ Ibidem, pp. 287.

⁴⁵ Ibidem, pp. 287.

⁴⁶ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, op. cit., pp.109-118.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Fundació Joan Miró. (s.f.). *Tèxtils*. En *Catàleg d'obres*. Recuperado el 20 de mayo de 2026, de <https://www.fmirobcn.org/ca/col-leccio/cataleg-obres/joan-miro/textil>

recepción crítica, donde la distinción entre la crítica de arte y la crónica de artesanía resulta determinante. En el caso de Miró, la validación no proviene de cronistas de artes decorativas, sino de críticos de arte de la talla de Alexandre Cirici Pellicer. Al ser abordadas desde estas figuras de autoridad, y teniendo en cuenta cómo los dispositivos discursivos son capaces de reconfigurar la percepción social y académica de un objeto, las obras quedan plenamente integradas en el discurso de la modernidad artística.

En lo relativo a los *operadores espaciales*, en la producción textil de Miró, entendemos que este fenómeno se manifiesta inicialmente a través de una emancipación respecto al muro: mientras que el tapiz tradicional se halla supeditado a una función arquitectónica de aislamiento o decoración, las piezas de Miró adquieren una autonomía plástica que conlleva su descontextualización y estetización. Este tránsito se completa mediante la inserción de la obra en la lógica del “Cubo Blanco”, lo cual sucede al abandonar el taller de tapices para ocupar espacios de legitimación y consagración institucional, desde las galerías hasta los museos. De esta manera, los tapices superan su carga utilitaria y su origen artesanal al situarse en los espacios de las bellas artes.

Analizando los *operadores institucionales y comerciales* en la obra de Joan Miró identificamos una incorporación prácticamente inmediata de su producción textil a los espacios de legitimación artística. Entre los años 1970 y 1974 la obra textil de Miró se expone principalmente en el circuito galerístico, primero en la Sala Gaspar de Barcelona, sala vinculada a la *Escola Catalana de Tapís*, para pronto comenzar a moverse internacionalmente, primero en la Galerie Maeght de París, en 1973, y luego en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, en el mismo año. Es especialmente significativa la rápida circulación internacional de los *sobreteixims* en los años 1972-1973. La obra textil de Miró comienza a incorporarse a exposiciones museísticas en instituciones internacionales de primera línea en cuanto se producen, principalmente en exposiciones de carácter retrospectivo. La obra en este soporte se expone por primera vez en 1973 en el MoMa de Nueva York, a continuación, en el Grand Palais de París, en 1979, en la Fondation Maeght en 1979 y en 2001, en el Castello Sforzesco en 1981, en el Musée des Beaux-Arts de Montréal en 1986, en el Guggenheim de Nueva York en 1987 o en el Yokohama Museum of Art en 1992, en la Sala San Hermenegildo de Sevilla en 2005 o en la Sala de Exposiciones Museísticas Cajasur en 2005.⁵⁰ Además, la obra textil del artista se expone en los espacios propios de la Fundació Miró, tanto en las exposiciones permanentes como en las diversas muestras temporales que se van sucediendo. Resulta significativo que la producción textil comenzase a incorporarse a las muestras retrospectivas de Joan Miró de

⁵⁰ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, op. cit., pp. 75-95.

manera coetánea a su producción, lo que indica que fue una categoría inmediatamente incluida en el lenguaje plástico del artista y por lo tanto leída como arte.

En cuanto a los *operadores estéticos*, hemos observado que la producción textil de Joan Miró presenta una particularidad respecto a otros artistas estudiados. El lenguaje plástico desarrollado en la obra en soporte textil mantiene una continuidad con el lenguaje utilizado por el artista durante esos mismos años en otros soportes, como la pintura y la escultura. Los colores, formas, signos y motivos que aparecen en las obras textiles forman parte de la creación de un universo visual más amplio, materializado en distintos soportes artísticos. En este sentido, la *artificación* opera mediante la traslación al textil de un lenguaje plástico previamente reconocido como artístico, haciendo que este soporte se integre con naturalidad dentro del conjunto de su producción. De la misma manera, el aumento de escala de los tapices se sitúa en el contexto general de una obra que, desde finales de los años sesenta y durante la década de 1970, adquiere progresivamente mayores dimensiones mediante esculturas, murales y otras intervenciones. El gran formato contribuye, a la vez, a alejar el tapiz de su dimensión doméstica y decorativa y a aproximarle a la escala de la pintura mural, la escultura monumental y el espacio público.

Tras observar el funcionamiento de los operadores de *artificación*, las autoras proponen atender a los actores que los implementan.⁵¹ Para identificarlos, Heinich y Shapiro proponen recurrir a la teoría de los cuatro círculos de reconocimiento por los que transita un artista, propuesta por Alan Bowness⁵², para identificar los actores desde los más cercanos a los más alejados de los artistas, aunque en este análisis trabajaremos a partir de la revisión de Nuria Peist⁵³ sobre dicha teoría en lo que respecta al arte moderno. Analizando el éxito en el arte a partir de los círculos de reconocimiento de Peist, se observa que, en la fase de reconocimiento correspondiente al “círculo inicial”, en la que operan agentes como otros artistas, la crítica de artes y los agentes del mercado del arte, la validación por parte de este primer círculo de agentes es inmediata.⁵⁴ Este hecho se constata, además de por el evidente contacto de Miró con el mundo del arte textil coetáneo, por un reconocimiento inmediato por parte tanto del mercado –hecho constatado por la implicación de galeristas como la familia Gaspar o Aymé Maeght en la producción de su obra textil– como de la crítica, cuya intervención fue determinante, no evaluando el tapiz desde una perspectiva taxonómica o técnica, sino desde su presencia e importancia estética en el sistema del arte del momento. Esta fase de reconocimiento temprano culmina con la proyección hacia el

⁵¹ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., p. 288.

⁵² A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames & Hudson, 1989.

⁵³ Teoría desarrollada por Nuria Peist en *El éxito en el arte moderno*, a partir de la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness y en diálogo con las tesis de Nathalie Heinich. Véase N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

⁵⁴ Ibidem.

gran público mediante encargos de gran escala para entidades privadas, como los tapices de La Caixa o el World Trade Center, los cuales sitúan la obra en espacios de difusión donde el objeto textil llega al gran público.

El segundo núcleo de reconocimiento, que siguiendo la teoría de Peist corresponde al momento de consolidación, mediado por figuras de alto poder de legitimación institucional como directores de museos, comisarios y especialistas, opera en este caso de manera retroactiva.⁵⁵ En primer lugar, porque la carrera de Joan Miró se encontraba plenamente consolidada dentro del sistema del arte internacional occidental antes del inicio de su producción de obra textil, habiendo llegado su obra a la cúspide de los espacios de poder, tales como el MoMa en 1941, a través de James Johnson Sweeney, o en el Tate Modern en 1964.⁵⁶ Por otro lado, el caso del arte textil de Joan Miró presenta una singularidad que permite hablar de una superación del sistema de los círculos de reconocimiento, al existir un proceso de “autoinstitucionalización”. A diferencia del artista convencional, que queda supeditado al descubrimiento por parte de especialistas o directores de museos, Miró está lo suficientemente consolidado por los agentes con más capacidad de legitimación que toma la iniciativa al crear su propio espacio museístico: la Fundació Joan Miró, abierta al público en 1975.⁵⁷

Esta particularidad provoca que la producción textil mironiana pueda ser entendida, no solo desde la teoría de los círculos de reconocimiento, sino que permite hablar también de cierto “efecto midas”. Entendemos que el objeto, en el caso de ser considerado artesanía, deja de serlo al pasar por las manos de Miró, actuando la firma del artista como un dispositivo de conversión ontológica inmediata. Este proceso de asimilación no es unilateral, sino que responde a un sistema localizado de relaciones donde tanto los agentes con capital social y cultural, como es el caso de Miquel Samaranch, como los artistas consagrados empujan las fronteras de lo artístico en el contexto de la modernidad para acoger lo textil.

Sectores	Artesanía	<i>Artificación</i>
	Técnica	<i>Artificación</i>
Operadores	Terminológicos	<i>Artificación</i>

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Fundació Joan Miró. (s. f.). *Joan Miró*. Recuperado el 20 de mayo de 2026, de <https://www.fmirobcn.org/ca/fundacio/joan-miro/>

⁵⁷ Ibidem.

	Cognitivos	<i>Artificación</i>
	Espaciales	<i>Artificación</i>
	Institucionales	<i>Artificación</i>
	Comerciales	<i>Artificación</i>
	Editoriales	<i>Artificación</i>
	Organizacionales	No se dispone de información
	Estéticos	<i>Artificación</i>
	Discursivos	<i>Artificación</i>
Actores – primera fase de reconocimiento	Pares	<i>Artificación</i>
	Crítica	<i>Artificación</i>
	Mercado del arte	<i>Artificación</i>
Actores – segunda fase de reconocimiento	Directores de museos	<i>Artificación</i>
	Comisarios	<i>Artificación</i>
	Especialistas	<i>Artificación</i>

Tabla 2. Resultados del análisis del proceso de artificación de la obra de Joan Miró.

2.3. El peso del nombre. Factores y resultados para una *artificación* plena

Al medir los resultados del caso estudiado, cabe preguntarse si nos hallamos ante una *artificación* plena, parcial o una semiestabilización. Si atendemos estrictamente a la producción textil de Miró, la conclusión indica una *artificación* total, manifestada tanto en la *artificación* con relación a los sectores en los que orbita la obra —artesanía y técnica— como en la

transformación ontológica del objeto que nos revelan los operadores. Cabe matizar que la *artificación* no debe entenderse únicamente como una suma de trayectorias individuales, sino como una transformación profunda de las prácticas que, mediante una serie de condicionantes, pasan a ser consideradas arte. En este sentido, concurren diversos factores que han favorecido esta *artificación*: la fuerte individualidad de Miró, la orientación de su producción hacia un consumo por parte de entornos sociales privilegiados, su marcada autonomía frente a las demandas de la clientela y la propia transportabilidad física y temporal de la obra. A estos elementos se suma un acceso privilegiado a los espacios de legitimación y de visibilidad institucional.

Sin embargo, resulta imprescindible reconocer que la categorización de un objeto como arte depende directamente del marco de recepción en el que se inscribe. En este sentido, Nathalie Heinich y Roberta Shapiro recuperan la reflexión de Nelson Goodman en el artículo de 1977 “¿Cuándo hay arte?”:

En efecto, ya no se trataba de preguntarse «qué es el arte», desde la perspectiva esencialista familiar a la filosofía continental —una «falsa pregunta», afirma Goodman—, sino de aceptar «que una cosa pueda funcionar como obra de arte en ciertos momentos y no en otros». En otras palabras, se trataba de reconocer la dimensión profundamente contextual de la categorización artística, en lugar de ver en ella el efecto de una «esencia» inscrita en el propio objeto.⁵⁸

Bajo esta premisa, el análisis en torno al trabajo textil de Miró plantea un dilema metodológico: dado que la figura del artista se encontraba ya plenamente insertada y consagrada en el sistema del arte, cualquier proyecto emprendido quedaba inmediatamente validado por el mismo sistema. Por eso, aunque el estudio de su caso particular pueda parecer poco útil para estudiar, en un marco más general, el proceso de *artificación* del textil en el arte moderno, la realidad es que la producción mironiana puede tener una gran importancia dentro de dicho proceso. La producción de Miró no solo transformó su propio corpus de obra, sino que actuó como un lugar de impulso del proceso de *artificación* del textil en general, contribuyendo a su proceso de inserción en el sistema de las bellas artes y la alta cultura.

⁵⁸ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., p. 267.

3. Josep Royo. Del oficio a la construcción de una identidad artística

La carrera de Josep Royo (Barcelona, 1945), biografiada desde sus inicios por el galerista Josep Canals, comenzó como aprendiz en la fábrica de tapices y alfombras Casa Aymat, en Sant Cugat del Vallès, donde inició una etapa de formación en la que compaginó el trabajo en la fábrica con los estudios de arte en la Escuela Massana de Barcelona. De esta manera, su trayectoria como artista textil se inicia en la adolescencia, en torno al año 1958, inicialmente motivada por imperativos socioeconómicos, aunque guiada, a la vez, por una voluntad de expansión de sus inquietudes artísticas, hasta entonces exploradas a través de la pintura. Es en este entorno de fábrica Aymat, cuyo director promovía en aquel entonces el proyecto de la *Escola Catalana de Tapís*, donde Royo desarrolla un gran conocimiento técnico, a través de la realización de tapices a partir de cartones de artistas consagrados, tales como Joan Miró, Antoni Tàpies, Albert Ràfols-Casamada o Pablo Picasso (ver fig.4). Este conocimiento técnico pronto comienza a dar lugar a una práctica de carácter experimental, fruto de la investigación personal con la materialidad del tapiz.⁵⁹



Fig. 4. *Naturaleza Muerta con copa bajo la lámpara*, Pablo Picasso y Josep Royo, 1965. Fuente: Museu Picasso de Barcelona, recuperado de: <https://museupicassobcn.cat/es/taxonomy/term/577>

⁵⁹ J. Canals i Gual, *Royo a Miró a Sant Cugat*, Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, 1993.

Una vez abandonada su alma mater, entre 1972 y 1976 fue profesor en la Escuela Taller de Arte de la Diputación de Tarragona, donde pudo transmitir sus conocimientos sobre las prácticas textiles.⁶⁰ En Tarragona, con el apoyo económico de Aimè Maeght, fundó el taller La Farinera, donde formó un equipo con el que producir los grandes tapices realizados en colaboración con Joan Miró, Antoni Tàpies y otros artistas. En paralelo, Royo forma parte activa del proceso de renovación del tapiz en Cataluña. A partir de 1970 expuso sus obras en la Sala Gaspar, en la Galería Maeght, en la Martha Jackson Gallery y en la Eva Cohon Gallery, entre muchas otras.⁶¹ A mediados de los años ochenta la Farinera cerró y Royo se trasladó a Vila-rodon. Su obra ha sido a menudo distinguida por sus cualidades técnicas, un hecho que en 1984 le llevó a obtener el Premio Nacional Aranjuez de Tapiz.

La obra personal de Josep Royo, estudiada por Carles Guerra, fue recogida por algunos de los críticos catalanes más reconocidos de las últimas décadas del siglo XX, como Alexandre Cirici Pellicer, Josep Corredor-Matheos, Francesc Miralles y Daniel Giralt-Miracle.⁶² La incorporación de su obra a fondos de carácter institucional o público, a pesar de ser muy limitada, ha preservado algunos de los tapices más importantes y firmados en nombre propio en el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), la Colección Nacional de Arte de la Generalitat de Catalunya, el Museo Tamayo en Ciudad de México y la colección del Museo Textil de Terrassa, además, el Museo de Arte Moderno de la Diputación de Tarragona (MAMT) conserva el Fondo Josep Royo, que reúne desde 2023 la colección de obras y documentos más importantes del artista.

Siguiendo el método desarrollado en el capítulo anterior, nos centraremos a continuación en el estudio de la relación de Josep Royo con el tapiz, atendiendo tanto a su obra propia como a aquella que produjo en colaboración con artistas más consagrados dentro del sistema del arte, principalmente Joan Miró y Antoni Tàpies. En segundo lugar, aplicaremos la teoría de la *artificación* al estudio de la obra del artista, con el objetivo de observar si existe y, en caso afirmativo, de qué manera se desarrolla el proceso de *artificación* de la obra del artista en relación a los diferentes actores del sistema del arte, prestando especial atención al hecho de que su entrada en el mundo del arte textil fuese como artesano de taller, siendo esto un posible condicionante para el reconocimiento de su obra dentro del sistema de las bellas artes.

⁶⁰ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, op. cit., pp. 30–33.

⁶¹ Ibidem, p. 69.

⁶² Ibidem.

3.1. La obra textil de Josep Royo. El tapiz como medio de experimentación

La reconstrucción historiográfica de la obra no vinculada a otros artistas de Josep Royo se enfrenta, como obstáculo principal, a la ausencia de un catálogo razonado y a la falta de un corpus documental sólido. En este sentido, la labor investigadora de Carles Guerra fue determinante para sistematizar un corpus que abarca desde 1963 hasta 1988. Este recorrido, que se inicia en la Casa Aymat de Sant Cugat y transita por espacios como La Farinera de Tarragona, permite identificar no solo su producción textil, sino también un corpus de obra pictórica que evidencia la diversidad de su registro plástico. Sin embargo, la fragmentación de la información recuperada de los catálogos de exposiciones de las décadas de los setenta y ochenta tiene como consecuencia la dificultad de definir una genealogía completa de su obra.

El lustro comprendido entre su primera exposición individual en la Sala Crecelius de Tarragona en 1970, y su presentación en la Galería Maeght de Barcelona en 1975, constituye un periodo clave en la definición de su proyecto personal. Durante esta etapa se observa un lenguaje experimental caracterizado por la definición y evolución de tipologías artísticas, cambios de escalas y combinaciones matéricas que sitúan su práctica en un plano de alta investigación estética, y que pueden observarse en obras como *Tramado con cuerdas* (ver fig. 5). De esta manera, muchas de sus obras de sus etapas posteriores parecen mutaciones de tipologías muy definidas y trabajadas de antemano por él mismo.⁶³

⁶³ C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit., pp. 75–79.



Fig. 5. Tramado con cuerdas, Josep Royo, 1973. Fuente: C. Guerra, Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes, Viena, 2023

La muerte de Joan Miró en 1983 supone un punto de inflexión en la legitimación de Royo como artista. Al desaparecer la figura del que amparaba su producción artística en los diversos ámbitos del sistema de arte, el autor se ve obligado a replantear su pertenencia al sistema desde una posición más vulnerable. Al no estar plenamente consolidada su autonomía como artista independiente, debido a la persistencia de prejuicios que lo vinculan al oficio artesanal, Royo inicia un desplazamiento estratégico hacia el medio pictórico. Esta transición busca, en última instancia, una nueva validación en un lenguaje tradicionalmente más permeable a la categoría de "autor" dentro de las jerarquías de lo plástico en el sector artístico.⁶⁴

La trayectoria de Royo resulta indisociable de sus colaboraciones con los artistas catalanes más reconocidos por el sistema del arte de las últimas décadas del siglo XX. Estas colaboraciones, si bien facilitaron el desarrollo de su lenguaje artístico, operaron a la vez como condicionantes o limitantes de su reconocimiento como autor de nombre propio. Tras la primera colaboración con

⁶⁴ Ibidem, p. 124.

Joan Miró, para la producción del Tapiz de Tarragona en 1969, en la primera mitad de la década de 1970 consolida su colaboración permanente con este artista, pero inicia a la vez proyectos de colaboración con Antoni Tàpies (ver fig. 6) o Pablo Palazuelo, desarrollados en paralelo a una producción personal menos visibilizada.

Respecto a la naturaleza de la coautoría en la producción artística de Royo en colaboración con artistas consolidados en el sistema del arte, el análisis comparativo de sus colaboraciones con dos figuras de gran reconocimiento en el ámbito catalán de la época, Joan Miró y Antoni Tàpies, permite extraer conclusiones al respecto. Como conclusión de dicho análisis comparativo proponemos que el estatuto del artista textil depende, en gran medida, del posicionamiento y la voluntad de horizontalidad del artista consagrado frente al proyecto colaborativo. Mientras que el modelo mironiano se define por una implicación activa en la ejecución y una generosidad en el reparto del capital simbólico —traduciéndose en firmas conjuntas y una visibilidad compartida en catálogos e instituciones—, la relación con Tàpies parece ser una coautoría de carácter más vertical. En este segundo caso, Tàpies delega la ejecución material y supervisa la traducción de su lenguaje al tapiz, pero mantiene la exclusividad de la autoría oficial, evitando el reconocimiento explícito de Royo en los dispositivos de legitimación como la firma o la exposición. Esta divergencia confirma que el reconocimiento del trabajo textil no depende solo de su calidad intrínseca, sino de la disposición del “artista genio” a subvertir las jerarquías tradicionales del taller.



Fig. 6. *Armari*, Antoni Tàpies y Josep Royo, objeto tapiz, 1973. Fuente: Museu Tàpies, recuperado de: <https://museutapies.org/es/obra-coleccion/obras/?o=146>

3.2. ¿Cuándo el tapiz se convierte en arte? Una lectura desde la teoría de la *artificación*

A continuación, estudiaremos la obra textil de Josep Royo a partir del marco teórico de la *artificación*, formulado por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro y presentado en el capítulo 1 de este trabajo.⁶⁵ A diferencia de la figura de Miró, cuya incursión en el ámbito del arte textil *artifica* el tapiz gracias a su carrera plenamente consolidada y su posición de autor validado por el sistema, Royo se ve obligado a confrontar el estigma del oficio para alcanzar el reconocimiento bajo la categoría de autor. Esta tensión puede ser estudiada atendiendo a los procesos de *artificación* de los *sectores de la artesanía y la técnica*, tal y como proponen Heinich y Shapiro.

⁶⁵ R. Shapiro, «Avant-propos», en N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, op. cit.

En lo relativo al *sector de la artesanía*, la nominalización —la firma— funciona como un importante indicador de *artificación*. Si en una etapa inicial de su carrera, la producción de obra bajo la firma de la Casa Aymat relega a Royo a la condición de técnico o artesano anónimo, la transición hacia la firma en condiciones de horizontalidad, ejemplificada en la firma conjunta con Miró, funciona como un dispositivo que desplaza al productor desde el anonimato artesanal hacia la autoría artística. Por el contrario, en dinámicas de colaboración vertical, como el caso de la colaboración con Antoni Tàpies, la ausencia de firma devuelve el perfil de Royo al perfil del artesano, evidenciando cómo la carencia de este indicador refuerza la posición del sujeto como mero ejecutor. Sobre la cuestión del estudio del proceso de *artificación* del textil producido por Josep Royo, Carles Guerra, en *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, apunta lo siguiente:

Así pues, por un lado, Miró elige y legitima el tapiz como un recurso para salvar la pintura moderna. Por el otro, Royo profundiza en las prácticas textiles una vez que han sido reconocidas como sustitutas de la pintura. Los resultados sugerirán, como dijo un crítico de la época, que en el tapiz hay tanto o más recorrido que en la pintura. El problema, sin embargo, sigue pivotando sobre el estatus conflictivo de los saberes asociados a las técnicas textiles, a menudo tildados de tradicionales.⁶⁶

Dentro del *sector de la técnica*, la existencia de un proceso de *artificación* viene condicionado por la superación del oficio, es decir, para que una práctica sea reconocida como arte, la técnica debe lograr, en cierta medida, hacerse invisible.⁶⁷ En el caso de Josep Royo, este principio genera una paradoja donde la técnica se manifiesta, simultáneamente, como herramienta y como obstáculo. Tal como ha señalado Carles Guerra el trabajo de Royo fue a menudo “despachado por la crítica como un mero logro técnico”.⁶⁸

Bajo el marco teórico de Heinich y Shapiro, esta percepción externa indica un freno en el proceso de *artificación*: si el público se detiene exclusivamente en cuestiones relativas al virtuosismo de la ejecución, el objeto no logra superar la categoría de artesanía. Esta tensión entre técnica y arte se hace más evidente al analizar la obra realizada en colaboración con Joan Miró o Antoni Tàpies. En estos ejemplos, la técnica no persigue la pulcritud, sino que se orienta hacia la exploración matérica. El paso de un tejido perfectamente ejecutado —propio de una técnica instrumental— al uso de cuerdas, sacos y elementos deshilachados —característicos de una técnica expresiva— podemos entenderlo como una superación de la técnica, y por lo tanto un indicador de que existe un proceso de *artificación*.

⁶⁶ C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit.

⁶⁷ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., pp. 278–279.

⁶⁸ C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit., p. 53.

Sin embargo, se observa una mayor *artificación* del trabajo de aquellos artistas ya consagrados dentro del sistema del arte, como en el caso de Joan Miró, frente a las resistencias que encuentran quienes proceden del sector de la artesanía, lo cual tiene como consecuencia un mayor grado de *artificación* de la obra surgida de la colaboración de Royo con Miró, Tàpies u otros artistas consagrados, que su obra propia⁶⁹. Por otro lado, entendemos que la “traducción” técnica del cartón⁷⁰ al tapiz funciona como un factor de descalificación creativa o de autoría. Si los agentes legitimadores del arte moderno interpretan que la labor de Royo se limita a traducir un cartón al hilo, la obra de arte textil sigue siendo percibida como una mera ejecución técnica. Para que se consolide el proceso de *artificación*, es imprescindible que el sistema de reconocimiento valide el tejido como un soporte artístico autónomo de otros formatos.

Otros indicadores de la presencia de *artificación* son los *operadores*, aquellas marcas e indicadores específicos que revelan una transformación en la ontología del objeto o sector en cuestión, los cuales permiten atender a cómo opera concretamente la *artificación*.⁷¹ Atendiendo a los *operadores terminológicos*⁷² —aquellos que responden a la estabilización de un léxico que permite y revela la generalización y formalización de una práctica, y por lo tanto un preludio a su reformulación— señalamos la propia autodefinición del artista. Royo se enuncia con la fórmula “soy un artista que hace tapices”⁷³, de manera que, mediante esta afirmación, la identidad del sujeto deja de estar condicionada en la técnica para fundamentarse en el estatus dentro del sistema del arte, de modo que busca superar el origen artesanal de su práctica persiguiendo ser leído como un artista.

Se identifican también *operadores cognitivos*⁷⁴ —aquellos que responden a métodos de clasificación y categorización, tales como listados o biografías— y *editoriales*⁷⁵, los cuales parecen establecer un freno en el reconocimiento de la obra de Josep Royo. Un indicador de gran importancia es la validación de la obra de Royo asociada a la cercanía a Joan Miró, en este aspecto, la inclusión de Royo en las biografías y catálogos del artista⁷⁶ contrasta con la ausencia de un catálogo razonado de su propia obra y la escasez de monografías.⁷⁷ De este

⁶⁹ Ibidem, p. 124

⁷⁰ En la producción de tapices, el cartón es el modelo pictórico, realizado a escala, que guía el trabajo de los tejedores. A partir de él se trasladan al tejido la composición, las figuras, los contornos y los valores cromáticos previstos por el autor del cartón. En *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*. Museo Nacional del Prado. Recuperado el 14 de junio de 2026, de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c7>

⁷¹ N. Heinrich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., pp. 275–290.

⁷² Ibidem, p. 281.

⁷³ P. Portabella (dir.), *Miró tapís*, Films 59, 1973 [película].

⁷⁴ N. Heinrich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., p. 282.

⁷⁵ Ibidem, p. 285.

⁷⁶ C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit., pp. 121–125.

⁷⁷ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, op. cit., pp. 109–118.

modo, entendemos que la consideración de la obra de Royo como arte no surge a partir de una autonomía creativa reconocida por el sistema del arte, sino que es consecuencia de su asociación con la figura de Miró. La validación por cercanía a Miró contrasta, a su vez, con el vacío documental en los catálogos de Tàpies, en los que la ausencia de mención al ejecutor funciona como un indicador del mantenimiento del estatus de ejecutor técnico, lo que refuerza la subordinación de la técnica frente al nombre del artista-autor consagrado.⁷⁸ Por último, la geografía del reconocimiento complementa el estudio del alcance de la obra de Josep Royo. El hecho de que las publicaciones monográficas sobre Royo procedan mayoritariamente de instituciones y museos de ámbito local, como Sant Cugat o Tarragona, denota que su proceso de *artificación* no ha logrado trascender a los relatos mayoritarios de la historia del arte.

En cuanto a los *operadores espaciales*⁷⁹ —la modificación espacial es un indicador que se revela a partir de la extracción del entorno original, del desplazamiento y la descontextualización—, dentro de los dispositivos de legitimación analizados, la creación del taller de La Farinera funciona como un indicador de gran relevancia. Este espacio simboliza, en primer lugar, el desplazamiento del taller experimental pero ubicado en la fábrica de alfombras y tapices al taller artístico. Por otro lado, el tránsito desde una lógica de trabajo asalariado —vinculada a la etapa en la Casa Aymat de Sant Cugat— hacia una lógica de creación artística institucionalizada y financiada por la galería Maeght. Dicho desplazamiento espacial no es solo geográfico, sino conceptual, marcando la transición de una técnica a medio camino entre lo artesanal y lo artístico, a una concepción de la técnica plenamente artística.

En cuanto a los operadores institucionales—Administraciones, museos, academias, escuelas, premios y festivales contribuyen a tanto a la *artificación* como al reconocimiento del arte—, entre 1972 y 1976 ejerció como profesor en la Escuela Taller de Arte de la Diputación de Tarragona, hecho que supone un desplazamiento desde el ámbito del taller a un espacio reglado de transmisión y formación. Este reconocimiento continúa en 1984 con la concesión del Premio Nacional Aranjuez de Tapiz, que opera como una validación de su producción, aunque todavía desde un espacio específicamente vinculado al medio textil. Sin embargo, la incorporación de su obra a colecciones públicas es limitada, poseen piezas del artista el MACVAC de Vilafamés, la Colección Nacional de Arte de la Generalitat de Catalunya, el Museo Tamayo de Ciudad de México y el Museo Textil de Terrassa. Recientemente destacó la creación, en 2023, del Fondo Josep Royo en el Museo de Arte Moderno de la Diputación de Tarragona, que reúne el principal conjunto de obras y documentación del artista. Desde la perspectiva de la *artificación*, la

⁷⁸ A. Agustí, *Tàpies: Obra completa. Vol. 3, 1969–1975*, Fundació Antoni Tàpies; Edicions Polígrafa, 1992.

⁷⁹ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., p. 283.

ausencia en grandes colecciones de arte moderno y contemporáneo muestra que la obra de Royo no alcanzó reconocimiento fuera de círculos textiles o locales.

Los operadores comerciales —aquellos que responden a la introducción de la obra en los circuitos de venta o especialización dentro del mercado del arte—, tienen una presencia temprana en la trayectoria del artista. Desde 1970, Royo expuso en galerías como la Sala Gaspar, la Galerie Maeght, la Martha Jackson Gallery y la Eva Cohon Gallery, integrando su producción en circuitos destinados a la exposición y comercialización de arte. Destacamos la intervención del galerista Aimé Maeght, quien además de promover su obra en el mercado del arte, facilitó los recursos económicos para la creación del taller de La Farinera, donde Royo pudo hacer avanzar su práctica y a la vez hacer crecer las dimensiones de su obra

Por otro lado, los operadores *organizacionales*⁸⁰ —aquellos que revelan una reorganización de la división del trabajo, que es jerárquica en sí misma— indican que la organización interna del trabajo en La Farinera⁸¹ supone una jerarquización que modifica las condiciones de producción de la obra de Royo. Al disponer de un equipo de ayudantes, fundamentalmente femenino, Royo logra adoptar el rol de maestro. Este hecho constituiría un operador organizacional en el proceso de *artificación*: el distanciamiento físico y simbólico de la ejecución material. Al delegar la labor del tejido en manos externas, el autor se reserva la dirección intelectual del proyecto, replicando así la jerarquía tradicional de las Bellas Artes, donde se establece una distinción entre la autoría y la ejecución por parte de las trabajadoras del taller. Esta estructura organizativa podría contribuir al desplazamiento de la etiqueta de artesano para situarse en la posición de artista.

Por último, el análisis de los *operadores estéticos*⁸² —aquellos que juegan con la forma de las obras para facilitar una percepción que se ajuste a las expectativas artísticas predominantes en el contexto espaciotemporal en cuestión—, revela cómo la producción de Royo se ajusta a códigos visuales específicos para ser validada como arte de vanguardia por el sistema. Esta voluntad de reconocimiento se manifiesta, en primer lugar, a través de la adopción del formato monumental. Entendemos que el gran formato de las piezas no debe entenderse como una decisión únicamente técnica o de escala, sino como una aspiración de estatus dentro del sistema del arte. Al abandonar la dimensión doméstica tradicionalmente asociada al textil, el tapiz se desplaza hacia una categoría superior, permitiéndole competir simbólicamente con géneros consolidados en el sistema del arte, como la pintura mural o la escultura pública. En segundo lugar, la renuncia a la figuración tradicional en favor de la abstracción actúa como un dispositivo de

⁸⁰ Ibidem, p. 286.

⁸¹ Ibidem, p. 286.

⁸² Ibidem, p. 287.

alineación con el lenguaje plástico de las segundas vanguardias catalanas, una decisión que facilita que la obra se adapte a los lenguajes de los agentes dominantes en el mercado de la época. En este contexto, la abstracción no es solo una elección estética, sino que la asimilación de estos lenguajes abre camino para que el objeto textil sea despojado de sus connotaciones decorativas o artesanales y pueda ser plenamente integrado en los circuitos de legitimación de la alta cultura.

Por último, los *operadores discursivos* —los comentarios, críticas e interpretaciones que suscita una producción artística— revelan problemas de validación en lo que respecta al análisis de la terminología en la recepción crítica de la obra de Royo. En un estudio de la cuestión hecho por Carles Guerra⁸³, en el que se analizó la terminología empleada en textos sobre la obra de Royo publicados por Cirici Pellicer, Francesc Miralles y Lluís Permanyer en las décadas de 1970 y 1980, concluye que “ni Cirici Pellicer en 1975, ni Permanyer en 1982, ni Miralles en 1986 conceden a Royo el título de autor; le niegan ese reconocimiento”.

Al abordar el papel de los *actores* dentro del proceso de *artificación* de la obra de Josep Royo recurrimos, como proponen Heinich y Shapiro, a la teoría de los círculos de reconocimiento propuesta por Alan Bowness⁸⁴, aunque aplicamos aquí a la revisión de Nuria Peist⁸⁵ sobre dicha teoría en lo que respecta al arte moderno. De acuerdo con lo propuesto por Nuria Peist, la dependencia de la mediación externa es inversamente proporcional al volumen de capital social inicial del sujeto.⁸⁶ Siguiendo la premisa de que el origen social es un factor determinante en el acceso al campo artístico, se observa que el *habitus* del autor marca el inicio de su carrera.⁸⁷ En términos de Bourdieu, al iniciar su carrera carece del capital social necesario para posicionarse de forma autónoma en los espacios jerárquicamente superiores establecidos por el sistema del arte, y en este contexto, la figura de Miquel Samaranch emerge como un actor que actúa como facilitador del acceso dichos espacios.

Samaranch no actúa únicamente como empleador, sino como el agente de mediación que permite a Royo realizar el tránsito desde el anonimato del taller hacia el reconocimiento de los

⁸³ C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit., p. 124.

⁸⁴ A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames & Hudson, 1989.

⁸⁵ Teoría desarrollada por Nuria Peist en *El éxito en el arte moderno*, a partir de la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness y en diálogo con las tesis de Nathalie Heinich. Véase N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

⁸⁶ N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

⁸⁷ Según la lectura de Alicia B. Gutiérrez, en Bourdieu, el *habitus* designa un sistema de disposiciones duraderas, incorporadas a través de la experiencia social, que orienta la percepción, el pensamiento y la acción de los individuos. Permite articular las estructuras sociales objetivas con las prácticas subjetivas, mostrando cómo lo social se inscribe en los cuerpos. Véase Gutiérrez, A. B. Gutiérrez, *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*, op. cit., pp. 65–70.

agentes del «núcleo inicial» —pares, mercado, críticos, coleccionistas y marchantes— en el entorno artístico barcelonés.⁸⁸ Esta mediación subraya el carácter «tutelado» de la carrera de Royo en las décadas de 1960 y 1970, donde el éxito no parece derivar de una posición de autonomía, sino de una estructura de apoyos externos que, si bien facilitan la entrada en el primer círculo de reconocimiento, parecen frenar el salto hacia una consagración plenamente independiente. En el análisis del primer círculo de reconocimiento, se observa que el éxito de Josep Royo se inserta en unos espacios concretos, comprendidos entre Sant Cugat, Barcelona y Tarragona.⁸⁹ Este reconocimiento de proximidad se consolida a través de la validación de sus pares, especialmente en el contexto de la *Escola de Tapís de Sant Cugat*, en el que su obra recibe es ampliamente reconocida. A la vez, la incursión en el mercado galerístico, de la mano de la Sala Gaspar y Aimè Maeght principalmente, facilitó la circulación de la obra de Royo como objeto de exhibición ubicado en el mercado del arte.

En el tránsito hacia la fase de consolidación o segundo círculo de reconocimiento —directores de museos, comisarios y especialistas— observamos que el proceso de *artificación* encuentra un freno. Aunque figuras de autoridad e historiadores del arte en Cataluña, como Carles Guerra⁹⁰ o Giralt-Miracle⁹¹, han generado discursos sobre la obra de Royo desde la historia del arte, su impacto no ha logrado trascender la esfera de los especialistas locales. Esta limitación evidencia una *artificación* local o parcial, ya que la obra de Royo no ha alcanzado la autonomía necesaria para proyectarse con voz propia en los circuitos institucionales y museísticos de mayor escala, quedando limitada a una geografía de reconocimiento local o autonómica.

Finalmente, la relación de Royo con el gran público se encuentra condicionada por su colaboración con Miró. Si bien piezas de escala monumental —como el tapiz del World Trade Center o el Tapiz de La Caixa— han gozado de una enorme visibilidad, la percepción del público no se dirige al productor real, sino al gran formato y a la marca Miró. En este escenario, la firma de Miró actúa como un paraguas simbólico que otorga prestigio al objeto al mismo tiempo que invisibiliza al autor material, por lo que esta legitimación por contacto nos hace pensar en una *artificación* subordinada, donde el reconocimiento público sucede a través del nombre del genio consagrado y no a través de la identidad artística autónoma de Royo.

⁸⁸ N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

⁸⁹ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, Diputació de Tarragona; Viena Edicions, 2008.

⁹⁰ C. Guerra, *Josép Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit.

⁹¹ J. M. Rosselló, *Miró-Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*, op. cit., pp. 109–118.

Sectores	Artesanía	<i>Artificación parcial</i>
	Técnica	<i>Artificación parcial</i>
Operadores	Terminológicos	<i>Artificación</i>
	Cognitivos	<i>Artificación parcial</i>
	Espaciales	<i>Artificación</i>
	Institucionales	<i>Sin artificación</i>
	Comerciales	<i>Artificación</i>
	Editoriales	<i>Artificación parcial</i>
	Organizacionales	<i>Artificación</i>
	Estéticos	<i>Artificación</i>
	Discursivos	<i>Sin artificación</i>
Actores – primera fase de reconocimiento	Pares	<i>Artificación</i>
	Crítica	<i>Sin artificación</i>
	Mercado del arte	<i>Artificación</i>
Actores – segunda fase de reconocimiento	Directores de museos	<i>Artificación local o especializada</i>
	Comisarios	<i>Artificación local</i>
	Especialistas	<i>Artificación local</i>

Tabla 3. Resultados del análisis del proceso de artificación de la obra de Josep Royo.

3.3. El peso del oficio. Factores y límites de una *artificación* parcial

Tal como señala Carles Guerra, la historiografía del arte ha tendido a situar a Royo en una posición marginal, recordándolo de forma casi exclusiva a través de su vinculación a los grandes proyectos textiles de Joan Miró o Antoni Tàpies. Esta omisión no es casual, sino que responde a las jerarquías estructurales que rigen el acceso al prestigio, donde la gran calidad de su trabajo, que llevó la técnica del tapiz a un virtuosismo inédito, fue sistemáticamente despachada por la crítica de la época como un mero «logro técnico».⁹² Bajo esta mirada reduccionista, el sistema del arte estableció una distinción entre el concepto artístico y la ejecución material, relegando al colaborador necesario a un segundo plano. En consecuencia, el análisis de la figura de Royo permite rescatar su labor en la configuración de los resultados del textil de Miró y Tàpies, entre otros, a la vez que evidencia cómo los dispositivos de legitimación y la crítica de arte pueden actuar como agentes de invisibilización cuando la práctica se sitúa en la frontera difusa entre el oficio y la creación artística.

El trabajo de Royo en el ámbito del tapiz ha sufrido un menosprecio semejante al denunciado por Griselda Pollock en *Differencing the Canon* quién sostiene que “estas prácticas culturales son a menudo degradadas porque se las identifica con lo doméstico, lo decorativo, lo funcional, lo asociado con las habilidades, es decir, todo aquello que la lógica patriarcal caracteriza negativamente como esencialmente femenino”.⁹³ Pese a ser Royo un hombre, la industria de tapiz, ligado a lo doméstico y a la tradición del trabajo manual femenino, opera como un mecanismo que automáticamente provoca desprestigio, en consecuencia, el canon que registra a los autores reconocidos no reserva ningún lugar para este artista. Más allá de los tapices de Miró y de Tàpies, Royo no tiene casi ninguna representación en colecciones públicas o privadas, una prueba más del escaso reconocimiento institucional.

A partir de estos resultados, entendemos que la trayectoria de Josep Royo permite identificar un proceso de *artificación* parcial, inacabado e incluso subordinado. La hipótesis planteada en la introducción a este capítulo suponía un reconocimiento acorde al virtuosismo de Royo, aunque fuese local y específico del mundo del arte textil. El análisis, sin embargo, nos empuja a descartar esta hipótesis, aunque no puede afirmarse que la obra de Royo quede al margen de los procesos de *artificación*, ya que identificamos numerosos indicadores favorables. Su producción se individualiza, circula por galerías, adopta formatos y procedimientos vinculados a la renovación artística del tapiz y alcanza el reconocimiento de pares y agentes del mercado del arte. Sin embargo, estos mecanismos no consiguen transformar de manera completa el estatuto

⁹² C. Guerra, *Josep Royo. Una forma oberta que cau a pes*, op. cit.

⁹³ G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999.

del productor. La persistencia de una lectura centrada en su destreza técnica, la desigual atribución de autoría en sus colaboraciones, la escasa presencia institucional de su obra propia y un segundo círculo de reconocimiento fundamentalmente local o especializado actúan como frenos a su consolidación. El caso de Royo demuestra, de esta manera, que la *artificación* del tapiz no implica necesariamente la *artificación* plena de todos sus productores.

4. Maria Assumpció Raventós. De las bellas artes al textil

La trayectoria de Maria Assumpció Raventós (Sant Sadurní d'Anoia, 1930) se inicia en el ámbito de la pintura y el grabado, tras formarse como pintora en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona y realizar estudios de grabado en el Conservatorio de las Artes del Libro de Barcelona. Posteriormente amplió su formación estudiando técnicas de grabado en el taller de Johnny Friedlaender, en París, y cursó otros estudios de grabado y litografía en el Smithsonian Institute de Washington D. C. Su interés por las técnicas gráficas la llevó también a viajar por Oriente con el objetivo de estudiar el grabado japonés. Más adelante, ejerció como profesora de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona.⁹⁴ Desde sus primeras participaciones en certámenes oficiales, como la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1957.⁹⁵ Raventós desarrolló una práctica vinculada inicialmente al grabado y a los lenguajes de la abstracción informalista, que posteriormente derivarían hacia el nuevo realismo.⁹⁶

A finales de los años cincuenta y durante la década siguiente, su obra estuvo presente en exposiciones nacionales e internacionales. En 1959 participó en la II Bienal de Pintura Ciudad de Terrassa, donde obtuvo el accésit de la Cámara de Comercio de la ciudad, y en 1960 tomó parte en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona con cuatro grabados.⁹⁷ En 1961 participó en el Salón Internacional Femenino de París, donde coincidió con la pintora Glòria Morera i Font, con quien impulsó la idea de crear en Barcelona un certamen orientado a visibilizar la creación plástica femenina y a favorecer su reconocimiento institucional y social. Este proyecto se concretó en el Salón Femenino de Arte Actual, celebrado entre 1962 y 1971, del que Raventós formó parte de la comisión organizativa.⁹⁸ En paralelo, Raventós participó en el X Salón de Grabadores Contemporáneos de Madrid y presentó exposiciones individuales en Barcelona y otras ciudades españolas.⁹⁹

⁹⁴ Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, *Raventós i Torras, M. Assumpció*, (s. f.), Recuperado el 14 de junio de 2026, de

<https://web.archive.org/web/20210629171736/https://www.racba.org/mostrarcvcurriculum.php?id=509>

⁹⁵ Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, *Exposición Nacional de Bellas Artes: Catálogo*, 1957. Recuperado el 14 de junio de 2026, de https://libreria.cultura.gob.es/libro/exposicion-nacional-de-bellas-artes-1957_3655/

⁹⁶ Ajuntament de Terrassa i Museu de Terrassa. (2019). *Dona i artista: La col·lecció del Museu de Terrassa* [Catálogo de exposición].

⁹⁷ Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, *Exposición nacional de bellas artes*, 1960, p. 42.

⁹⁸ Ajuntament de Terrassa i Museu de Terrassa. *Dona i artista: La col·lecció del Museu de Terrassa*, op. cit.

⁹⁹ Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, *Exposición nacional de bellas artes*, 1962, pp. 79, 80, 85 y 205.

Posteriormente, Raventós orientó su producción hacia la creación de tapices, integrándose en el entorno de la *Escola Catalana de Tapís* impulsada por Miquel Samaranch, y con la dirección artística de Josep Grau-Garriga en Sant Cugat del Vallès.¹⁰⁰ En este contexto se inició en la técnica con el telar de alto lizo, desarrollando una investigación plástica basada en procedimientos poco habituales dentro del tapiz tradicional, acorde a la innovación promovida por la *Escola*. La incorporación de relieves, volúmenes, flecos, nudos, cortes y protuberancias, de influencia cubista y expresionista, condujo su obra hacia una expresión tridimensional, visible en obras como *Despertar de la tierra* (ver fig. 7). A partir de esta práctica, Assumpció Raventós se inscribe en el proceso de renovación del tapiz contemporáneo en Cataluña, contribuyendo a ampliar los límites técnicos y formales de la disciplina. Durante los años noventa, Raventós volvió a dedicarse a la pintura, mediante composiciones basadas en masas de color sutilmente dispuestas.¹⁰¹ Su reconocimiento institucional se consolidó en 2002, cuando la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* la eligió académica correspondiente por Sant Sadurní d'Anoia.¹⁰²



Fig. 7. *Despertar de la terra*, Assumpció Raventós, tapiz de alto lizo, 1982. Fuente: Maria Assumpció Raventós: *Obres 1950-1987: Gravats, pintura, paper, tapís*, Ajuntament de Sant Sadurní d'Anoia, 1987 (catálogo de exposición).

¹⁰⁰ J. M. Garrut, *Dos siglos de pintura catalana: XIX y XX*, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, p. 339.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, «Raventós i Torras, M. Assumpció».

Recuperado el 14 de junio de 2026,

<https://web.archive.org/web/20210629171736/https://www.racba.org/mostrarcvcurriculum.php?id=509>

A partir de esta contextualización biográfica, el presente capítulo se centrará, en primer lugar, en el estudio de la obra textil de Assumpció Raventós, atendiendo a la investigación de la autora para la transformación técnica, material y formal de este soporte. Este análisis se realizará teniendo en cuenta la ausencia de un catálogo razonado de su producción, hecho que obliga a reconstruir su trayectoria en el arte del tapiz a partir de catálogos de exposición y textos que tratan la obra de Raventós de manera global. En segundo lugar, siguiendo la misma dinámica desarrollada en los capítulos anteriores dedicados a Joan Miró y Josep Royo, se aplicará la teoría de la *artificación* formulada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro a la obra textil de Raventós, con el objetivo de analizar si hay un proceso de desplazamiento del tapiz desde el ámbito de la artesanía y las artes decorativas hacia su reconocimiento como práctica artística consagrada, y en caso de haberlo, de qué manera la obra de Raventós contribuye a ello.

4.1. La obra textil de Assumpció Raventós. La búsqueda de un lenguaje propio

La incorporación de Maria Assumpció Raventós al ámbito del tapiz se produce en los años 1969 y 1970, después de una trayectoria ya consolidada en los ámbitos de la pintura y el grabado. Según el trabajo de Francesc Miralles sobre su obra, del cual recuperamos la información para la reconstrucción de la obra en soporte textil de la artista en este capítulo, sus primeros tapices aparecen públicamente en 1970, con motivo de una exposición en el Ateneo de Madrid junto a Mercedes de Prat.¹⁰³ Estas primeras obras fueron realizadas mediante la técnica del *tufting*, aprendida de Susana Rolando, procedimiento que consistía en fijar una arpillera sobre un bastidor de madera y cubrirla mediante el paso de un hilo con aguja, en un sistema próximo al bordado. Sin embargo, este primer contacto con las experiencias textiles fue rápidamente superado por su acercamiento a Josep Grau-Garriga y, en consecuencia, a la *Escola Catalana de Tapís*. En apenas tres meses, Raventós aprendió la técnica del alto lizo. En este momento todavía trabajaba a partir de un boceto previo al que se ajustaba, aunque más adelante el boceto quedaría reducido a una idea base o motriz, sin condicionar necesariamente el desarrollo material de la obra.

De esta manera, la obra textil de Raventós se incorporó a la renovación del tapiz catalán impulsada por la *Escola Catalana de Tapís*, aproximándose a este contexto en un momento de experimentación con su lenguaje artístico, marcado por la renovación técnica, la experimentación material y la superación de la función decorativa tradicional del tapiz. La

¹⁰³ F. Miralles, *María Asunción Raventós*, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, pp. 11–16.

consolidación de su práctica tapicera se produjo en sus primeras exposiciones específicas de tapices en Barcelona: en marzo de 1972 en la Galería Da Barra y, al año siguiente, en la Galería Ibiza. Según Miralles, estas dos muestras fueron decisivas para la obtención del dominio técnico de esta nueva modalidad de expresión, tanto en sus recursos materiales como en sus planteamientos conceptuales. A partir de entonces, Raventós amplió el campo de exploración del material del tapiz. Integró fibras naturales y artificiales, vegetales y animales, como el yute, el sisal, la seda, la lana o las fibras de acetato. La artista también comenzó a teñir ella misma las fibras para obtener las tonalidades exactas que necesitaba. En cuanto a las técnicas de realización, empleó el punto de alfombra, el macramé, los flecos, la doble urdimbre y los rellenos (ver fig. 8).

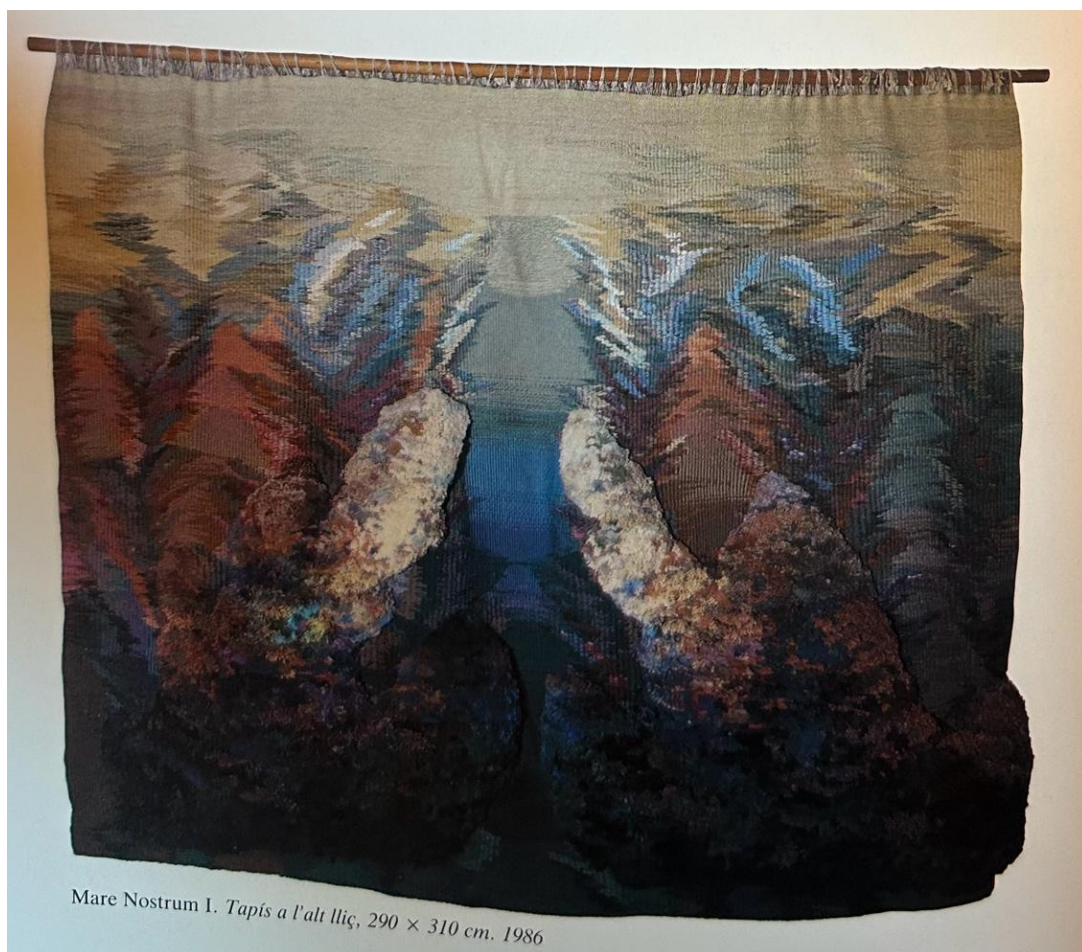


Fig. 8. *Mare Nostrum I*, Assumpció Raventós, tapiz de alto lizo, 1982. Fuente: Maria Assumpció Raventós: Obres 1950-1987: Gravats, pintura, paper, tapís, Ajuntament de Sant Sadurní d'Anoia, 1987 (catálogo de exposición).

En lo que respecta al desarrollo de un lenguaje artístico vinculado al soporte textil, Miralles subraya que Raventós se planteó la viabilidad del tapiz en el mundo contemporáneo. Para ella, el tapiz había perdido la función decorativa y figurativa que había tenido en siglos anteriores,

por lo que su trabajo se orientó hacia una investigación espacial. Raventós comenzó a explorar la relación entre la obra y el espacio circundante: primero mediante agujeros y aberturas y finalmente incorporando los sistemas de suspensión como parte integrante de la obra. Con ello, el tapiz dejó de ser un elemento añadido al muro y comenzó a adquirir carácter de objeto autónomo. Este planteamiento hizo evolucionar su obra, de manera paulatina, hacia una tridimensionalidad observable en obras como la dedicada a Ígor Stravinski (ver fig. 9). A partir de las exposiciones de los años 1972 y 1973, en espacios como la Galería Da Barra y la Sala Ibiza, ya podían observarse materiales diversos y experimentaciones con la materia como puntos, flecos, agujeros y aberturas.

El verdadero planteamiento tridimensional en la obra de Raventós se desarrolló en las obras presentadas en la exposición de la Galería de Arte Sarrió de Barcelona en 1975, de cuyo texto se hizo cargo Daniel Giralt-Miracle, y en la que se presentaron tapices con dos caras separadas, u obras donde además del espacio exterior del tapiz, se planteaba también la dimensión interior incluyendo fragmentos de tapiz dentro de otro, de esta manera, la obra dejaba de concebirse según la lógica tradicional de anverso y reverso, para convertirse en una estructura espacial visible desde distintos puntos de vista. En las obras de 1975 se exploró también la incorporación de nuevas fibras como crin de caballo o caucho junto al yute y la lana. Paralelamente, el color comenzó a adquirir una mayor sutileza, el paso de fibras tintadas industrialmente a fibras teñidas artesanalmente permitió una progresiva reducción de la violencia cromática inicial y un mayor interés por las gradaciones.



Fig. 9. *A Ígor Stravinski*, Assumpció Raventós, tapiz, 1973. Fuente: F. Miralles, María Asunción Raventós, *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1977.

Aunque algunos críticos habían definido sus formas como estrictamente abstractas, Miralles matiza esta interpretación. Si bien en sus tapices hay menos figuración que en sus pinturas o grabados, en muchas obras aparecen alusiones temáticas o concreciones figurativas, ya sea a través del dibujo o del volumen. En lo compositivo, Raventós mantiene con frecuencia una estructura horizontal organizada en tres zonas, marcada tanto por la disposición de los elementos formales como por la distribución del color. Miralles analiza también la práctica textil de Raventós en relación con su interés por la dimensión factual de la obra, es decir, por el hacer manual, el proceso técnico y la materialidad del objeto. En contraste con la rapidez de la pintura y la seriación del grabado, el tapiz le ofrecía una temporalidad más lenta, artesanal y directa. Raventós realizó personalmente sus tapices, en un proceso dilatado que encajaba con su

búsqueda de complejidad técnica y volumen. Esta dimensión técnica se vincula también con una dimensión vital y subjetiva. Sus títulos apelan a experiencias y casuísticas coetáneas diversas — Vietnam, Proust, Gaudí, Japón, América, la música o determinadas vivencias políticas—.

4.2. De la innovación al reconocimiento. Aplicación de la teoría de la *artificación* a la obra de Raventós.

A continuación, estudiaremos la obra textil de Maria Assumpció Ravaentós a partir del marco teórico de la *artificación*, formulado por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro y presentado en el primer capítulo de este trabajo.¹⁰⁴ A la hora de analizar el proceso de *artificación* de sectores específicos, consideramos oportuno analizar el caso de la obra textil de Maria Assumpció Raventós dentro del *sector de la artesanía*, siendo este el sector al que tradicionalmente se asocia la producción de artefactos textiles. Raventós llega al tapiz desde una formación y una práctica vinculada a las bellas artes, por lo que su entrada en el ámbito del arte textil no se produce desde el mundo de la artesanía, sino desde las instituciones del campo del arte, como consecuencia de un proceso de exploración progresiva de nuevos medios, técnicas y soportes.

De esta manera, el caso de Raventós presenta una vía de acceso al arte textil distinta a la observada en Josep Royo, quien sufrió el estigma del oficio al contar con una trayectoria iniciada en el aprendizaje técnico y fabril. En este sentido, su caso resulta más próximo al proceso de aproximación al arte textil de Joan Miró, quien, al igual que Raventós, comienza a producir y exponer obra textil en los años 1969 y 1970, contando ya con una posición de legitimidad dentro del sistema del arte. En ambos casos, el tapiz aparece como una ampliación de un lenguaje artístico personal, lo que favorece su lectura bajo los parámetros de la autoría artística. La práctica de Raventós responde así a aquello que Heinich y Shapiro denominan la “autorización del productor”, un indicador de *artificación* consistente en la existencia de una individualización de la producción: una obra nominal, firmada, intencional y original, vinculada a un proceso de exploración plástica y no reducible a la mera ejecución técnica. En el caso de Raventós, la autoría parece ubicarse desde el inicio una posición de artista. Esta diferencia condiciona el proceso de *artificación*, al no necesitar desprenderse de un anonimato artesanal previo, sino que su obra textil se incorpora al campo artístico como un nuevo soporte desde el que prolongar un lenguaje plástico ya individualizado.¹⁰⁵

¹⁰⁴ R. Shapiro, «Avant-propos», op. cit., pp. 15–27.

¹⁰⁵ Maria Assumpció Raventós: *Obres 1950–1987: Gravat, pintura, paper, tapís*, Ajuntament de Sant Sadurní d’Anoia, 1987 [catálogo de exposición].

En lo relativo al sector de la *técnica*, la producción textil de Assumpció Raventós cumple con la premisa de Heinich y Shapiro según la cual esta debe hacerse olvidar para permitir la consolidación del objeto como obra de arte. Este olvido o invisibilización de la técnica, funciona en sí mismo como un indicador de *artificación*. En el caso de la artista, el conocimiento técnico de la producción de tapices deja de estar supeditado a su función original, la creación de un objeto utilitario, siendo un soporte empleado por la autora para expandir su lenguaje artístico a través de la exploración de materiales diversos —como había hecho previamente con diferentes técnicas de grabado— y dotar a su obra de un movimiento y fluidez que el lienzo limitaba. Sobre la técnica del tapiz, Corredor Matheos señala la influencia del dominio de la autora de la práctica pictórica, adquirido a través de la práctica de la pintura y el grabado, en lo referente al uso del color y el trabajo de las texturas, añadiendo lo siguiente:

Es importante aclarar que ella misma realiza todas las funciones, desde la concepción inicial. Ya no se trata, como pasa también en el tapiz contemporáneos más creativo, del diseño de un cartón y de la ejecución por unas manos expertas, diferentes. Esta circunstancia ha hecho atravesar el linde de aquello que se conocía como artes decorativas al arte con mayúsculas.¹⁰⁶

Sin embargo, esta valoración de la técnica debe ponerse en relación con la interpretación de Francesc Miralles, quien subraya en su estudio de la obra de Raventós la dimensión factual de su obra textil.¹⁰⁷ El estudio de Miralles matiza el análisis de Corredor Matheos, añadiendo que, en la obra de Raventós, la técnica no se hace olvidar en el sentido de desaparecer de la percepción de la obra, sino en el sentido de dejar de ser leída como una habilidad asociada a un oficio y condicionante en la valoración de su obra por parte del sistema del arte.

Continuando con el marco teórico propuesto por Heinich y Shapiro, el análisis atiende también a los *operadores*, entendidos como aquellas marcas e indicadores específicos que revelan una transformación en la ontología del objeto o sector en cuestión, los cuales permiten atender a cómo opera concretamente la *artificación*.¹⁰⁸ En lo relativo a los *operadores cognitivos, editoriales y discursivos*—aquellos vinculados a la aparición de libros, revistas, crítica especializada, catálogos y otros dispositivos de difusión escrita, categorización y clasificación—, el caso de Maria Assumpció Raventós permite observar una trayectoria muy activa desde sus primeras exposiciones en las que incluye obra textil. Las exposiciones de Raventós cuentan con una amplia acogida en prensa desde finales de la década de 1950, esta recepción se extiende a la obra textil a partir de la primera exposición en la que se incluye, acontecida en 1970 en el

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ F. Miralles, *María Asunción Raventós*, op. cit., pp. 11–16.

¹⁰⁸ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit.

Ateneo de Madrid. Dicha acogida se manifiesta en el gran volumen de publicaciones en medios generalistas como *La Vanguardia*, *El Correo Catalán* o *El Noticiero Universal*, entre otros, así como en la presencia de su obra en prensa internacional. La atención crítica recibida por parte de especialistas de renombre como Rafael Santos Torroella, Àngel Marsà i Beca, Francesc Galí i Duffour, Lluís Permanyer o Francesc Miralles funciona como un indicador de *artificación*, en la medida en que estos discursos no solo registran la existencia de la obra, sino que facilitan el posicionamiento de la artista dentro del sector artístico.¹⁰⁹

A la crítica en prensa se suma la proliferación de catálogos de exposición, vinculada al intenso movimiento de su obra textil en el mercado durante el periodo, así como la implicación de Daniel Giralt-Miracle como experto en la difusión de su producción, a través de la escritura de diversos textos de catálogo.¹¹⁰ En el ámbito de los medios especializados, la publicación de su obra en diversos números de la revista *Batik* a partir de 1975, y la aparición de su obra en la revista *Lápiz* en 1983, refuerzan la consolidación de Raventós en circuitos específicamente orientados a la crítica y difusión del arte moderno. Del mismo modo, su inclusión desde la década de 1970 en obras colectivas y recopilatorios de artistas modernos españoles y catalanes firmados por Raúl Chavarri, Joan Josep Tharrats, Cesáreo Rodríguez Aguilera y Francesc Miralles, junto con la publicación de monografías dedicadas a la autora por Lluís Permanyer y Francesc Miralles en la década de 1980, evidencian una consolidación en el ámbito editorial que favorece la identificación de su obra textil como producción artística reconocida por el sistema.¹¹¹

En cuanto a los operadores *institucionales* —aquellos vinculados a la intervención de administraciones, museos, premios, academias y otros organismos de reconocimiento público—, la trayectoria de Maria Assumpció Raventós permite observar una incorporación significativa, aunque parcial, de su obra textil a los circuitos institucionales del arte moderno y contemporáneo. En 1981, el Ministerio de Cultura adquiere el tapiz *Homenaje a Gaudí*, destinado al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, lo que constituye un indicador relevante de validación institucional de su producción textil. Este reconocimiento se refuerza en 1985, cuando Raventós representa a España en el II Symposium Internacional Textil de Graz, en Austria, con subvención de la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, y en 1986, cuando es premiada en la *International Exhibition of Wood and Textile* de Bratislava. Otros reconocimientos destacables que van más allá del arte textil son la obtención

¹⁰⁹ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

¹¹⁰ F. Miralles, *Maria Asunción Raventós*, op. cit., pp. 17–20.

¹¹¹ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

de la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1976 o la Creu de Sant Jordi en 1991.¹¹²¹¹³

La presencia de su obra en diversos museos nacionales de arte moderno y contemporáneo confirma la entrada de su producción en colecciones públicas, si bien este proceso no alcanza plenamente los museos de “primera línea”.¹¹⁴ En 2007, su obra formaba parte de las colecciones de catorce museos del Estado español, principalmente museos de arte moderno y contemporáneo de ámbito municipal o provincial. Sin embargo, su presencia queda en un lugar secundario dentro de los grandes museos de arte contemporáneo fundados en España durante la década de 1990, como evidencia el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), donde las tres obras de Assumpció Raventós custodiadas por la institución se encuentran actualmente todavía sin catalogar, así como su ausencia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).¹¹⁵ En relación con los museos especializados en textil, su obra forma parte de la colección del Textielmuseum Heidelberg, en Alemania.¹¹⁶

En cuanto a los operadores *comerciales* —aquellos que responden a la introducción de la obra en los circuitos de venta o especialización dentro del mercado del arte—, la presencia de la obra textil de Maria Assumpció Raventós en el ámbito galerístico constituye otro indicador de *artificación*. En marzo de 1970 expone tapices por primera vez en el Ateneo de Madrid, en una muestra en la que estos aparecen junto con su obra de grabado. A partir de 1972, sin embargo, el tapiz comienza a adquirir una presencia más constante en galerías de arte, como evidencia su exposición en la Galería Da Barra de Barcelona, espacio con el que ese mismo año participa en Art Basel, así como su presentación en la Galería de Arte La Mancha, en Ciudad Real. Al año siguiente, expone tapices en Berna, en la Galerie Aeni-Mühlen, y la cifra de exposiciones dedicadas a esta técnica aumenta significativamente, extendiéndose desde el circuito catalán hacia galerías de diferentes ciudades españolas.¹¹⁷ Durante el primer lustro de la década de 1970, los tapices van sustituyendo paulatinamente al grabado en lo que respecta al protagonismo de la obra de Raventós en los espacios de exhibición y circulación comercial.¹¹⁸ Este proceso revela la consolidación del tapiz como un soporte que gana importancia dentro de la producción artística de Raventós y, al mismo tiempo, se consolida como una tipología integrada en el mercado del arte. A partir de 1990, sin embargo, sus exposiciones en galerías

¹¹² Ministerio de Educación y Ciencia, *Exposición nacional de bellas artes 1968*, 1968, pp. 35 y 149.

¹¹³ «Maria Assumpció Raventós i Torras», en *Gran Enciclopèdia Catalana*. Recuperado el 20 de junio de 2026 de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/maria-assumpcio-raventos-i-torras>

¹¹⁴ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

¹¹⁵ *La condición humana: Destrucción, reconstrucción, creación*, Universidad de Jaén, 2007, p. 55.

¹¹⁶ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

¹¹⁷ F. Miralles, *Maria Asunción Raventós*, op. cit., pp. 17–20.

¹¹⁸ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

pasan a combinar tapiz, pintura y grabado, observándose en la década de 2000 una vuelta a las exposiciones de pintura en detrimento del tapiz.¹¹⁹

Por último, el análisis de los operadores *estéticos* —aquellos que juegan con la forma misma de las propuestas para facilitar una percepción que se ajuste a las expectativas artísticas predominantes en el contexto espaciotemporal en cuestión—, revela cómo la producción textil de Maria Assumpció Raventós se adapta a los códigos visuales del arte moderno de finales de la década de 1960 y la década 1970. Este hecho se manifiesta, en primer lugar, a través de la tendencia hacia el gran formato y la monumentalidad, de manera que la escala de sus tapices puede entenderse como un indicador de una aspiración a crear obra en un formato equiparable al de los lenguajes artísticos dominantes de la época. Al abandonar la dimensión doméstica o decorativa tradicionalmente asociada al textil, el tapiz se aproxima a formatos de mayor prestigio dentro del sistema del arte, como la pintura mural, la escultura o el objeto espacial. En segundo lugar, la influencia de la abstracción y del informalismo supone una alineación con los lenguajes plásticos más valorados por el sistema del arte de su contexto, tanto en el ámbito local como global. De esta manera, tanto el formato como la composición funcionan aquí como elementos de *artificación*. Sin embargo, el proceso de *artificación* de su obra no se basa en la adopción de una abstracción pura, sino en la transformación del tapiz en un soporte capaz de devenir una obra de arte dentro de las categorías estéticas de la modernidad, especialmente en el ámbito catalán. De esta manera, entendemos que la monumentalidad y la vinculación a la abstracción y el informalismo operan como factores estéticos que contribuyen a despojar el objeto textil de sus connotaciones artesanales o decorativas, facilitando su integración en los circuitos de legitimación de la alta cultura.

Al abordar el papel de los *actores* en el proceso de *artificación* de la obra de Maria Assumpció Raventós, recurrimos, siguiendo a Heinich y Shapiro¹²⁰, a la teoría de los círculos de reconocimiento propuesta por Alan Bowness y a su posterior revisión por Nuria Peist¹²¹. En el caso de Raventós, el primer núcleo de reconocimiento —pares, crítica, galeristas, marchantes y coleccionistas— muestra una recepción favorable desde el momento en que la artista incorpora el tapiz a su producción. Su aproximación al medio se produce, además, desde una posición previamente vinculada a las bellas artes y en contacto con el entorno de la *Escola Catalana de Tapís*, donde establece relaciones con artistas como Josep Grau-Garriga.¹²² Esta inserción facilita que su producción textil sea recibida desde el inicio como una prolongación de una

¹¹⁹ *La condición humana: Destrucción, reconstrucción, creación*, op. cit., pp. 51–61.

¹²⁰ R. Shapiro, «Avant-propos», op. cit., pp. 15–27.

¹²¹ N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

¹²² Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, «Raventós i Torras, M. Assumpció», op. cit.

trayectoria artística individualizada y no como el resultado de un aprendizaje exclusivamente artesanal.

Dentro de este primer círculo, en lo que respecta a la crítica, Raventós recibe la atención de figuras como Rafael Santos Torroella, Àngel Marsà, Lluís Permanyer, Francesc Miralles o Daniel Giralt-Miracle, quienes interpretan su producción desde categorías propias de la crítica de arte y contribuyen a dotarla de un discurso especializado. A esta recepción se suma una presencia continuada en prensa generalista y especializada, así como la publicación de catálogos y monografías sobre su trayectoria.¹²³ El mercado del arte participa igualmente de forma activa en esta primera fase: durante la década de 1970 sus tapices adquieren un protagonismo creciente en galerías españolas e internacionales y llegan incluso a presentarse en Art Basel, hecho que evidencia su integración en los circuitos comerciales del arte moderno.¹²⁴

El proceso presenta un freno al alcanzar el segundo núcleo de reconocimiento, compuesto por directores de museos, comisarios y especialistas, es decir, aquellos agentes capaces de estabilizar y prolongar el reconocimiento inicial. Aunque especialistas como Francesc Miralles o Daniel Giralt-Miracle contribuyeron estudiar y difundir su obra, esta mediación no se tradujo en una incorporación equivalente a los principales relatos historiográficos ni a los museos de mayor capacidad legitimadora. Su presencia en colecciones públicas se concentró principalmente en instituciones municipales, provinciales o especializadas, mientras que su representación en los grandes museos de arte moderno y contemporáneo permaneció limitada.¹²⁵¹²⁶

Sectores	Artesanía	<i>Artificación</i>
	Técnica	<i>Artificación parcial</i>
Operadores	Terminológicos	No se dispone de información
	Cognitivos	<i>Artificación</i>

¹²³ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

¹²⁴ F. Miralles, *Maria Asunción Raventós*, op. cit., pp. 17–20.

¹²⁵ «Maria Assumpció Raventós i Torras», *Gran Enciclopèdia Catalana*, op. cit.

¹²⁶ *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: gravat, pintura, paper, tapís*, op. cit.

	Espaciales	No se dispone de información
	Institucionales	<i>Artificación</i> parcial
	Comerciales	<i>Artificación</i> temporal o parcial
	Editoriales	<i>Artificación</i>
	Organizacionales	No se dispone de información
	Estéticos	<i>Artificación</i>
	Discursivos	<i>Artificación</i>
Actores – primera fase de reconocimiento	Pares	<i>Artificación</i>
	Crítica	<i>Artificación</i>
	Mercado del arte	<i>Artificación</i>
Actores – segunda fase de reconocimiento	Directores de museos	Sin <i>artificación</i>
	Comisarios	Sin <i>artificación</i>
	Especialistas	Sin <i>artificación</i>

Tabla 4. Resultados del análisis del proceso de artificación de la obra de Assumpció Raventós.

4.3. Los límites del reconocimiento. Factores favorables y resultados de una *artificación* parcial

A partir del análisis desarrollado en este capítulo, concluimos que la obra textil de Maria Assumpció Raventós participa de un proceso de *artificación* del tapiz, aunque este no alcanza una consolidación plena. El conjunto de su obra reúne numerosos indicadores que permiten

observar un desplazamiento desde el ámbito de la artesanía y las artes decorativas hacia el de las bellas artes y la alta cultura. Raventós accede, además, al textil desde una formación superior y una trayectoria iniciada en la pintura y el grabado, circunstancia que favorece que su práctica sea interpretada desde el comienzo como una extensión de una investigación artística previamente desarrollada.

Entre los factores favorables para la *artificación* destacan la individualización y profesionalización de la producción, su visibilidad pública, su circulación y su vinculación con lenguajes artísticos de carácter experimental. El conocimiento técnico del tejido deja de estar orientado hacia la producción de un objeto funcional y se convierte en un instrumento de investigación plástica, aunque la importancia concedida al hacer manual y a la complejidad técnica permite hablar únicamente de una *artificación parcial* de este sector. A ello se suman la recepción crítica, la presencia en prensa y catálogos, la circulación galerística y la participación en exposiciones, así como unos operadores estéticos favorables que acercan sus tapices a los lenguajes del arte moderno.

Los principales límites aparecen en la fase de consolidación del reconocimiento. Raventós cuenta con un núcleo inicial sólido, particularmente en lo relativo a sus pares, la crítica y el mercado, pero este reconocimiento no se traduce en una presencia equivalente entre los agentes del segundo círculo definido por Nuria Peist. Su escasa incorporación a los grandes museos de arte moderno y contemporáneo, la limitada atención curatorial posterior y su ausencia de integración en los relatos historiográficos del arte catalán impiden la estabilización de su posición. De este modo, la visibilidad expositiva, comercial y crítica alcanzada por la artista no llega a tener como consecuencia una consagración museística e historiográfica sólidas.

Al medir el grado de *artificación*, entendemos que el caso de Raventós debe definirse como una *artificación parcial*. A diferencia de Royo, su procedencia del campo de las bellas artes evita que su estatuto como autora quede subordinado al de técnica o artesana; sin embargo, tampoco se produce la transferencia inmediata de legitimidad que observamos en Miró. En la obra de Raventós, el tapiz se convierte en un medio artístico autónomo, experimental y con autoría artística, pero el reconocimiento de la artista no consigue estabilizarse en los espacios museísticos e historiográficos.

5. Aurèlia Muñoz. La exploración del espacio a través del hilo

Aurèlia Muñoz nació en Barcelona en 1926. Desde niña experimentó con la pintura y el dibujo, utilizándolos como una vía de expresión espontánea y autodidacta que la empujaron hacia el descubrimiento de otras técnicas plásticas. Se formó en diversas disciplinas vinculadas a las artes aplicadas en la Escuela Massana de Barcelona, aunque su aprendizaje trascendió el ámbito estrictamente académico a través de la visita a museos, los viajes y el intercambio con artesanos, artistas y arquitectos. En torno al año 1960 comenzó a reorientar su creación artística hacia el arte textil, comenzando su toma de contacto con los soportes textiles a través de la intervención pictórica sobre arpillera, para acabar convirtiéndose en una figura clave en la renovación del arte textil en Cataluña.¹²⁷ Su trayectoria fue reconocida con la medalla de plata de la Villa de París y la beca de investigación de la Fundación Juan March en 1968, la medalla de bronce en las Trienales de Tapiz de Lodz, en Polonia, en 1975 y 1985, el premio “Artes del Libro y Encuadernación” del Ministerio de Cultura en Barcelona en 1980, el premio Bienal del Deporte en Madrid en 1982 y la Creu de Sant Jordi en 1993.¹²⁸

En palabras de Marta Pérez, Muñoz forma parte del movimiento internacional de renovación del arte textil que, desde las décadas de 1960 y 1970, reivindicó lo textil como un medio contemporáneo de creación, desvinculándolo de su asociación tradicional con la feminidad y la funcionalidad doméstica. La artista trascendió estos límites mediante una práctica que fusiona las técnicas del tapiz con la escultura y la instalación, logrando situar el arte textil dentro de los discursos propios del arte contemporáneo. La propia Muñoz reivindicó siempre que su obra pertenecía al campo del arte contemporáneo y no al de la decoración, desafiando de manera constante los intentos de encasillarla en aquellas prácticas creativas identificadas por el sistema como artes populares o propias de la baja cultura.¹²⁹

La obra textil de Aurèlia Muñoz suele dividirse en cuatro etapas, definidas por la evolución de su técnica y de sus intereses plásticos. Andreu Dengra y Sílvia Ventosa delimitan y definen estas cuatro etapas. La primera, denominada “representar la abstracción”, se extiende entre 1960 y 1968. Durante estos años, Muñoz combinó figuración y abstracción mediante técnicas como el *patchwork* y los tapices bordados. Inspiradas por la arquitectura renacentista y pobladas por

¹²⁷ P. Parcerisas, *Aurèlia Muñoz*, Àmbit Serveis Editorials, 1990, p. 18.

¹²⁸ Aurèlia Muñoz, «Biografía», s. f., recuperado el 23 de julio de 2026, de <https://www.aureliamunoz.cat/biografia/>

¹²⁹ M. Pérez Martínez, «El arte textil y grafismo en la instalación contemporánea en la obra de Aurèlia Muñoz», *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, 13(1), 2024, pp. 1–27, <https://doi.org/10.17583/brac.13884>

personajes como ángeles, gallos y monstruos, estas obras dieron lugar a lo que la propia artista definió como un “surrealismo mediterráneo”.¹³⁰

La segunda etapa, “explorar el espacio interior”, comprende los años 1969 a 1983. En este periodo, el descubrimiento del macramé marcó un punto de inflexión en su práctica artística, al permitirle trascender la bidimensionalidad del soporte textil. A partir de materiales como el yute, el sisal y el nylon, Muñoz desarrolló esculturas textiles tridimensionales basadas en la repetición de nudos simples, desplazando el tapiz desde la bidimensionalidad hacia el ámbito del volumen y del objeto espacial. La tercera etapa, “conquistar el espacio exterior”, se sitúa entre 1978 y 1983. En ella, la relación entre la obra y el entorno adquirió un papel central. Inspirada por la materialidad de las velas de los barcos, la artista exploró materiales ligeros y tensiones físicas para crear instalaciones aéreas, ampliando la presencia en el espacio del textil más allá del muro y reforzando su dimensión espacial. La última etapa, “la poética del papel”, comienza en 1980 y se prolonga hasta 2009. Durante este periodo, el papel se convirtió en el material principal de su producción. Influida por las técnicas y la espiritualidad del Extremo Oriente, Muñoz creó libros de artista, móviles y pictogramas en los que confluyen el minimalismo, la experimentación material y las referencias a la escritura japonesa.¹³¹

A partir de esta contextualización biográfica, el presente capítulo se centrará, en primer lugar, en el estudio de la obra textil de Aurèlia Muñoz, atendiendo a la investigación desarrollada por la autora en torno a la transformación técnica, material y formal de los soportes textiles. En segundo lugar, siguiendo la misma dinámica planteada en los capítulos anteriores, dedicados al análisis de la obra y la valoración de diferentes artistas textiles catalanes, se aplicará la teoría de la *artificación* formulada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro a la producción textil de Muñoz. El objetivo será analizar si en su obra se produce un desplazamiento del tapiz desde el ámbito de la artesanía y las artes decorativas hacia su reconocimiento como práctica artística consagrada y, en caso afirmativo, determinar de qué manera la artista contribuye a dicho proceso.

En este capítulo estudiaremos la trayectoria de Aurèlia Muñoz centrándonos en su vinculación con el arte textil, atendiendo a la manera en que estas prácticas se convierten en un eje fundamental de su producción artística. A partir del estudio de sus principales etapas y de la evolución de sus procedimientos, analizaremos cómo técnicas tradicionalmente asociadas a la artesanía y al ámbito doméstico adquieren en su obra nuevas posibilidades plásticas y espaciales. A continuación, aplicaremos la teoría de la *artificación* de Nathalie Heinich y

¹³⁰ A. Dengra y S. Ventosa, «Aurèlia Muñoz. Recerques infinites: Fibres, textures i espai», *Datatèxtil*, 29, 2012, pp. 1–6.

¹³¹ *Ibidem*.

Roberta Shapiro con el fin de valorar hasta qué punto esta transformación formal y material se acompaña también de un cambio en el estatuto artístico de su producción. El análisis permitirá observar qué mecanismos favorecen su incorporación a los circuitos del arte contemporáneo y en qué medida su trayectoria contribuye a replantear las fronteras entre artesanía y bellas artes.

5.1. Superar el tapiz. La obra textil de Aurèlia Muñoz

Aurèlia Muñoz accede a la creación con fibras textiles desde una vía singular dentro del movimiento de renovación del tapiz contemporáneo acontecido en las décadas de 1960 a 1980. Mientras que buena parte de los artistas de la segunda generación de renovadores del tapiz, como Magdalena Abakanowicz o Josep Grau-Garriga, habían iniciado su carrera en prácticas como la pintura o la escultura y encontraron en el textil nuevas posibilidades expresivas y matéricas, Muñoz llega a este medio a través del dibujo, la composición y el interés por la tradición artesanal del tejido. Su proceso de creación de un lenguaje artístico propio se centró en emplear técnicas históricamente asociadas a la artesanía tradicional, actualizándolas para convertirlas en herramientas de creación artística contemporánea.¹³²

Inicialmente su investigación textil se orientó hacia el *patchwork*, técnica que favoreció una progresiva abstracción de su lenguaje plástico. Las limitaciones de este procedimiento, junto con sus investigaciones teóricas e históricas, la condujeron posteriormente al bordado. A diferencia de otras técnicas, el bordado le ofrecía una libertad mayor, al no depender de las restricciones impuestas por la maquinaria o por una forma preestablecida. Su aprendizaje fue autodidacta: partió de una investigación histórica y artística de la técnica y, posteriormente, desarrolló un autoaprendizaje práctico a través de la observación de obras concretas. Sus primeros bordados mantienen todavía una relación con el geometrismo del *patchwork*, aunque progresivamente dieron lugar a composiciones más libres y orgánicas (ver fig. 10).¹³³

¹³² A. Dengra, *Aurèlia Muñoz. Recerques infinites. Del textil al paper*, Museu del Tapís Contemporani; Ajuntament de Sant Cugat, 2013 [catálogo de exposición].

¹³³ Ibidem.



Fig. 10. *Font de la vida*, Aurèlia Muñoz, bordado, 1966. Fuente: Página Web de Aurèlia Muñoz, recuperado de: <https://www.aureliamunoz.cat/galeria/>

El dibujo ocupó un lugar central en su proceso creativo. A mediados de la década de 1960, sus dibujos comenzaron a poblarse de personajes orgánicos, fantásticos y de inspiración surrealista, que posteriormente pasaron a estar presentes en los bordados. El interés por el espacio y el volumen apareció primero a través de los bordados y pequeños relieves, para desarrollarse después mediante *collages* textiles realizados con retales, a menudo procedentes de indumentaria antigua, especialmente religiosa. Estas primeras piezas murales anticipaban ya una concepción escenográfica de la obra. Con el tiempo, los personajes abandonaron la superficie plana y se transformaron en pequeñas figuras volumétricas, en las que el tejido, los espejos y las superficies brillantes generaban nuevos juegos visuales.¹³⁴

En torno al año 1970 la artista toma conciencia de que la escultura constituye una de las vías que el arte textil debe seguir, al entender que las fibras pueden convertirse en un medio para la exploración plástica del espacio. En este proceso descubre una nueva técnica que, al igual que el bordado, posee raíces tradicionales y artesanales. Históricamente, el macramé, confeccionado mediante hilos y cuerdas anudadas entre sí, había sido utilizado en los acabados de tejidos

¹³⁴ Ibidem, pp. 8-10.

funcionales, decorativos y de indumentaria. Las primeras obras realizadas con esta técnica, *Homenaje a Gaudí* y *Macra Tótem* (ver fig.11), son esculturas que continúan el hilo experimental iniciado con los *collages* textiles. Sin embargo, pese a estar realizadas con fibras, el resultado final todavía conserva cierta relación con el estatismo de aquellas primeras composiciones. *Macra I* fue presentada en la Bienal de Lausana, convirtiéndose en la primera pieza que incorporaba la técnica del macramé en esta cita.¹³⁵



Fig. 11. *Macra Totem*, Aurèlia Muñoz, macramé, 1968. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/macra-totem>

Aurèlia Muñoz encontró una importante fuente de inspiración en el conocimiento de culturas antiguas, especialmente las de la América prehispánica y el Oriente Medio en un primer momento, y las del Extremo Oriente más adelante. La versatilidad de su obra, frente a la rigidez de los primeros macramés que realiza, es resultado de una adquisición progresiva de naturalidad en las formas que va tomando su obra, la cual se va liberando de rigideces, lo que permitía

¹³⁵ Ibidem, pp. 10-12.

exponer la pieza tanto sobre el muro como exenta en el espacio. Esta nueva concepción espacial, que crea un nuevo marco de convivencia entre la obra, la arquitectura y el espectador, se traduce en una forma de pensar y concebir las obras como estructuras transformables. En el lenguaje artístico de Aurèlia Muñoz, transformar significa que una misma obra puede adoptar múltiples formas en función de su montaje final.¹³⁶

El espacio exterior, entendido como un nuevo espacio que explorar a través de la obra, no ofrecía una vía de continuidad directa con el macramé. Las fibras naturales resultaban demasiado delicadas y corrían el riesgo de degradarse, mientras que las grandes piezas anudadas con cuerda de nylon adquirirían un peso demasiado elevado, lo que dificultaba su interacción con el viento y con los movimientos naturales del entorno. En este aspecto, la exploración de Muñoz tenía como objetivo la consecución de piezas dinámicas y capaces relacionarse activamente con el ambiente exterior. Como en otras etapas de su trayectoria, esta investigación la condujo hacia el estudio de técnicas textiles tradicionales; en este caso, hacia el tejido de velas. Al igual que había sucedido con el bordado y el macramé, el análisis cuidadoso del tejido, la confección y los acabados de las velas de barco le proporcionó una base teórica y técnica desde la que iniciar una nueva investigación formal. A partir de este aprendizaje, la artista comenzó a desarrollar formas tridimensionales que definió como “flexiones del espacio”. Dado que sus obras debían vivir y convivir en un espacio aéreo, la naturaleza se convirtió en la fuente de inspiración para diseñar las formas más adecuadas. De esta investigación nacen los *Pájaros cometas*, obras que alcanzan dimensiones monumentales, con envergaduras de hasta ocho o diez metros de anchura, y que fueron concebidas para exponerse como grandes bandadas de pájaros (ver fig. 12).¹³⁷

¹³⁶ Ibidem, pp. 10-12.

¹³⁷ Ibidem, pp. 12-15.

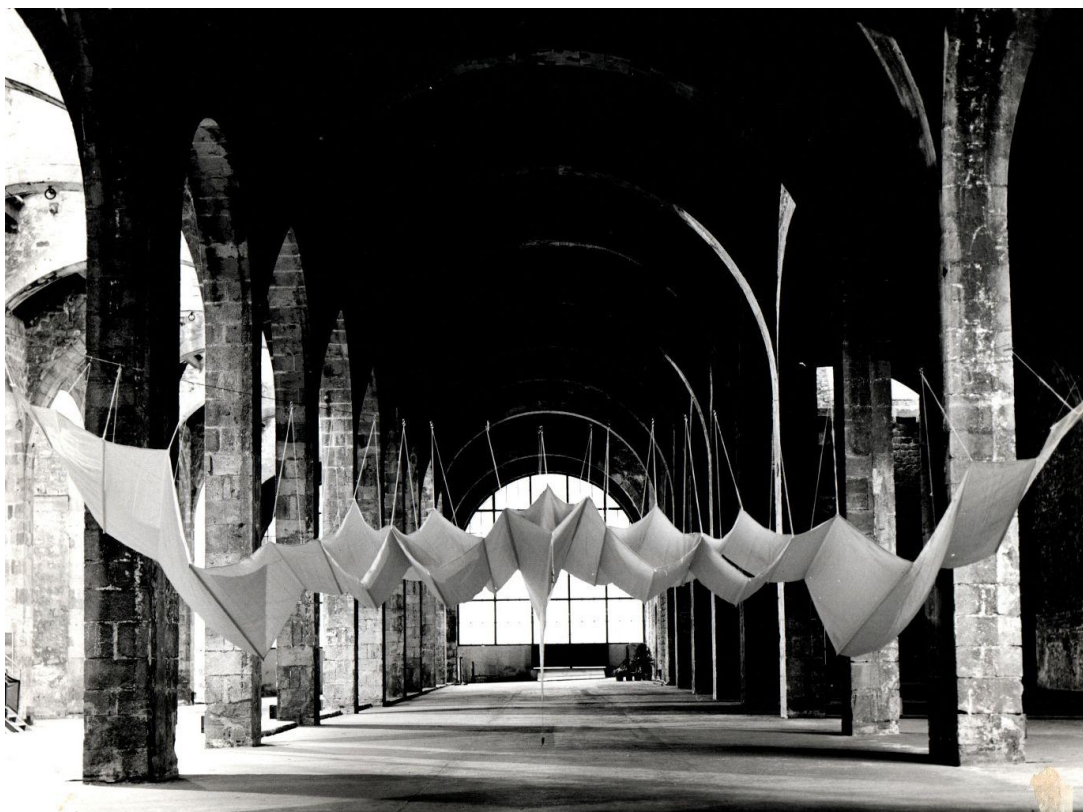


Fig. 12. *Ocell-estel B2*, 1982, Aurèlia Muñoz, técnica de coser velas, 1982. Fuente: Página Web de Aurèlia Muñoz, recuperado de: <https://www.aureliamunoz.cat/galeria/>

5.2. Del arte textil al arte contemporáneo. Una mirada desde los indicadores de *artificación*

En este apartado buscaremos estudiar la obra de Aurèlia Muñoz a partir de la teoría de la *artificación* formulada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro en la publicación *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, e introducida en el capítulo 1 del presente trabajo.¹³⁸ Nuestro objetivo es analizar los procesos de desplazamiento que permiten el tránsito de las obras de arte textil hacia el estatus de arte legítimo y reconocido por los agentes legitimadores del arte moderno y contemporáneo. Para ello, haremos uso de los indicadores de *artificación* que proponen las autoras, comenzando por abordar los sectores con los que puede tener relación la obra de Aurèlia Muñoz y que pueden ser susceptibles de ser *artificados*, en concreto el *sector de la artesanía* y el *sector de la técnica*.

Antes de iniciar este análisis, resulta necesario señalar que, en el caso de Muñoz, partimos de la hipótesis de que su obra puede haber sido leída de forma más próxima al arte contemporáneo

¹³⁸ R. Shapiro, «Avant-propos», op. cit., p. 20.

que al arte moderno. En el artículo *Para terminar con la polémica del arte contemporáneo*¹³⁹, Nathalie Heinich propone abandonar una comprensión de la historia del arte basada exclusivamente en la sucesión cronológica de estilos para pensarla en términos de regímenes o géneros artísticos coexistentes en la actualidad. De esta manera, lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo no se entienden como etapas cerradas que se suceden linealmente, sino como modos acumulativos de hacer arte que conviven en el presente. En dicho marco, el arte contemporáneo se caracteriza por el predominio del concepto sobre el objeto final, por la provocación y la transgresión integradas en el propio sistema artístico, por la ruptura con los materiales y espacios tradicionales del arte y por la incorporación de elementos procedentes de la vida cotidiana. Esta definición resulta útil para analizar la obra de Aurèlia Muñoz, cuya producción textil se desplaza progresivamente desde el muro y el plano bidimensional hacia la escultura y la instalación, superando los formatos y materiales típicos del tapiz que sí conservaron los artistas analizados anteriormente, cuya obra se leyó desde los marcos del arte moderno.

En lo relativo al *sector de la artesanía*, la práctica artística de Aurèlia Muñoz permite observar un proceso marcado por la resignificación de técnicas tradicionalmente asociadas al trabajo manual, a lo femenino y a culturas situadas al margen del canon occidental y por lo tanto marginadas en el relato de la historia del arte. Entendemos que esta posición puede contribuir a la *artificación* del arte textil, en la medida en que las técnicas artesanales son actualizadas y desplazadas de su función original. De esta manera, su estudio de las culturas antiguas y orientales incorpora a su obra referencias que se desmarcan de las tradiciones textiles occidentales, permitiendo así la superación de los códigos del arte textil europeo y americano. En palabras de Giralt-Miracle, “Todo su bagaje de oficio, su conocimiento de las telas, las tramas y las texturas, de las técnicas textiles, le han permitido actuar en diversos estadios y acceder a una nueva dimensión del espacio-forma que alcanza, en esta nueva etapa, su realización culminante”.¹⁴⁰ Por su parte, el arquitecto Josep Maria Botey añade: “Hoy, la obra de Aurèlia Muñoz nos transporta sin ningún trauma de la manualidad, gesto sabio de la expresión artesanal, al amplio vuelo de la verdadera creación artística de finales del siglo xx”¹⁴¹

En lo que concierne al *sector de la técnica*, en el análisis de Isabel Tejeda sobre la importancia del macramé en su proceso de investigación material, se indica cómo la artista encontró en esta técnica una vía para conquistar el espacio tridimensional y superar las limitaciones del bordado

¹³⁹ N. Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Échoppe, 1999.

¹⁴⁰ D. Giralt-Miracle, «Devers una quarta dimensió tèxtil», en *Aurèlia Muñoz. Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1985, pp. 3–5.

¹⁴¹ J. M. Botey, «Un temps, un espai», en *Aurèlia Muñoz*, Generalitat de Catalunya, 1995, p. 7 [catálogo de exposición].

y del *collage* textil, todavía vinculados al muro y al plano bidimensional.¹⁴² El macramé se convirtió así en un vehículo de innovación formal que permitió a Muñoz desarrollar un lenguaje escultórico propio. El proceso de creación de Muñoz en macramé requería, además, un trabajo previo de elaboración de maquetas en pequeño formato, lo que revela que la técnica no se reduce a una ejecución manual, sino que forma parte de una concepción compleja de la obra. En ella intervienen la planificación, la experimentación material y la anticipación de su comportamiento espacial. La práctica técnica queda así integrada en una lógica artística próxima a los principios del arte contemporáneo definidos por Heinrich, especialmente en lo relativo a la ruptura con los soportes tradicionales y a la ampliación de los límites materiales de la obra.¹⁴³

Sin embargo, el caso de Muñoz permite matizar la premisa de Heinrich y Shapiro según la cual, para que una técnica pueda articularse como arte, debe lograr hacerse olvidar.¹⁴⁴ En su obra, la técnica constituye un elemento central en el estudio de su producción artística por parte de los agentes que la describen. August Panyella señala, en este sentido, que la artista “recupera y amplía técnicas tradicionales que seguramente fueron iniciadas durante el Paleolítico Superior” y que “compenetra, por lo tanto, técnica y arte”, añadiendo que muchos artistas contemporáneos experimentan con materiales y técnicas, pero pocos llegan a conocerlas, dominarlas y descubrir nuevos elementos tecnológicos.¹⁴⁵ De esta manera, y siguiendo los planteamientos de Heinrich y Shapiro, entendemos que la relación de la obra de Aurèlia Muñoz con la técnica genera un límite en el proceso de *artificación*.

Siguiendo el marco teórico propuesto por Heinrich y Shapiro, el análisis atiende también a los *operadores*, entendidos como aquellas marcas e indicadores específicos que revelan una transformación en la ontología del objeto o sector en cuestión, los cuales permiten atender a cómo opera concretamente la *artificación*.¹⁴⁶ Los primeros marcadores a partir de los cuales se analiza el proceso de *artificación* en la obra de Aurèlia Muñoz son los *operadores terminológicos* —la estabilización de un léxico que indica la formalización de una práctica— y *discursivos* —los comentarios, críticas e interpretaciones que suscita una producción artística—. Autores como Pilar Parcerisas¹⁴⁷ o Lluís Permanyer¹⁴⁸ utilizan términos como “artista” o “arte textil”, mientras que otros estudios incorporan categorías propias del lenguaje del arte

¹⁴² I. Tejeda Martín, «Aurèlia Muñoz», en *Aurèlia Muñoz. Textura, tensión, espacio [1970–1985]*, Galería José de la Mano, 2020 [catálogo de exposición].

¹⁴³ N. Heinrich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, op. cit.

¹⁴⁴ N. Heinrich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit., pp. 275–290.

¹⁴⁵ A. Panyella, en *Aurèlia Muñoz: Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1985, p. 2.

¹⁴⁶ N. Heinrich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit.

¹⁴⁷ P. Parcerisas, *Aurèlia Muñoz*, op. cit.

¹⁴⁸ L. Permanyer, en *Aurèlia Muñoz*, Generalitat de Catalunya, 1995 [catálogo de exposición].

contemporáneo, como “abstracción constructiva”¹⁴⁹. Andreu Dengra habla explícitamente de la reivindicación del tapiz como medio contemporáneo de creación en el contexto de las Bienales de Lausana y sitúa de forma directa a Muñoz dentro de la historia del arte contemporáneo.¹⁵⁰ Este hecho también se observa en el trabajo de Marta Pérez Martínez, lo cual demuestra que la integración terminológica evoluciona con el tiempo.¹⁵¹

En textos más antiguos, fechados en las décadas de 1980 y 1990, siguen apareciendo expresiones como “técnicas de arte popular”, “artes costumbristas”, “técnicas tradicionales” o “culturas primitivas”.¹⁵² Estos conceptos muestran la persistencia de categorías vinculadas a la artesanía, lo popular o lo etnográfico, que sitúan la obra de Muñoz en un espacio ambiguo y todavía vinculado a la denominada “cultura popular”. La propia Parcerisas se refiere a la artista como “defensora en la misma medida del arte y de la artesanía” y que “llegó a producir una simbiosis capaz de borrar las fronteras entre ambos ámbitos”.¹⁵³

La inestabilidad terminológica se observa también en la dificultad de algunos críticos para nombrar sus piezas como tapices, en este sentido, Daniel Giralt-Miracle apunta lo siguiente:

Algunos críticos incluso se han preguntado si su obra actual merece el calificativo de tapiz. Santos Torroella, en un comentario sobre la exposición de Aurèlia Muñoz celebrada en la Galería Adrià de Barcelona en 1974, observó que «quizá no sea lo más adecuado hablar de tapiz a propósito de la obra de Aurèlia Muñoz. Al concepto tradicional le ha restado su condición estática para acentuar, en cambio, la funcionalidad en el sentido de la ambientación, infundiéndole una dinámica especial y dotando a sus obras de una dimensión plástica extremadamente sugestiva».

Aún más rotundo fue Juan Ramírez de Lucas cuando afirmó que «en algunas ocasiones, y por parte de personas poco documentadas, las obras de Aurèlia Muñoz han sido calificadas como tapices. Nada más lejos de la realidad, ya que esta artista nunca utiliza el telar para sus objetivos escultóricos».¹⁵⁴

Entendemos la dificultad encontrada por los especialistas inicialmente para nombrar la obra de Muñoz como un indicativo de que sus piezas desbordan las categorías propias del tapiz tradicional, situándose en un terreno intermedio entre arte textil, escultura e instalación. En

¹⁴⁹ A. Kuenzi, en *Aurèlia Muñoz. Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1985, p. 2.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ M. Pérez Martínez, «El arte textil y grafismo en la instalación contemporánea en la obra de Aurèlia Muñoz», op. cit.

¹⁵² A. Kuenzi, en *Aurèlia Muñoz. Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986*, op. cit., p. 2.

¹⁵³ P. Parcerisas, *Aurèlia Muñoz*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁴ D. Giralt-Miracle, «Devers una quarta dimensió tèxtil», op. cit., pp. 3–5.

consecuencia, los operadores terminológicos revelan una transformación progresiva: mientras que los discursos de finales del siglo XX todavía muestran categorías heredadas de la división entre alta cultura y artesanía o artes populares en el sector textil, los estudios más recientes tienden a integrar plenamente su obra en el relato del arte contemporáneo. Esta evolución léxica constituye, por tanto, un indicador de *artificación*, en la medida en que el cambio en las palabras empleadas para describir su producción acompaña y consolida la legitimación como artista contemporánea.

En cuanto a los *operadores cognitivos* —aquellos que constituyen el marco intelectual encargado de validar y dotar de significado a la obra—, y *editoriales* —aquellos vinculados a la aparición de libros, revistas, crítica especializada, catálogos y otros dispositivos de difusión escrita—, el caso de Aurèlia Muñoz permite observar una disonancia entre el reconocimiento expositivo coetáneo a su producción artística y la incorporación historiográfica posterior. Esto

se observa en el contraste entre la abundancia de catálogos de exposición dedicados a su obra y la escasez de estudios académicos. Los catálogos constituyen un testimonio de su intensa actividad expositiva y el interés institucional y curatorial que despertó en determinados momentos. No obstante, en lo que respecta a textos académicos, la bibliografía disponible resulta muy escueta. Destacan la monografía de Pilar Parcerisas¹⁵⁵ y los artículos de Marta Pérez Martínez, publicado en 2023¹⁵⁶, y de Andreu Dengra y Sílvia Ventosa, publicado en 2012 en *Datatèxtil*¹⁵⁷. Este desajuste entre la documentación de texto generada por las exposiciones y los textos académicos evidencia que la obra de Muñoz ha contado con mecanismos de visibilidad y reconocimiento, pero no con una incorporación sólida en los discursos académicos y canónicos del arte contemporáneo. De esta manera, estos operadores muestran que la obra de Aurèlia Muñoz fue reconocida dentro de determinados circuitos del arte contemporáneo, pero encontró un freno en los círculos de reconocimiento con mayor poder de legitimación.

En cuanto a los *operadores espaciales* —aquellos que revelan una transformación a partir del desplazamiento, la descontextualización o la modificación del entorno original de una práctica—, en la obra de Aurèlia Muñoz el arte textil abandona la función decorativa o doméstica tradicionalmente asociada al tapiz, a la vez que se desplaza desde el muro, ocupando el espacio arquitectónico, de manera que transforma la relación entre obra, entorno y espectador, propia del arte textil clásico y moderno. Esta cuestión se manifiesta en la serie *Ens*, donde la obra desborda los límites tradicionalmente asignados al arte textil. La artista transforma técnicas textiles históricamente asociadas a la manualidad y a la utilidad en herramientas de exploración espacial. El diseño de obras pensadas para adaptarse a distintos contextos y espacios supera la idea del tapiz como objeto fijo, bidimensional y subordinado al muro, para convertirlo en una estructura susceptible de modificar su configuración según el espacio de instalación. De esta manera, la obra de Aurèlia Muñoz hace avanzar la plasticidad del textil desde el plano hacia el volumen y desde la pared hacia el espacio. De este modo, los operadores espaciales permiten entender la *artificación* de la obra de Aurèlia Muñoz como superación textil respecto a su marco doméstico y funcional tradicional, y en su reinscripción en el espacio arquitectónico.

Los *operadores institucionales* permiten observar el alcance de su incorporación a los circuitos legitimadores del arte contemporáneo. En este sentido, los premios, la presencia en exposiciones individuales y colectivas, la circulación por galerías, centros de arte y bienales internacionales, así como la conservación de su obra en museos y colecciones, permiten valorar si su obra se integró en los discursos del arte contemporáneo. En primer lugar, la obtención de premios

¹⁵⁵ P. Parcerisas, *Aurèlia Muñoz*, op. cit.

¹⁵⁶ M. Pérez Martínez, «El arte textil y grafismo en la instalación contemporánea en la obra de Aurèlia Muñoz», op. cit.

¹⁵⁷ A. Dengra y S. Ventosa, «Aurèlia Muñoz. Recerques infinites. Fibres, textures i espai», op. cit.

constituye un indicador relevante de validación institucional. La concesión de la Medalla de Plata de la Villa de París en 1968 sitúa tempranamente su obra en un marco de reconocimiento internacional. A este logro se suma la obtención de las medallas de bronce en las III y VI Trienales del Tapiz de Lodz, en Polonia, en 1975 y 1985 y el premio Convergence 76, en Pittsburgh. Por otro lado, el premio “Artes del Libro y Encuadernación” del Ministerio de Cultura, concedido en Barcelona en 1980, y el premio de la Bienal del Deporte, otorgado en Madrid en 1982, muestran una recepción institucional dentro del Estado español. Finalmente, la concesión de la Creu de Sant Jordi por la Generalitat de Catalunya en 1993 confirma un reconocimiento público de carácter autonómico y honorífico.¹⁵⁸

La actividad expositiva individual de Muñoz confirma igualmente una circulación amplia y sostenida de su obra. Entre 1963 y 1980 expuso en ciudades como Barcelona, Madrid, Edimburgo, distintas localidades de Checoslovaquia, Berna, La Haya, Girona y Nueva York, lo que evidencia una proyección internacional desde que comienza a experimentar con el arte textil. Entre 1981 y 1985, su presencia se amplía a espacios de naturaleza diversa, como el Palacio de Iturbide de México, la Galería Adelphi de Padua, el Museu Tèxtil de Terrassa, el Palacio de Cristal de Madrid, la Galería Maeght de Barcelona, el Colegio de Arquitectos de Zaragoza, la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, la Galería Lydia Levi de Milán y el Museu Puig de Perpiñán. Esta diversidad muestra la capacidad de su obra para circular tanto en galerías comerciales como en instituciones museísticas y centros culturales.¹⁵⁹

Las exposiciones colectivas permiten ampliar esta lectura, ya que muestran la inscripción de Muñoz en circuitos especializados e internacionales. Su participación reiterada en las Bienales Internacionales del Tapiz de Lausana en 1966, 1969, 1971, 1973, 1977 y 1983 muestra la presencia de Aurèlia Muñoz en los círculos internacionales del arte textil contemporáneo. Del mismo modo, su inclusión en las Bienales de Miniaturas Textiles de Londres entre 1974 y 1980, en *Fiber Works* en Kyoto y Tokio en 1976, en la Bienal de São Paulo en 1973, en la Bienal de Venecia en 1978, en Europalia 85 en Tournai y en la *International Exhibition of Paper Art* de Bratislava y Budapest en 1992, confirma la participación de su obra tanto dentro del mundo del arte textil como de plataformas internacionales de gran visibilidad. La presencia en estos eventos y espacios funciona como un indicador de *artificación*, ya que es testigo del reconocimiento tanto por parte de agentes vinculados al arte textil como por instituciones con gran poder legitimador en el sistema del arte contemporáneo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ I. Tejada Martín, «Aurèlia Muñoz», op. cit., pp. 6–11.

¹⁵⁹ Aurèlia Muñoz, «Biografía», op. cit.

¹⁶⁰ Ibidem.

En las últimas décadas, su obra vuelve a aparecer en exposiciones colectivas de gran relevancia, como *Taking a Thread for a Walk* en el Museum of Modern Art de Nueva York en 2019, *Mujeres de la abstracción* en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2021, *Escultura en expansión* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla en 2021, *Textiler Garten* en el Museum für Gestaltung de Zúrich en 2022, *Escribir todos sus nombres* en el Palais Populaire de Berlín en 2022, *Contextile* en Guimarães en 2022 o la muestra retrospectiva celebrada en 2026, con motivo del centenario del nacimiento de la artista, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía primero y en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona después. Estas exposiciones recientes resultan significativas porque reactivan la lectura de su obra desde marcos historiográficos contemporáneos relacionados con la abstracción, el arte textil y la recuperación de genealogías artísticas femeninas.¹⁶¹¹⁶²

La presencia de su obra en museos confirma, por otra parte, una institucionalización amplia y heterogénea. Muñoz está representada en museos de primera categoría internacional, como el Museum of Modern Art de Nueva York, The Art Institute of Chicago y The Cleveland Museum of Art; en instituciones nacionales de gran relevancia, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona; además de en museos de arte moderno y contemporáneo de ámbito estatal, autonómico o local. Por otro lado, su obra forma parte también de colecciones de museos especializados o vinculados a ámbitos afines al textil, el diseño, el papel o las artes aplicadas, como el American Crafts Museum de Nueva York, el Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa, el Museu del Disseny de Barcelona, entre otros. Esta presencia confirma la validación de la obra de la artista tanto en el campo del arte contemporáneo como en instituciones especializadas en materiales, técnicas y disciplinas históricamente próximas a las artes aplicadas.¹⁶³ Por lo tanto, en lo que respecta a operadores institucionales, su trayectoria permite observar un proceso de incorporación a los circuitos de legitimación contemporánea.

La presencia en galerías constituye un indicador de inserción en el mercado del arte, y por lo tanto un *operador comercial*. A lo largo de su trayectoria, Muñoz expuso en importantes galerías de Barcelona como la Galería Maeght, la Galería Mayoral o Sèrie-Disseny Galería. También tuvo presencia en el mercado de Madrid, en espacios como la Galería Jorge Kreisler, la Galería Kreisler Dos, Muñoz Machado o José de la Mano. Además, Muñoz expuso en galerías italianas como la Galería Adelphi de Padua o la Galería Lydia Levi de Milán. Esta

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Aurèlia Muñoz*, recuperado el 26 de julio de 2026, de <https://www.museoreinasofia.es/exposicion/aurelia-munoz>

¹⁶³ Aurèlia Muñoz, «Biografía», op. cit.

presencia en el mercado del arte muestra que su obra tuvo presencia en los espacios de circulación comercial del arte contemporáneo.¹⁶⁴

El análisis de los *operadores estéticos* —aquellos que remiten a la adaptación formal de una práctica para facilitar su percepción conforme a las expectativas artísticas predominantes en un determinado contexto— permite observar cómo la obra de Aurèlia Muñoz articula una transformación decisiva del lenguaje textil. En este caso, proponemos la tesis de que la formación autodidacta en relación a las prácticas textiles explica la especificidad de su producción. Muñoz se distancia de las prácticas de otros artistas textiles contemporáneos que llegaron al tejido a través de disciplinas ya legitimadas como la pintura o la escultura. Tal como destaca Andreu Dengra la artista inicia su camino artístico desde el dibujo y la tradición textil. Esta singularidad supone una diferencia en su proceso creativo: mientras otros artistas encontraron en el tapiz un nuevo territorio expresivo, Muñoz abordó el textil como un espacio de experimentación desde el que resignificar tradiciones técnicas y culturales marginadas por el canon. De este modo, su obra no adopta simplemente los códigos estéticos del arte contemporáneo, sino que los construye a partir de procedimientos históricamente situados en posiciones periféricas.

Según Isabel Tejeda, establece un diálogo crítico con culturas no occidentales y técnicas tradicionales, reivindicando su importancia dentro del arte y subvirtiendo el orden simbólico que históricamente las había excluido. Desde esta perspectiva la manualidad, la tradición, la referencia intercultural y la dimensión artesanal se convierten en recursos capaces de articular un lenguaje contemporáneo propio.¹⁶⁵ Así, observamos que la *artificación* de su obra se produce mediante la conversión de técnicas y formas tradicionalmente consideradas menores en dispositivos estéticos de innovación, monumentalidad y reflexión crítica.

Al abordar el papel de los *actores* dentro del proceso de *artificación* de la obra de Aurèlia Muñoz recurrimos, como proponen Heinich y Shapiro, a la teoría de los círculos de reconocimiento propuesta por Alan Bowness¹⁶⁶, aunque aplicamos aquí la revisión de Nuria Peist¹⁶⁷ sobre dicha teoría en lo que respecta al arte moderno. Analizando el éxito en el arte a partir de los círculos de reconocimiento de Peist, se observa que, en la fase correspondiente al “núcleo inicial”, donde operan agentes como los pares, el mercado, los críticos, los coleccionistas y los marchantes, la obra de Aurèlia Muñoz parece haber contado con una

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ I. Tejeda, *Aurèlia Muñoz*, op. cit.

¹⁶⁶ A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, op. cit.

¹⁶⁷ Teoría desarrollada por Nuria Peist en *El éxito en el arte moderno*, a partir de la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness y en diálogo con las tesis de Nathalie Heinich. Véase N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

recepción favorable tanto en el contexto local como en el nacional. Este reconocimiento se constata, en primer lugar, a través de su presencia en galerías catalanas, nacionales e incluso algunas fuera de España. Dentro del primer núcleo de reconocimiento, resulta igualmente relevante su presencia en circuitos internacionales especializados en arte textil, como la participación reiterada en las Bienales Internacionales del Tapiz de Lausana, así como en otros eventos de carácter internacional que confirman el reconocimiento de la obra de Muñoz por parte de agentes vinculados al mercado del arte y al coleccionismo de arte contemporáneo. En lo que respecta a los actores vinculados a la crítica, el análisis encuentra una limitación derivada de la falta de información disponible o de la dificultad de acceso a información sobre la recepción crítica del momento. Sin embargo, los materiales localizados permiten identificar la intervención de figuras con capacidad de mediación, como Daniel Giralt-Miracle, así como la presencia de textos curatoriales y catálogos que acompañaron la actividad expositiva de la artista.

El segundo círculo de reconocimiento, que siguiendo la revisión de Peist corresponde al momento de consolidación y está mediado por agentes con mayor poder de legitimación — directores de museos, comisarios y especialistas—¹⁶⁸, presenta en el caso de Aurèlia Muñoz un funcionamiento más tardío y desigual. Su obra sí alcanza los museos y las instituciones, pero este reconocimiento no parece activarse plenamente hasta entrado el siglo XXI. La presencia de su producción en museos de primera categoría internacional, así como en instituciones nacionales relevantes y en museos especializados vinculados al arte textil, evidencia una validación por parte de directores de museos, tanto entre los circuitos del arte contemporáneo como en aquellos espacios especializados vinculados al arte textil. Sin embargo, en lo que respecta a los comisarios, la obra de Muñoz será recuperada por estos actores con más fuerza en el siglo XXI, cuando la obra de Muñoz comienza a ser integrada con mayor fuerza en discursos curatoriales vinculados al arte contemporáneo, la abstracción, la escultura expandida, el arte textil y la recuperación de genealogías artísticas femeninas. En particular, la muestra retrospectiva celebrada con motivo del centenario del nacimiento de la artista, primero en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y posteriormente en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, supone un momento especialmente significativo dentro de su proceso de consolidación institucional.

Sin embargo, esta consolidación institucional no se corresponde todavía con una integración académica equivalente. Tal como se ha señalado al analizar los operadores cognitivos y editoriales, existe una disonancia entre la abundancia de catálogos de exposición y la escasez de estudios académicos dedicados a su obra. La monografía de Pilar Parcerisas y los artículos de

¹⁶⁸ Ibidem.

Marta Pérez Martínez, Andreu Dengra y Sílvia Ventosa constituyen referencias propias de especialistas, pero siguen siendo limitadas en comparación con la relevancia expositiva e institucional alcanzada por la artista. Esta situación permite afirmar que la obra de Muñoz ha sido reconocida por museos, comisarios, galerías y circuitos especializados, pero no ha sido plenamente incorporada al discurso académico dominante de la historia del arte contemporáneo.

Por tanto, el análisis de los actores permite matizar el grado de *artificación* de la obra de Aurèlia Muñoz. En el núcleo inicial, su producción cuenta con una recepción sólida por parte del mercado, las galerías, los circuitos especializados y determinados agentes críticos y curatoriales. En el segundo núcleo, la obra alcanza una validación institucional importante, especialmente en las últimas décadas, a través de museos y exposiciones de gran relevancia. Sin embargo, la limitada incorporación de su producción a los relatos académicos y canónicos evidencia una falta de presencia de la obra de la artista en los discursos de la historia del arte.

Sectores	Artesanía	<i>Artificación</i>
	Técnica	<i>Artificación</i> parcial
Operadores	Terminológicos	<i>Artificación</i>
	Cognitivos	<i>Artificación</i> parcial
	Espaciales	<i>Artificación</i>
	Institucionales	<i>Artificación</i>
	Comerciales	<i>Artificación</i>
	Editoriales	<i>Artificación</i> parcial
	Organizacionales	No se dispone de información
	Estéticos	<i>Artificación</i>

	Discursivos	<i>Artificación</i>
Actores – primera fase de reconocimiento	Pares	<i>Artificación</i>
	Crítica	No se dispone de información
	Mercado del arte	<i>Artificación</i>
Actores – segunda fase de reconocimiento	Directores de museos	<i>Artificación tardía</i>
	Comisarios	<i>Artificación tardía</i>
	Especialistas	<i>Sin artificación</i>

Tabla 5. Resultados del análisis del proceso de artificación de la obra de Aurèlia Muñoz.

5.3. Un reconocimiento tardío. Factores y resultados de una *artificación* demorada

A partir del análisis desarrollado en este capítulo, concluimos que la obra textil de Aurèlia Muñoz participa de un proceso de *artificación* avanzado, aunque no completamente consolidado. Su producción permite observar un desplazamiento desde ámbitos tradicionalmente vinculados a la artesanía, las artes populares y el trabajo doméstico hacia el campo del arte contemporáneo. Muñoz resignifica procedimientos manuales históricamente asociados a lo femenino y lo artesanal, como el bordado o el macramé, convirtiéndolos en instrumentos de investigación para la ampliación de su lenguaje artístico. A la vez, la evolución de su obra desde el muro hacia la tridimensionalidad, la escultura y la instalación contribuye a modificar la espacialidad tradicional del objeto textil.

Entre los factores favorables para la *artificación*, siguiendo los criterios planteados por Heinrich y Shapiro, destacan la individualización y profesionalización de su producción, su elevada visibilidad, su circulación internacional y su posición experimental y vanguardista. Los operadores terminológicos, espaciales, estéticos, institucionales y comerciales muestran igualmente una transformación significativa. Su producción comienza a ser interpretada mediante categorías propias del arte contemporáneo y accede a galerías, bienales, premios y museos. Sin embargo, el conocimiento técnico no llega a hacerse completamente invisible, sino que continúa ocupando un lugar destacado en los discursos sobre su obra. La recuperación de

procedimientos tradicionales y la complejidad de su ejecución constituyen, por tanto, simultáneamente una fuente de innovación y un límite para una *artificación* completa.

El análisis de los actores permite ahondar en estas contradicciones. Muñoz alcanza un gran reconocimiento en los circuitos expositivos y comerciales, pero su consolidación dentro del segundo círculo se produce de manera más tardía. Será durante el siglo XXI cuando museos y comisarios recuperen su producción y la incorporen a discursos vinculados al arte contemporáneo, la abstracción, el arte textil y la revisión de genealogías artísticas femeninas. Esta recuperación institucional y curatorial no encuentra, sin embargo, una correspondencia equivalente en el ámbito historiográfico: la existencia de estudios especializados continúa siendo limitada en relación con la relevancia expositiva alcanzada por la artista.

Al medir finalmente el grado de *artificación*, entendemos que el caso de Aurèlia Muñoz puede definirse como una *artificación* avanzada, aunque de consolidación tardía y todavía parcial en términos historiográficos. Su producción ha alcanzado en las últimas décadas espacios institucionales y curatoriales de elevada capacidad de legitimación; sin embargo, este reconocimiento no se ha estabilizado todavía con la misma intensidad en la historiografía del arte.

6. Josep Grau-Garriga. Desbordar los límites del arte textil

Josep Grau-Garriga nació en Sant Cugat del Vallès el 18 de febrero de 1929, los datos biográficos recogidos en un catálogo de exposición publicado por el propio ayuntamiento de Sant Cugat del Vallès nos permiten acercarnos a su biografía en este trabajo.¹⁶⁹ Su infancia estuvo marcada por la Guerra Civil española y, en particular, por el impacto que le produjo la retirada del ejército republicano, una experiencia que más adelante tomaría forma en el contenido social, político y vinculado a la memoria de parte de su obra. De esta etapa infantil también es determinante la relación con el campo y la agricultura, actividad a la que se dedica su familia, que posteriormente tendrá como consecuencia la experimentación e introducción de materiales naturales y relacionados con el trabajo del campo en sus obras.

En 1944 empezó a trabajar en el estudio de los hermanos Pallarès e ingresó en las clases nocturnas de dibujo de la Llotja de Barcelona. Paralelamente, realizó paisajes, retratos y otros dibujos vinculados inicialmente al *noucentisme*. En 1948 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi, donde cursó simultáneamente las especialidades de pintura y escultura y comenzó a interesarse por el fauvismo y el expresionismo. Durante estos años viajó por Castilla, residió temporalmente en Madrid para estudiar a los maestros clásicos del Siglo de Oro y proyectó pinturas murales y relieves de temática religiosa y conmemorativa. Se graduó en 1952 y, durante el servicio militar en la Vall d’Aran, continuó pintando y dibujando escenas del entorno.

Su primera producción consistió en la realización, entre 1954 y 1956, de dos frescos de la ermita de *Sant Crist de Llaceres*, en Sant Cugat del Vallès, una obra en la que confluyeron referencias a la pintura románica, los muralistas mexicanos y Georges Rouault. El punto de inflexión de su trayectoria se produjo en 1957, cuando inició su colaboración con el industrial Miquel Samaranch, propietario de la manufactura de alfombras y tapices Casa Aymat, también en Sant Cugat. Grau-Garriga diseñó cartones para tapices y, empujado por Samaranch, viajó a París, donde conoció a Jean Lurçat y entró en contacto con el movimiento de renovación del tapiz. Al mismo tiempo, descubrió la obra de artistas como Jean Dubuffet, Jean Fautrier o Hans Hartung, decisivos para su aproximación al informalismo y a la valoración expresiva de la materia.

En 1958 trabajó en el estudio de Lurçat en Saint-Céré y, de regreso a Sant Cugat, participó en la creación de la *Escola Catalana de Tapís*, vinculada a Casa Aymat, de la que fue director artístico. Aunque adoptó inicialmente algunas propuestas del tapiz francés, pronto desarrolló una práctica artística autónoma. Además, su obra dialogó con el informalismo, el collage, el arte

¹⁶⁹ Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, *Grau-Garriga: Obres de 1985 a 1995*, Claustre del Monestir, Centre Cultural Sant Cugat del Vallès, 1995, pp. 109–120 [catálogo de exposición].

pop y el neodadaísmo, y fue adquiriendo, progresivamente, una carga política, incorporando referencias a la guerra, la represión, la identidad colectiva y la memoria histórica.

A partir de 1970 abandonó definitivamente el cartón y sus obras comenzaron a desbordar los límites tradicionales del tapiz y se aproximaron a la escultura, la instalación y la arquitectura. En estos años desarrolló también numerosos *environnements*, concebidos como intervenciones espaciales. Estas experiencias consolidaron su proyección internacional mediante exposiciones, cursos y proyectos en Francia, Estados Unidos, Canadá, América Latina y otros contextos. La Creu de Sant Jordi, concedida por la Generalitat de Catalunya en 1985, reconoció una trayectoria que había contribuido decisivamente a renovar el arte textil contemporáneo. Desde finales de la década de 1980, Grau-Garriga intensificó su actividad en Francia, donde realizó exposiciones, talleres abiertos y murales. En 1990 recibió la distinción de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras del Gobierno francés.

La trayectoria de Grau-Garriga se caracteriza por haber contribuido significativamente a transformar el tapiz en un medio plenamente contemporáneo, liberado de su condición decorativa y de su dependencia de la pintura. Su trabajo contribuyó a redefinir el arte textil como una práctica autónoma, experimental y capaz de abordar cuestiones políticas, históricas, personales y espaciales. A través de la materia, la urdimbre y el gesto, articuló un lenguaje situado entre la pintura, la escultura y la arquitectura, que lo convirtió en una de las figuras fundamentales de la renovación internacional del tapiz en la segunda mitad del siglo XX.

En este capítulo estudiaremos la trayectoria de Josep Grau-Garriga centrándonos en el papel que ocupa el arte textil en su producción y en su participación en la renovación del tapiz durante la segunda mitad del siglo XX. Analizaremos cómo, desde su vinculación con Casa Aymat y la *Escola Catalana de Tapís*, desarrolla una práctica que cuestiona la subordinación del tapiz a la pintura y amplía progresivamente sus posibilidades mediante la experimentación matérica, la tridimensionalidad y la intervención espacial. A continuación, aplicaremos la teoría de la *artificación* de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro para valorar de qué manera estas transformaciones se acompañan de un cambio en el estatuto de su obra y de su propia consideración como artista. Este análisis permitirá observar hasta qué punto su trayectoria contribuye a desplazar el tapiz desde el ámbito de la artesanía y las artes decorativas hacia los circuitos y discursos del arte moderno y contemporáneo.

6.1. Del muro al espacio. La renovación del lenguaje textil en Grau-Garriga

La incorporación de Josep Grau-Garriga a Casa Aymat, en Sant Cugat del Vallès, a finales de la década de 1950, marcó el inicio de un proceso de investigación plástica en torno al tapiz que se extendió durante toda su trayectoria. Arnau Puig recoge esta trayectoria en el catálogo de una exposición en el Musée de la Chartreuse de Douai.¹⁷⁰ Su colaboración con el industrial Miquel Samaranch y su posterior responsabilidad como director artístico de la manufactura le permitieron conocer directamente los procedimientos de producción textil y, al mismo tiempo, intervenir en su renovación. Desde este entorno impulsó, junto con Samaranch y otros creadores, la denominada *Escola Catalana de Tapís*, que convirtió Sant Cugat en uno de los principales centros de experimentación textil de la segunda mitad del siglo XX.

En 1957, gracias al apoyo de Samaranch, Grau-Garriga viajó a París y entró en contacto con Jean Lurçat, figura fundamental del movimiento de renovación del tapiz en Francia. Al año siguiente trabajó en su estudio de Saint-Céré, donde pudo estudiar tanto la tradición del tapiz gótico como los principios del nuevo tapiz impulsado en Francia tras la Segunda Guerra Mundial. Lurçat había contribuido a recuperar el valor artístico de este soporte mediante la simplificación cromática, la monumentalidad y la adaptación del diseño a las características del tejido. Sin embargo, su sistema continuaba basado en la separación entre el autor del cartón y los artesanos que ejecutaban la obra en el telar. Grau-Garriga se distanció progresivamente de este modelo porque consideraba que la reproducción de un cartón mantenía el tapiz subordinado a la pintura. En oposición, defendió una creación basada en la intervención directa del artista durante el proceso de tejido. La obra debía surgir de la relación inmediata entre la trama, la urdimbre, los materiales y las decisiones adoptadas ante el telar. Este cambio modificaba tanto el procedimiento técnico como la concepción del tapiz, ya que el tejido dejaba de ser el soporte de una imagen para convertirse en un lenguaje artístico autónomo.

Sus primeras investigaciones se centraron en romper la uniformidad de la superficie. Desde finales de los años cincuenta introdujo cambios de textura, diferencias de densidad y contrastes entre fibras. En 1962 incorporó hilos metálicos y, en 1963, comenzó a dejar visible la urdimbre, decisión que fue muy significativa, ya que la tapicería tradicional ocultaba la estructura interna del tejido para producir una superficie continua. Al mostrarla, Grau-Garriga hacía visible el proceso constructivo y otorgaba valor plástico a aquello que anteriormente había sido considerado un elemento meramente técnico.

¹⁷⁰ A. Puig, «Les espaces plastiques de Grau-Garriga», en *Grau-Garriga: Tapisseries, peintures, dessins*, Musée de la Chartreuse de Douai, 1992, pp. 7–14 [catálogo de exposición].

La trama y la urdimbre dejaron así de actuar como una estructura únicamente técnica para comenzar a aportar valor estético a las obras. Los nudos, los huecos, los cortes, las fibras sueltas y las variaciones de grosor pasaron a formar parte de la composición. Según la interpretación de Arnau Puig, el artista entendió que la cuestión fundamental del tapiz moderno no consistía únicamente en representar nuevos temas, sino en desarrollar un lenguaje específico. La relación entre las fibras ya no debía crear una ilusión óptica semejante a la pintura, sino producir una presencia material y táctil. La superficie textil se convirtió de este modo en un campo de experimentación en el que la materia adquiriría una capacidad expresiva propia. Esta transformación se relacionó con el informalismo y con la importancia que esta corriente concedía a la materia, el gesto y el proceso de ejecución. Sin embargo, Grau-Garriga trasladó estos principios a las características concretas del tejido, añadiendo yute, rafia, pita, cuerdas, alambre y fibras sintéticas a sus obras. En lugar de disimular sus diferencias, las utilizó para construir zonas autónomas en cada obra, contrastes de peso, densidad, rigidez, transparencia y color (ver fig. 13). A partir de 1970, tomarán relevancia los materiales con significado biográfico, o bien por ser materiales utilizados en los trabajos agrícolas o bien por ser piezas de ropa personales.

La relación entre estos materiales llevó a Grau-Garriga a entender el tapiz como un collage de texturas. El collage no se limitaba a la yuxtaposición de fragmentos, sino que constituía un principio general de construcción. Cada fibra conservaba sus propiedades y se integraba en la obra sin perder completamente su identidad. A partir de 1971 incorporó también telas y prendas de uso cotidiano. Estos elementos podían contener referencias personales, familiares o sociales, por lo que el tejido adquiriría una dimensión documental y autobiográfica. La ropa, además de aportar color y textura, remitía al cuerpo ausente, al uso y a la memoria de quien la había llevado.



Fig. 13. *Cada día*, Josep Grau-Garriga, tapiz, 1992. Fuente: Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, *Grau-Garriga: Obres de 1985 a 1995*, Centre Cultural Sant Cugat del Vallès, 1995, [catálogo de exposición].

El abandono definitivo del cartón alrededor de 1970 intensificó esta autonomía. Al trabajar directamente en el telar, Grau-Garriga podía modificar la obra durante su ejecución y responder a las posibilidades que ofrecían los materiales. En los tapices aparecieron nudos de gran tamaño, cabelleras, protuberancias y aberturas. La superficie dejó de ser plana y comenzó a proyectarse hacia el espacio. El tapiz se aproximaba así al relieve y a la escultura, aunque mantenía como fundamento la lógica constructiva del tejido. La tridimensionalidad alcanzó un desarrollo especialmente importante en sus obras monumentales de la década de 1970, pero para Grau-Garriga la monumentalidad no dependía únicamente de sus dimensiones, sino también de su capacidad para establecer una relación física con el espectador. Las fibras colgaban, sobresalían, se acumulaban o dejaban espacios vacíos, de modo que la obra ya no se contemplaba solamente desde una posición frontal.

Esta expansión condujo a la creación de *environnements* textiles. En estas intervenciones, el tapiz dejaba de funcionar como un objeto independiente y pasaba a formar parte de la arquitectura. Cuerdas, tejidos, nudos y estructuras suspendidas transformaban temporal o permanentemente iglesias, monasterios, galerías, museos y espacios públicos. La intervención realizada en 1973 en el monasterio de Sant Cugat del Vallès constituye un ejemplo representativo (ver fig. 14). Las fibras se desplegaban por el edificio y establecían relaciones con los muros, los vanos, la iluminación y la circulación de los visitantes. El espacio arquitectónico se incorporaba así a la composición. Los *environnements* permitieron además introducir una dimensión temporal y participativa. Algunas de estas obras fueron realizadas en colaboración con estudiantes durante cursos y talleres impartidos por Grau-Garriga en Europa y Estados Unidos. El montaje, la acción colectiva y el carácter efímero formaban parte del resultado. La obra ya se definía, además de por su permanencia material, por el proceso de construcción y por la experiencia generada en un lugar concreto.



Fig. 14. Monument a l'esperança, Josep Grau-Garriga, tapiz escultura, 1973. Fuente: P. Parcerisas, *Grau-Garriga*. Edicions Polígrafa, 1987.

Paralelamente a estas investigaciones formales, el artista utilizó el tapiz como instrumento de reflexión política y social. Desde mediados de los años sesenta abordó asuntos relacionados con la violencia, la represión y la memoria histórica. En estas obras el contenido político se articulaba mediante los títulos, los colores, los materiales y la organización de las fibras. El uso de cuerdas, prendas, nudos y fragmentos textiles podía evocar cuerpos, heridas, ataduras o elementos vinculados al trabajo y a la vida colectiva. Durante los años ochenta, sin abandonar completamente estas preocupaciones, su producción adquirió un carácter más intimista, autobiográfico y paisajístico. Los temas comienzan a mostrar una mayor atención a la memoria personal, la naturaleza y las variaciones de la luz. Esta evolución no supuso una renuncia a la experimentación material. Grau-Garriga continuó combinando fibras, tejidos, madera y objetos, y trasladó algunos procedimientos textiles a la pintura, la escultura y el collage. Las telas jacquard, por ejemplo, podían convertirse en soportes pictóricos, mientras que determinados tapices asumían una estructura próxima al ensamblaje escultórico.

La aportación de Grau-Garriga a la renovación del tapiz se basó, por tanto, en varios desplazamientos complementarios: sustituyó la reproducción del cartón por la creación directa en el telar; convirtió la estructura técnica en un elemento visible; amplió el repertorio de materiales; introdujo el collage, el relieve y el objeto y extendió el tejido hacia la escultura, la instalación y la arquitectura. Su obra contribuyó a superar la identificación del tapiz con la decoración y a consolidarlo como una práctica artística autónoma, capaz de abordar contenidos políticos, históricos, colectivos y personales mediante recursos específicamente textiles.

6.2. Transformar el medio, transformar su reconocimiento. Una lectura desde la teoría de la *artificación*

A continuación, trataremos de estudiar la producción textil de Josep Grau-Garriga a través del marco teórico de la *artificación*, formulado por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, en *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art* y explicado en el capítulo primero de este trabajo.¹⁷¹ Nuestro objetivo es, por lo tanto, estudiar los procesos sociológicos y los mecanismos de desplazamiento que permiten el tránsito de las obras de arte textil hacia el estatus de arte legítimo y reconocido por los agentes legitimadores del arte moderno. Para ello haremos uso de los indicadores de *artificación* que proponen las autoras, analizando, en primer lugar, el arte

¹⁷¹ R. Shapiro, «Avant-propos», en N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, op. cit.

textil como un mundo perteneciente a *sectores* donde se producen procesos de artificación, en concreto el *sector de la artesanía* y el *sector de la técnica*.¹⁷²

Observando la obra de Grau-Garriga en relación con el *sector de la artesanía* como sector sujeto a procesos de *artificación*, la trayectoria del artista permite observar algunos de los mecanismos de *artificación* señalados por Heinich y Shapiro. Su aportación no consiste únicamente en prestigiar el tapiz, sino en transformar las condiciones desde las que este era producido y valorado. En este aspecto, Joan Ángel Blanco apunta lo siguiente:

Ha sido un pionero, y un revolucionario, en su ámbito de creación, pues ha sellado una peculiar poética que sirve de paradigma para otros artistas que han sentido el reclamo de experimentar plásticamente con la materia textil. Y su mérito radica, fundamentalmente, en haber sabido elevarlo de la rutina artesanal a una dimensión verdaderamente “artística”, acreditadamente innovadora. Porque el arte del tapiz –con Grau-Garriga– ha sido sometido a un riguroso, a la vez que poético, proceso de cambio.¹⁷³

Asimismo, la práctica simultánea de pintura, dibujo, tapiz y *environments* facilita el desplazamiento del textil desde una categoría específica y subordinada hacia estatus de bellas artes. El tapiz deja de entenderse como un artefacto fruto de una técnica artesanal o por su función decorativa, para aparecer integrado en un lenguaje plástico complejo. De manera que la práctica de Grau-Garriga aleja su obra de la vinculación a la artesanía a la vez que participa en una transformación más profunda de la propia práctica textil, contribuyendo a erosionar la frontera entre artesanía y arte. En este aspecto, Pilar Parcerisas apunta lo siguiente:

Ha intentado romper los límites entre las artes, practicando indistintamente la pintura, el tapiz el dibujo y los “environaments”. Su gran aportación a las artes plásticas radica en su lucha perseverante para restablecer en el tapiz su condición de arte mayor dentro del contexto del arte del siglo XX. (...) Grau-Garriga consiguió, en el ámbito del tapiz, abolir las fronteras entre el artista y el artesano, así como plantear el arte textil como una manifestación plástica insertada en el movimiento general de las artes visuales, sin perder la majestuosidad ornamental y sacra que ha conservado por tradición al largo de los siglos.¹⁷⁴

En relación con el *sector de la técnica*, la obra de Grau-Garriga permite observar el proceso que Heinich y Shapiro describen como la necesidad de que esta llegue, en cierta medida, a «hacerse olvidar» para que una práctica pueda acceder al estatuto artístico. En este caso, resulta significativo que los teóricos y críticos que analizan su producción no centren su atención en el

¹⁷² N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artificiation ?», op. cit.

¹⁷³ J. À. Blasco Carrascosa, *Món de Grau-Garriga*. Edicions de la Guerra; Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 31-32.

¹⁷⁴ P. Parcerisas, *Grau-Garriga*. Edicions Polígrafa, 1987, p. 7.

dominio técnico del tapiz entendido en un sentido tradicional, sino en las posibilidades de innovación plástica y matérica que ofrece el medio. La incorporación de materiales considerados pobres, como el yute, el cáñamo, el algodón o el esparto, así como la búsqueda de texturas, relieves y cualidades táctiles, se interpretan fundamentalmente como recursos de experimentación artística y no como demostraciones de virtuosismo técnico o artesanal.¹⁷⁵ En concreto, Pilar Parcerisas cuando analiza la obra del artista habla de las cuestiones técnicas en los siguientes términos:

En la obra de Grau-Garriga la búsqueda de nuevos materiales discurre en paralelo al intento de texturizar las superficies, de hacer más evidente el punto, de incorporar la dimensión táctil al sentido visual del tapiz, y también de poner de manifiesto las cualidades intrínsecas de la materia.¹⁷⁶

Con sus “environments”, Grau-Garriga trasciende los límites de la representación que admite el tapiz (...) En toda su obra, siempre se aprecia la necesidad de ir más allá, de traspasar el linde específico de cada una de las artes, impregnando continuamente sus obras de una sensación de tránsito.¹⁷⁷

Esta transformación se acentúa con los *environments*, mediante los cuales Grau-Garriga desborda los límites físicos y representativos del tapiz y aproxima su producción a la escultura y a la intervención espacial. La convivencia de pintura, dibujo, tapiz y *environments* dentro de un mismo corpus contribuye así a diluir la identificación de su obra con una técnica específica. Desde esta perspectiva, la *artificación* se manifiesta en el desplazamiento del discurso crítico desde la destreza técnica hacia la innovación material, la experimentación y la capacidad del textil para integrarse en lenguajes propios del arte contemporáneo.

A continuación, estudiaremos los *operadores de artificación* identificados en la trayectoria de Grau-Garriga, con el objetivo de observar de qué manera contribuyen a transformar la consideración de su producción textil dentro del sistema del arte.¹⁷⁸ En cuanto a los *operadores discursivos, editoriales y cognitivos*,

¹⁷⁵ Ibidem, p. 13-14.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem, p.17.

¹⁷⁸ N. Heinich y R. Shapiro, «Postface. Quand y a-t-il artification ?», op. cit.

la trayectoria de Grau-Garriga muestra una progresiva incorporación de su obra a los discursos propios de la historia y la crítica de arte. Resulta significativo, en este sentido, que Alexandre Cirici Pellicer, en el texto de presentación del catálogo de la retrospectiva celebrada en *The Houston Fine Arts Museum* en 1971, concediera una especial relevancia a la producción pictórica de Grau-Garriga.

En el ámbito historiográfico, la obra de Grau-Garriga alcanzó una presencia considerable tanto dentro como fuera de Cataluña, aunque observamos que, de manera coetánea a su producción, se publicaron más estudios sobre su obra en Francia que en España, circunstancia que relacionamos con la mayor consolidación del movimiento de renovación del tapiz al norte de los Pirineos. En Cataluña resulta especialmente significativa su incorporación por Francesc Miralles al volumen VIII de *Història de l'Art Català* (1983), junto con las monografías dedicadas al artista por Arnau Puig y Pilar Parcerisas.¹⁷⁹ Fuera del ámbito catalán, su inclusión en la *Enciclopedia del arte español del siglo XX* de Calvo Serraller y en *L'art du XXème siècle* de Larousse evidencia igualmente su incorporación a relatos generales sobre el arte contemporáneo. La bibliografía reunida por Arnau Puig, formada por alrededor de treinta libros entre monografías y publicaciones colectivas, da cuenta de la amplitud de esta recepción editorial, entre monografías y obras colectivas.¹⁸⁰

Esta presencia se extiende a la crítica de arte, particularmente desde la segunda mitad de los años sesenta. Su obra fue objeto de atención tanto en prensa generalista española —*La Vanguardia*, *Diario de Barcelona*, *El Noticiero Universal* o *El País*, entre otros— como en medios internacionales, con una presencia especialmente significativa en Francia y Estados Unidos, pero también en México, Suiza, Suecia, Italia, Brasil, Venezuela y otros países. Paralelamente, Grau-Garriga apareció de manera recurrente en publicaciones especializadas como *Batik*, *Forma Nueva*, *Gal Art* o *Qüestions d'Art* en España, y *Art Press*, *Textil Art*, *Craft Horizons* o *Fiber Arts* en el ámbito internacional.¹⁸¹

En lo que respecta a los *operadores editoriales*, la trayectoria de Grau-Garriga evidencia un grado de reconocimiento amplio y sostenido, tanto en el ámbito nacional como internacional. Su presencia reiterada en la prensa generalista —especialmente en España y Francia, pero también en Estados Unidos, México o distintos países latinoamericanos— contribuyó a ampliar la visibilidad pública de su obra más allá de los circuitos estrictamente artísticos. Paralelamente, su incorporación a revistas especializadas en arte, arquitectura, artesanía y creación textil señala una legitimación dentro de los discursos críticos del arte contemporáneo. Resulta especialmente

¹⁷⁹ P. Parcerisas, *Grau-Garriga*, op. cit., p.31.

¹⁸⁰ A. Puig, *Les espaces plastiques de Grau-Garriga*, op. cit., pp. 138–141.

¹⁸¹ *Ibidem*.

significativa la coexistencia de publicaciones específicamente vinculadas al textil y la fibra con otras dedicadas al arte en sentido amplio. Los operadores editoriales contribuyeron así a desplazar la consideración de su trabajo desde el ámbito artesanal y técnico del tapiz hacia su valoración como práctica artística autónoma.

En lo relativo a los *operadores institucionales*, la trayectoria de Grau-Garriga muestra una progresiva consolidación de los circuitos de exhibición y recepción institucional de su obra. Desde comienzos de la década de 1960 participa en exposiciones colectivas vinculadas al ámbito textil, inicialmente en Sant Cugat del Vallès o en el Museo Textil Biosca de Terrassa, para incorporarse poco después a espacios internacionales relacionados con la renovación del tapiz.¹⁸² Resulta especialmente significativa su participación en las Bienales Internacionales del Tapiz de Lausana de 1965, 1967 y 1969, así como en certámenes de carácter más general, como la Bienal Internacional de Arte de São Paulo en 1967 y la II Bienal Internacional de Arte de Punta del Este, Uruguay, también en 1967.¹⁸³ En 1969 viaja a Estados Unidos becado por el Instituto Internacional de Educación de Nueva York, lo cual le permite, además de conocer en profundidad el arte estadounidense del momento, establecer contacto con algunos museos y realizar exposiciones como una primera retrospectiva en The Houston Fine Arts Museum en 1971.¹⁸⁴

A partir de los años setenta se produce una diversificación de los espacios en los que expone. Grau-Garriga expone en museos, universidades y centros culturales de Estados Unidos, Francia y España, entre ellos el Houston Fine Arts Museum, el De Cordova Museum, el Birmingham Museum of Fine Arts, el Palau de la Virreina o la Fundació Joan Miró. Esta inserción en las instituciones especializadas en arte moderno y contemporáneo convive con las exposiciones de instituciones vinculadas específicamente al arte textil, como el Museu Tèxtil de Terrassa o el Musée de la Tapisserie de Aix-en-Provence. En esta década y a lo largo de los años ochenta, también presenta numerosos *environnements* tanto en galerías como en centros culturales y espacios públicos, en Catalunya, Francia y Estados Unidos, proyectos que muestran que las instituciones actúan, a la vez, como promotoras y soportes de nuevas formas de creación que desbordan el formato tradicional del tapiz y favorecen su aproximación a prácticas como la instalación, la escultura o la intervención espacial.¹⁸⁵ Durante las décadas de 1980 y 1990 esta presencia institucional se consolida mediante exposiciones en numerosos museos y centros culturales españoles y franceses, entre ellos el Crocker Art Museum, el Musée Goya, el Musée

¹⁸² Ibidem, p.133-137.

¹⁸³ P. Parcerisas, *Grau-Garriga*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁸⁴ A. Puig, *Les espaces plastiques de Grau-Garriga*, op. cit., pp. 133-137.

¹⁸⁵ Ibidem.

de la Chartreuse o el Palau Robert, a la vez que participa en muestras colectivas vinculadas tanto al tapiz como al arte contemporáneo y la escultura.¹⁸⁶

Esta intensa trayectoria expositiva contrasta con una presencia más limitada en algunas de las principales colecciones públicas españolas. En Barcelona, el MNAC no cuenta con obra de Grau-Garriga, mientras que el MACBA conserva únicamente cuatro obras del artista, de las cuales dos son dibujos y una es textil; cabe señalar, además, que estas piezas todavía no están documentadas. Tampoco se encuentra obra suya en la colección del MNCARS, a diferencia de Aurèlia Muñoz. El núcleo principal de conservación y difusión de su producción se encuentra vinculado a la colección de arte del Ayuntamiento de Sant Cugat del Vallès, a través del Centro Grau-Garriga de Arte Textil Contemporáneo, inaugurado en 2019 y dedicado tanto a la difusión del arte textil contemporáneo como a la obra del artista. En términos generales, son pocas las colecciones públicas españolas que cuentan con obra de Grau-Garriga, más allá de algunos tapices o murales conservados en edificios eclesiásticos. Fuera de España, en cambio, su obra está presente en diversos museos, algunos de ellos especializados. Entre ellos se encuentran el Houston Fine Arts Museum, el Denver Art Museum, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y el Oklahoma Art Center Museum. En Francia conservan obra de Grau-Garriga el Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y diversos museos locales, además de existir obra mural y tapices en edificios públicos. Por último, cabe destacar también la presencia de su obra en el Museo Rufino Tamayo de México.¹⁸⁷

En cuanto a los *operadores comerciales*, estudiando la trayectoria de Grau-Garriga observamos cierta presencia en el ámbito galerístico, aunque menos continuada que la desarrollada en el ámbito institucional. Su actividad en galerías comienza en Barcelona, donde expone tapices en la Sala Gaspar en 1964; posteriormente presenta también su obra en la Galerie René Métras.¹⁸⁸ Sin embargo, esta presencia no se traduce en una vinculación estable con las principales galerías de la ciudad ni en una continuidad especialmente significativa dentro del circuito comercial barcelonés. Fuera de Cataluña, su actividad galerística adquiere una dimensión más internacional. Desde 1968 expone en la Galerie La Demeure de París, inicialmente con tapices y, más adelante, también con *environnements*. En Nueva York inicia su relación con la Arras Gallery en 1971, espacio en el que volverá a exponer en varias ocasiones y donde progresivamente incorporará también propuestas de carácter espacial. A estos espacios se suman exposiciones en la Galerie Antañona de Caracas, en 1972, en la Galerie Lucas de Gandia y en la Galerie de Librairie de la Cité de Carcasona, entre otros espacios. En conjunto, los operadores

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem, p.137.

¹⁸⁸ Ibidem, p.133-137.

comerciales muestran una circulación internacional de su obra, pero con una intensidad menor que la observada en museos, centros culturales y otros espacios institucionales. Su trayectoria parece apoyarse más en la legitimación institucional que en una presencia estable dentro del mercado galerístico, especialmente en Barcelona, donde no se aprecia una continuidad significativa en las galerías de mayor relevancia.¹⁸⁹

En cuanto a los *operadores estéticos*, la obra de Grau-Garriga se sitúa en diálogo con algunos de los principales lenguajes de las primeras y segundas vanguardias del siglo XX, desde el dadaísmo y el surrealismo hasta el arte pop y el arte conceptual. Sin embargo, es especialmente significativa la influencia de la pintura matérica europea de finales de los años cincuenta, que le permitió advertir las posibilidades plásticas de la materia textil. En este sentido, Parcerisas señala la influencia de Jean Dubuffet y del *art brut*, cuyo conocimiento contribuyó a reforzar el interés de Grau-Garriga por la textura, la materialidad y las cualidades expresivas de los materiales textiles. Esta aproximación se relaciona posteriormente con algunas de las transformaciones experimentadas por el arte internacional durante los años sesenta y setenta, lo cual implica una vinculación estética con el arte contemporáneo del momento. Parcerisas vincula su producción con la aparición del *soft art*, la introducción del tejido en el campo artístico por parte de Christo y el interés de artistas postminimalistas como Richard Serra, Robert Morris o Eva Hesse por los materiales blandos. Asimismo, el desarrollo de *happenings* y *environments* aproxima su obra a prácticas que desbordan los límites tradicionales del objeto artístico y favorecen su expansión hacia el espacio y la acción. En este contexto se inscriben también sus preocupaciones ecológicas, ejemplificadas en la intervención realizada en Sugarbush, Vermont, en 1978, donde cubrió una montaña alterada por la industria turística con centenares de metros de tejido rojo y negro sujetos a los postes de los remotes.¹⁹⁰

Al abordar el papel de los *actores* dentro del proceso de *artificación* de la obra de Josep Royo recurrimos, como proponen Heinich y Shapiro, a la teoría de los círculos de reconocimiento propuesta por Alan Bowness¹⁹¹, aplicando, al igual que en los capítulos precedentes, la revisión de Nuria Peist¹⁹² sobre dicha teoría. En el caso de Grau-Garriga, a diferencia de otros artistas, no parte de una posición previamente consagrada desde la que introducirse en el tapiz, sino que su reconocimiento se construye en buena medida desde el propio ámbito textil.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ P. Parcerisas, *Grau-Garriga*, op. cit., pp. 8-9

¹⁹¹ A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, op. cit.

¹⁹² Teoría desarrollada por Nuria Peist en *El éxito en el arte moderno*, a partir de la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness y en diálogo con las tesis de Nathalie Heinich. Véase N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., pp. 311–338.

En el *círculo inicial* de reconocimiento – pares, marchantes y galeristas, críticos –, resulta especialmente relevante el papel de los pares, es decir, de otros agentes vinculados a la renovación del tapiz contemporáneo. Desde las primeras etapas de su trayectoria, Grau-Garriga entra en contacto con algunas de las figuras más destacadas del arte textil europeo y se integra en el contexto internacional de renovación del medio, en el que se sitúan artistas como Jean Lurçat. Su participación en las Bienales Internacionales del Tapiz de Lausana refuerza esta inserción y le permite entrar en contacto con creadores que también estaban llevando a cabo investigaciones para la renovación del tapiz. De este modo, su producción se desarrolla en diálogo con una comunidad artística internacional que cuestionaba los límites tradicionales del tapiz y ampliaba sus posibilidades plásticas. Pero esta red internacional se suma a su posición dentro de la *Escola Catalana de Tapis*, cuya dirección artística asumió por iniciativa de Miquel Samaranch, propietario de la Manufactura Aymat. Este espacio favoreció el contacto con otros artistas textiles, como Josep Royo o Assumpció Raventós, entre otros, pero también con figuras ya consolidadas dentro de las artes plásticas, como Joan Miró o Antoni Tàpies, que realizaron allí parte de su producción textil. Grau-Garriga ocupa así una posición central dentro de una red de pares que no solo contribuye a su reconocimiento inicial, sino que participa colectivamente en la transformación del estatuto artístico del tapiz.¹⁹³

Dentro de este primer círculo, la crítica acoge también su obra, destacando figuras como Alexandre Cirici Pellicer, Arnau Puig, Francesc Miralles o Pilar Parcerisas quienes recurren a categorías propias del arte contemporáneo para analizar la obra de Grau-Garriga, como la materia, la espacialidad, la experimentación, la ruptura de los límites entre disciplinas o la integración de distintos lenguajes.¹⁹⁴ El mercado del arte participa asimismo en esta primera fase, aunque de manera menos determinante. Desde su exposición en la Sala Gaspar de Barcelona en 1964, Grau-Garriga se incorpora progresivamente a galerías internacionales como La Demeure de París o Arras Gallery de Nueva York. Sin embargo, la ausencia de una presencia continuada en las principales galerías barcelonesas indica que el mercado no constituye el principal motor de su consolidación, que parece depender en mayor medida de la mediación crítica y, sobre todo, institucional.¹⁹⁵

En la segunda fase de consolidación o segundo círculo de reconocimiento —directores de museos, comisarios y especialistas— la trayectoria de Grau-Garriga muestra una consolidación significativa. Su obra es acogida no solo por instituciones y certámenes vinculados específicamente al tapiz, sino también por museos y centros de arte moderno y contemporáneo. En lo que respecta a los comisarios, el reconocimiento parece concentrarse principalmente en

¹⁹³ A. Puig, *Les espaces plastiques de Grau-Garriga*, op. cit., pp.7-14

¹⁹⁴ Ibidem, p.138-141.

¹⁹⁵ Ibidem p. 133-137.

comisarios de ámbito local o especializados en arte textil, muchos de ellos vinculados a exposiciones y proyectos desarrollados en torno al *Centre Grau-Garriga d'Art Tèxtil Contemporani* de Sant Cugat. Por su parte, especialistas como Alexandre Cirici Pellicer, Arnau Puig, Francesc Miralles o Pilar Parcerisas contribuyeron, especialmente durante las décadas de 1980 y 1990, a incorporar su obra a discursos más amplios del arte contemporáneo. Sin embargo, esta atención no ha tenido una continuidad equivalente en la historiografía reciente. De este modo, su reconocimiento actual parece sostenerse con mayor fuerza desde las instituciones y la práctica curatorial que desde la investigación historiográfica.

Sectores	Artesanía	<i>Artificación</i>
	Técnica	<i>Artificación</i>
Operadores	Terminológicos	No se dispone de información
	Cognitivos	<i>Artificación</i>
	Espaciales	No se dispone de información
	Institucionales	<i>Artificación</i>
	Comerciales	<i>Artificación</i> parcial
	Editoriales	<i>Artificación</i>
	Organizacionales	No se dispone de información
	Estéticos	<i>Artificación</i>
	Discursivos	<i>Artificación</i>
Actores – primera fase de reconocimiento	Pares	<i>Artificación</i>
	Crítica	<i>Artificación</i>

	Mercado del arte	<i>Artificación parcial</i>
Actores – segunda fase de reconocimiento	Directores de museos	<i>Artificación local o especializada</i>
	Comisarios	<i>Artificación local</i>
	Especialistas	<i>Artificación local</i>

Tabla 6. Resultados del análisis del proceso de artificación de la obra de Josep Grau-Garriga.

6.3. Factores y resultados para la consolidación de una *artificación* plena

A partir del análisis desarrollado en este capítulo, concluimos que la obra textil de Josep Grau-Garriga participa de un proceso de *artificación* plenamente desarrollado. Su trayectoria permite observar una transformación profunda del tapiz, tanto en sus condiciones de producción como en su consideración artística. Entre los factores favorables para la *artificación*, siguiendo los criterios planteados por Heinich y Shapiro, destacamos la individualización y profesionalización de su producción, su elevada visibilidad, su autonomía creativa dentro del arte del tapiz y su carácter experimental y vanguardista. En el sector de la artesanía, Grau-Garriga consigue situar el tapiz dentro de una práctica artística de autor, mientras que, en el sector de la técnica, el conocimiento del oficio se convierte en un instrumento de investigación plástica. A ello se suma el funcionamiento favorable de los operadores cognitivos, institucionales, editoriales, estéticos y discursivos, que integran progresivamente su producción en los lenguajes y espacios propios del arte contemporáneo.

Sin embargo, esta *artificación* presenta algunas desigualdades en su posterior consolidación. Su intensa trayectoria institucional y expositiva, desarrollada tanto en España como internacionalmente, contrasta con una presencia más limitada en algunas de las principales colecciones públicas españolas. Asimismo, aunque su obra circuló por galerías nacionales e internacionales, los operadores comerciales muestran una incidencia menor y menos continuada que los institucionales, por lo que hemos considerado este ámbito como de *artificación parcial*. La misma irregularidad aparece en el segundo círculo de reconocimiento: directores de museos, comisarios y especialistas han contribuido a validar su producción, pero este reconocimiento se concentra en buena medida en circuitos locales, especializados en arte textil o vinculados a instituciones dedicadas específicamente a su legado. Además, aunque su obra recibió una atención historiográfica significativa durante las décadas de 1980 y 1990, esta no ha tenido una

continuidad equivalente en la historiografía artística más reciente. Al medir finalmente el grado de *artificación*, entendemos que el caso de Grau-Garriga puede definirse como una *artificación total*, aunque acompañada de una consolidación posterior desigual.

7. Cinco caminos hacia el reconocimiento. Comparación entre los casos de estudio

Una vez analizados individualmente los cinco casos de estudio, consideramos oportuno poner en relación los resultados obtenidos en cada caso para observar de manera conjunta los resultados de los indicadores de *artificación* obtenidos para el caso del arte textil catalán de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. La comparación permite comprobar que, pese a compartir un contexto espacial y temporal común, las trayectorias de Joan Miró, Josep Royo, Maria Assumpció Raventós, Aurèlia Muñoz y Josep Grau-Garriga presentan grados y formas de *artificación* diferentes. Esta diversidad responde al propio planteamiento metodológico del trabajo, basado en la selección de artistas con perfiles diferentes que, a la vez, acceden al medio textil desde posiciones distintas dentro del sistema artístico.

La siguiente tabla reúne los resultados obtenidos en los cinco capítulos anteriores:

Indicadores de artificación	Joan Miró	Josep Royo	Assumpció Raventós	Aurèlia Muñoz	Josep Grau-Garriga
Sectores – Artesanía	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>
Sectores – Técnica	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i>
Operadores – Terminológicos	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	Sin información	<i>Artificación</i>	Sin información
Operadores – Cognitivos	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i>
Operadores – Espaciales	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	Sin información	<i>Artificación</i>	Sin información

Operadores – Institucionales	<i>Artificación</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>
Operadores – Comerciales	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial o temporal	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial
Operadores – Editoriales	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>
Operadores – Organizacionales	Sin información	<i>Artificación</i>	Sin información	Sin información	Sin información
Operadores – Estéticos	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>
Operadores – Discursivos	<i>Artificación</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>
Primera fase reconocimiento – Pares	<i>Artificación</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>
Primera fase reconocimiento – Crítica	<i>Artificación</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación</i>	Sin información	<i>Artificación</i>
Primera fase reconocimiento – Mercado	<i>Artificación</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> parcial
Segunda fase reconocimiento – Directores de museos	<i>Artificación</i>	<i>Artificación</i> local o especializada	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación</i> tardía	<i>Artificación</i> local o especializada

Segunda fase reconocimiento – Comisarios	<i>Artificación</i>	<i>Artificación local</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación tardía</i>	<i>Artificación local</i>
Segunda fase reconocimiento – Especialistas	<i>Artificación</i>	<i>Artificación local</i>	Sin <i>artificación</i>	Sin <i>artificación</i>	<i>Artificación local</i>

Tabla 7. Comparación de los resultados del análisis de los procesos de artificación de los cinco casos de estudio. Los valores reproducen los resultados obtenidos en los capítulos individuales.

La comparación revela, en primer lugar, que la revalorización del textil no se desarrolla de manera uniforme, sino que la posición desde la que cada productor accede al medio condiciona significativamente su proceso de reconocimiento. El contraste más evidente se produce entre Miró y Royo. En Miró, el textil se incorpora a la producción de un artista previamente consagrado, de modo que sus tapices son recibidos desde su aparición como obras de arte integradas en su producción artística. Royo, en cambio, inicia su trayectoria desde el aprendizaje técnico y fabril, por lo que encuentra dificultades para transformar el estatuto de tejedor en una autoría artística plenamente consolidada. Incluso cuando obtiene reconocimiento de sus pares y accede al mercado, la crítica mantiene una lectura centrada en su condición técnica y su consolidación institucional permanece limitada. Raventós ocupa una posición diferente: llega al tapiz desde las bellas artes y alcanza una recepción favorable por parte del primer círculo, pero esta no encuentra continuidad en el segundo círculo de reconocimiento.

La comparación de los sectores de artesanía y técnica permite observar igualmente las tensiones existentes en las fronteras entre arte y artesanía. La *artificación* del sector artesanal se produce en cuatro de los cinco casos y aparece parcialmente en Royo, lo que demuestra la importancia de que la obra sea individualizada, intencional y reconocida como producción de autor. La técnica presenta, sin embargo, resultados más ambivalentes: solamente Miró y Grau-Garriga alcanzan una *artificación* plena, mientras que en Royo, Raventós y Muñoz es parcial. En estos tres últimos casos el conocimiento técnico permanece especialmente visible en los discursos sobre sus obras. El resultado nos indica que la técnica puede funcionar simultáneamente como herramienta de renovación artística y como mecanismo de clasificación artesanal cuando se convierte en el principal criterio desde el que se interpreta una producción. Entre los operadores analizados, los estéticos constituyen el único indicador favorable en los cinco casos. La abstracción, la experimentación matérica, la monumentalidad y la progresiva aproximación del tejido al objeto y a la tridimensionalidad contribuyen a distanciar estas producciones de las

categorías tradicionales de artesanía o decoración. Sin embargo, los resultados demuestran que la transformación estética del objeto no garantiza por sí misma la consolidación del productor como artista.

La actuación de los agentes del sistema del arte nos permite observar más precisamente las diferencias entre los artistas. El primer círculo presenta una valoración mayoritariamente favorable: los pares reconocen a los cinco artistas y el mercado interviene favorablemente en Miró, Royo, Raventós y Muñoz, mientras que en Grau-Garriga muestra una *artificación parcial*. En este último caso, la trayectoria comercial existe y alcanza dimensión internacional, pero es menos continuada que su actividad institucional. La principal excepción dentro del núcleo inicial es Royo, cuya recepción crítica resulta desfavorable, mientras que en Muñoz no se ha localizado información suficiente para valorar este indicador.

Las diferencias se intensifican en el segundo círculo de reconocimiento. Miró es el único caso en el que directores de museos, comisarios y especialistas actúan plenamente como agentes de *artificación*. Raventós se sitúa en el extremo contrario, sin conseguir trasladar su reconocimiento inicial hacia estos espacios de consolidación. Muñoz experimenta un reconocimiento museístico y curatorial tardío, especialmente reactivado en el siglo XXI, mientras continúa existiendo una menor atención por parte de los especialistas. Grau-Garriga presenta otra situación: el reconocimiento existe, pero se mantiene principalmente en ámbitos locales o especializados, tanto entre directores de museos y comisarios como entre especialistas. En general, los resultados del análisis del segundo círculo de reconocimiento nos revelan que, pese a que la mayoría de los artistas alcanzaron buenos grados de reconocimiento en la primera fase, este hecho –exceptuando el caso de Miró– no se traduce en una consolidación de dicho reconocimiento, sino que el arte textil catalán se consolida dentro de círculos locales y especializados.

Las cuestiones de género y clase permiten esbozar otro nivel de comparación. La asociación histórica del textil con el ámbito doméstico, el trabajo manual y lo femenino no afecta únicamente a las artistas mujeres, sino a la propia jerarquía cultural del medio. Es significativo el caso de Royo, quien pese a ser un hombre, la identificación de su práctica con el conocimiento técnico y la ejecución material contribuye a mantenerlo en una posición subordinada frente a los artistas responsables de la concepción intelectual de las obras. En Muñoz se produce un movimiento diferente, puesto que la recuperación consciente de técnicas tradicionalmente relacionadas con lo artesanal y lo femenino constituye precisamente el material desde el que desarrolla un lenguaje artístico contemporáneo. En cuanto a la clase social, su incidencia se observa con especial claridad en Royo, cuya trayectoria evidencia la importancia de la mediación para acceder a los diferentes círculos de reconocimiento.

En conjunto, la comparación confirma la existencia de un proceso de revalorización y *artificación* del arte textil, pero obliga a matizar la hipótesis inicial: este proceso no fue lineal, homogéneo ni afectó de igual manera a todos sus productores. De esta manera, uno de los principales resultados de la comparación revela que la transformación del estatuto del objeto textil, la *artificación* de la práctica y el reconocimiento de sus productores pueden desarrollarse a ritmos diferentes dentro de un mismo contexto histórico. Además, observamos que la *artificación* del medio, en el contexto estudiado, se da de manera local o en los círculos especializados en torno al arte textil en general, o el tapiz en particular.

Conclusiones

Este trabajo buscó explorar la frontera construida históricamente por el propio sistema del arte, la cual diferenció las bellas artes de la artesanía, la obra artística del objeto decorativo, la autoría intelectual del trabajo manual y, en última instancia, la alta cultura de las prácticas situadas en sus márgenes. El arte textil resultaba particularmente interesante para observar estas divisiones porque ha ocupado durante siglos una posición inestable entre todos estos espacios: ha sido objeto útil y ornamental, producto artesanal, trabajo doméstico, soporte artístico y, finalmente, medio de experimentación plástica. El propósito de esta investigación no era, por lo tanto, reconstruir una historia general del tapiz contemporáneo en Cataluña, sino preguntarse de qué manera esas fronteras podían desplazarse y bajo qué condiciones un objeto, una práctica y quienes la desarrollan llegan a ser reconocidos como artísticos.

La hipótesis inicial sostenía que, durante los siglos XX y XXI, las prácticas desarrolladas en soportes textiles habían experimentado un proceso de revalorización que las habría desplazado progresivamente desde espacios vinculados a la artesanía, lo doméstico, lo femenino o la cultura popular hacia los circuitos de reconocimiento del arte moderno y contemporáneo. A partir de los resultados obtenidos, podemos considerar que esta hipótesis se confirma en términos generales a partir de los casos estudiados, pero cabe matizarla. Proponemos que existe un proceso de *artificación* del arte textil moderno y contemporáneo en Cataluña, pero no identificamos dicho proceso como una evolución lineal, homogénea o definitiva desde la artesanía hacia las bellas artes. Los cinco casos analizados revelan temporalidades diferentes, avances y resistencias, procesos completos y parciales, y sobre todo una desigual distribución del reconocimiento entre las obras, las prácticas y los creadores y creadoras estudiados.

Esta conclusión permite considerar cumplido el objetivo principal del trabajo: analizar la transformación de la valoración del textil e identificar algunos de los mecanismos que hicieron posible su incorporación al mundo del arte. La teoría de la *artificación* de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro ha revelado que este desplazamiento depende de un conjunto de transformaciones simultáneas en el contexto en el que se sitúan las prácticas artísticas y sus autores.¹⁹⁶ Como hemos observado en los casos de estudio analizados, una práctica se *artifica* cuando cambia su denominación, su forma de clasificación, sus lugares de exhibición, aparecen circuitos comerciales, se generan discursos que la interpretan, cambia la organización que la produce y, especialmente, cambian las condiciones mediante las cuales se atribuyen autoría e intencionalidad a quienes la producen. Del mismo modo, la intervención de otros artistas, galerías, crítica, museos, comisarios y especialistas evidencia que el estatuto artístico no se

¹⁹⁶ N. Heinich y R. Shapiro (eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, op. cit.

encuentra en el propio objeto, sino que se construye y define dentro de un conjunto complejo de relaciones sociales.

El análisis comparativo nos ha llevado a observar con especial claridad la importancia de la posición previa desde la que cada artista accede al textil. Joan Miró constituye el caso más extremo de consecución de legitimidad. Cuando comienza a desarrollar de forma continuada su producción textil, su posición en el sistema internacional del arte se encontraba ya plenamente consolidada. Su firma, su lenguaje plástico y su capital simbólico permiten que tapices y *sobreteixims* sean recibidos prácticamente desde su aparición como parte integrante de una obra artística previamente consagrada. En este caso, la *artificación* puede considerarse total, ya que el estatuto previo del artista reduce las resistencias que el medio textil podía encontrar. Miró demuestra, de este modo, que la valoración de un soporte depende también de quién lo emplea. Un material históricamente situado en una categoría subordinada puede modificar de forma casi inmediata su estatuto cuando es incorporado a la producción de un artista cuya autoridad ya ha sido reconocida.

El caso de Josep Royo permite observar el movimiento inverso al de Miró. Este artista llega al arte textil desde el aprendizaje técnico y fabril, y precisamente aquello que hace posible su aportación —el profundo conocimiento del tejido— se convierte a la vez en uno de los principales obstáculos para su reconocimiento. Su producción muestra numerosos indicadores de *artificación*: individualización, circulación comercial, experimentación estética, reconocimiento de determinados pares y presencia en circuitos artísticos. Sin embargo, estos elementos no consiguen transformar por completo el estatuto de Royo como productor. La crítica continúa interpretando frecuentemente su aportación desde la categoría de la habilidad técnica, mientras que las colaboraciones con artistas consagrados generan estructuras de autoría desiguales en las que el prestigio del objeto no siempre se distribuye entre quienes intervienen en su producción. Por ello hemos identificado su trayectoria como una *artificación* parcial, inacabada y subordinada.

Entre los dos extremos precedentes se sitúa Assumpció Raventós. Su formación y trayectoria previas en pintura y grabado favorecen que su incorporación al tapiz sea interpretada desde el comienzo como la expansión de una investigación artística y no como el paso de una artesana hacia el campo de las bellas artes. Sin embargo, su caso nos demuestra que una recepción crítica, expositiva y comercial favorable no garantiza necesariamente una consagración estable. Raventós alcanza un grado de reconocimiento significativo en el primer círculo, pero su inserción en museos de mayor autoridad, en proyectos curatoriales posteriores y en las narrativas generales de la historiografía artística es débil. Su proceso de *artificación* es, por lo tanto, parcial. El objeto textil aparece claramente transformado en obra autónoma y autoral, pero

el reconocimiento de la artista no logra estabilizarse dentro de los espacios de consagración del arte.

Aurèlia Muñoz muestra un caso de consolidación tardía. En su producción recupera técnicas procedentes de tradiciones de la cultura femenina y tradiciones artesanales de culturas no occidentales, como el bordado o el macramé, lo cual le permite diferenciarse y alcanzar una evolución inédita en su lenguaje artístico. El interés de su caso reside precisamente en el hecho de que las técnicas empleadas, que podrían haber funcionado como constitutivo de marginalidad, se convierten en el punto de partida de una investigación que conduce el tejido desde la superficie hacia el volumen, la escultura y la instalación, lo cual facilita su integración en el sistema del arte contemporáneo. Sin embargo, el peso que la crítica continúa concediendo al dominio técnico acaba por introducir un freno a la *artificación* de su obra. A la vez, aunque su reconocimiento institucional y curatorial se ha intensificado de forma considerable en el siglo XXI, esta recuperación no ha generado todavía una integración historiográfica equivalente. Por este motivo, hemos definido su proceso como una *artificación* de consolidación tardía y todavía parcial en términos historiográficos.

Josep Grau-Garriga representa, junto a Miró, el caso más próximo a una *artificación* total, pero el recorrido seguido resulta claramente diferente. Su importancia para esta investigación radica en que su reconocimiento no depende de trasladar al textil un prestigio previamente consolidado, sino de transformar el propio campo desde dentro. El conocimiento del oficio no lo mantiene fijado a la condición de artesano porque se convierte progresivamente en herramienta de investigación matérica, espacial y conceptual. El tapiz deja de reproducir un cartón, encuentra importantes innovaciones formales, incorpora materiales heterogéneos, se proyecta hacia el espacio y acaba relacionándose con la escultura, la instalación y los *environments*. Sin embargo, también aquí la consolidación posterior es desigual, ya que el reconocimiento institucional y expositivo contrasta con una menor continuidad comercial, una ausencia de obra en las principales colecciones públicas españolas y una historiografía reciente menos intensa que la desarrollada de manera coetánea a su producción. De esta manera, entendemos que el caso de Grau-Garriga puede definirse como una *artificación total*, aunque acompañada de una consolidación posterior desigual.

La comparación de estas cinco trayectorias nos permite establecer una de las principales propuestas de este trabajo: el proceso de estudio de la *artificación* del arte textil ofrece resultados interesantes al analizar por separado el reconocimiento que obtienen los objetos artísticos, los medios artísticos, y cada uno de los productores. Estos tres niveles no siguen necesariamente el mismo proceso de avance. Un tapiz puede ser expuesto, adquirido y conservado como obra de arte mientras quien lo ejecuta continúa siendo identificado como un

técnico; un medio puede alcanzar una elevada legitimidad institucional sin que su productor quede definitivamente incorporado al canon historiográfico; e incluso una artista puede obtener un reconocimiento curatorial tardío décadas después de que sus obras circularan internacionalmente. Esta distinción nos permite explicar algunas de las contradicciones encontradas en la investigación y constituye una matización importante de la hipótesis inicial. La entrada del arte textil en museos y galerías no significó automáticamente la desaparición de todas las jerarquías sobre las que se había construido históricamente su posición subordinada.

También puede considerarse cumplido el objetivo de estudiar las fronteras entre arte, diseño y artesanía. Los resultados muestran que estas fronteras organizan jerarquías entre formas de producción. El sector de la artesanía presenta resultados favorables en la mayoría de los casos cuando aparecen elementos como la individualización, la firma, la originalidad, la profesionalización o la intencionalidad artística. La técnica, en cambio, resulta mucho más ambivalente: únicamente Miró y Grau-Garriga muestran una *artefacción* plena en este sector, mientras que Royo, Raventós y Muñoz presentan resultados parciales. Esto nos permite concluir que el problema no se encuentra en la existencia del conocimiento técnico, imprescindible para la creación textil, sino en el lugar que este ocupa en la interpretación de la obra. Cuando la técnica se entiende como recurso para la experimentación plástica, puede formar parte del proceso artístico, cuando se convierte en la categoría principal con la que se define al productor, puede volver a situarlo en el ámbito del oficio.

Esta conclusión enlaza con otro de los objetivos planteados: analizar el papel de los agentes del sistema del arte. Los resultados muestran que el reconocimiento no constituye un acto único, sino una acumulación de validaciones que pueden ser contradictorias entre sí. El mercado, la crítica y los pares pueden favorecer tempranamente una trayectoria sin que esta consiga después estabilizarse en museos, discursos curatoriales y en los relatos historiográficos. La diferencia entre el primer y el segundo círculo de reconocimiento nos ayuda a comprender los casos de Raventós, Muñoz, Royo y Grau-Garriga. Miró es el único en el que los agentes del segundo círculo actúan de manera plenamente favorable; en los demás aparecen reconocimientos locales, especializados, tardíos o directamente insuficientes. De ello se deriva otra conclusión central: la *artefacción*, el reconocimiento institucional y la consolidación historiográfica son procesos que pueden estar o no relacionados. Una obra puede ser reconocida como arte sin ocupar un lugar estable en las instituciones ni en el discurso dominante de la historia del arte.

El análisis de las cuestiones de género y clase permite considerar cumplido, aunque de forma acotada a los casos estudiados, otro de los objetivos iniciales. La asociación histórica entre lo textil, lo doméstico, lo manual y lo femenino no condiciona exclusivamente la recepción de las mujeres artistas, sino que contribuye a construir el valor cultural del propio medio. El caso de

Josep Royo nos muestra que, siendo hombre, la identificación de su trabajo con la ejecución, la destreza y el oficio reproduce una jerarquía cultural construida históricamente sobre un medio feminizado. Sin embargo, Aurèlia Muñoz logra desarrollar el camino contrario, al convertir conscientemente procedimientos asociados a la artesanía y a las labores femeninas en la base de una práctica artística contemporánea. Por su parte, el caso de Royo permite observar el peso de la clase y del capital social. Su acceso al sistema depende en gran medida de la mediación, la cual no resulta necesaria para artistas que, como Miró, parten de posiciones previamente reconocidas. Por lo tanto, concluimos que la posición social y profesional desde la que se ingresa en el campo artístico condiciona tanto las oportunidades disponibles, como las categorías mediante las cuales será posteriormente interpretada una trayectoria.

No obstante, estas conclusiones deben entenderse dentro de los límites de la propia investigación. Cinco trayectorias no permiten describir de forma exhaustiva el conjunto del arte textil catalán ni afirmar que todos los procesos posteriores siguieran los mismos recorridos. La selección de casos ha funcionado fundamentalmente como un mapa comparativo destinado a observar mecanismos diferentes: la transferencia de legitimidad de un artista consagrado, la búsqueda de autoría desde el oficio, el paso desde las bellas artes hacia el tapiz, la resignificación de procedimientos artesanales y la transformación del medio desde su interior. Precisamente la diversidad de resultados demuestra la utilidad de evitar una explicación única del proceso de revalorización del textil.

Si al inicio de este trabajo la pregunta era cómo unas prácticas situadas durante largo tiempo entre la artesanía, la decoración, la técnica y el ámbito doméstico llegaron a entrar en el territorio del arte, al final del recorrido consideramos que la respuesta es plural. Llegaron mediante la firma y la individualización, mediante la innovación formal, mediante el acceso a galerías y museos, gracias a la crítica, mediante la acción de pares, galeristas, comisarios y especialistas, y también mediante la capacidad de determinados artistas para poner en crisis las propias categorías desde las que el tejido había sido valorado. Pero lo hicieron de manera desigual, y algunas de las antiguas jerarquías sobrevivieron dentro del nuevo estatuto artístico.

De esta manera, una de las reflexiones con las que concluimos este trabajo es que el textil no necesitó dejar de ser textil para convertirse en arte, sino que necesitó que cambiaran las condiciones sociales desde las que este medio era interpretado. El hilo, el nudo, la urdimbre o el gesto manual podían seguir siendo los mismos, pero ya no significaban necesariamente oficio, domesticidad o decoración. Podían convertirse en materia, espacio, lenguaje, concepto y autoría. La verdadera transformación no ocurrió únicamente en el telar: ocurrió también en las palabras utilizadas para nombrar las obras, en las firmas que determinaban quién era su autor, en los muros que las acogían, en los museos que decidían conservarlas y en los relatos que las

incorporaban —o no— a la historia del arte. La *artificación* del textil aparece así como un proceso de desplazamiento de fronteras, pero también como un recordatorio de que toda frontera cultural puede volver a ser interrogada. Allí donde durante mucho tiempo se vio artesanía, técnica o trabajo doméstico, el sistema del arte, condicionado por los cambios que introdujeron la modernidad y la contemporaneidad, aprendió a reconocer una práctica artística. Sin embargo, los casos estudiados muestran que ese reconocimiento nunca es automático ni neutral: depende de quién produce, quién firma, quién interpreta, quién exhibe y, finalmente, quién escribe la historia.

Bibliografia

- Agustí, A. (1992). *Tàpies: Obra completa. Vol. 3, 1969–1975*. Fundació Antoni Tàpies; Edicions Polígrafa.
- Ajuntament de Sant Cugat del Vallès. (1995). *Grau-Garriga: Obres de 1985 a 1995* [Catálogo de exposición].
- Ajuntament de Terrassa, & Museu de Terrassa. (2019). *Dona i artista: La col·lecció del Museu de Terrassa* [Catálogo de exposición].
- Aurèlia Muñoz. (s. f.). *Biografia*. Recuperado el 25 de julio de 2026, de <https://www.aureliamunoz.cat/biografia/>
- Auther, E. (2004). The decorative, abstraction, and the hierarchy of art and craft in the art criticism of Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*, 27(3), 339–364. <https://doi.org/10.1093/oaj/27.3.339>
- Auther, E. (2010). *String, felt, thread: The hierarchy of art and craft in American art*. University of Minnesota Press.
- Auther, E. (2017). Sheila Hicks and the consecration of fiber art. En R. E. Iskin (Ed.), *Re-envisioning the contemporary art canon: Perspectives in a global world* (pp. 74–87). Routledge.
- Bernal, M. M. (2010, 8 de junio). *Grabado al carborundo*. Técnicas de Grabado. <https://tecnicasdegrabado.es/2010/gravure-au-carborundum>
- Blasco Carrascosa, J. À. (1994). *Món de Grau-Garriga*. Edicions de la Guerra; Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Botey, J. M. (1995). Un temps, un espai. En *Aurèlia Muñoz* [Catálogo de exposición] (p. 7). Generalitat de Catalunya.
- Bowness, A. (1989). *The conditions of success: How the modern artist rises to fame*. Thames & Hudson.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray: Art and textile politics*. University of Chicago Press.
- Canals i Gual, J. (1993). *Royo a Miró a Sant Cugat*. Ajuntament de Sant Cugat del Vallès.
- Dengra, A. (2013). *Aurèlia Muñoz: Recerques infinites. Del textil al paper* [Catálogo de exposición]. Museu del Tapís Contemporani; Ajuntament de Sant Cugat del Vallès.
- Dengra, A., & Ventosa, S. (2012). Aurèlia Muñoz. Recerques infinites: Fibres, textures i espai. *Datatèxtil*, 29, 1–6.
- Fundació Joan Miró. (s. f.-a). *Joan Miró*. Recuperado el 20 de mayo de 2026, de <https://www.fmirobcn.org/ca/fundacio/joan-miro/>
- Fundació Joan Miró. (s. f.-b). *Tèxtils*. En *Catàleg d'obres*. Recuperado el 20 de mayo de 2026, de <https://www.fmirobcn.org/ca/col-leccio/cataleg-obres/joan-miro/textil>
- Furió, V., & Peist, N. (Eds.). (2022). *Artistas y reconocimiento: Un enfoque sociológico*. Ediciones Trea.
- Garrut, J. M. (1974). *Dos siglos de pintura catalana: XIX y XX*. Ibérico Europea de Ediciones.
- Giralt-Miracle, D. (1982). *Aurèlia Muñoz: Tapisseries i muntatges tèxtils*. Museu Puig.

- Giralt-Miracle, D. (1985). Devers una quarta dimensió tèxtil. En *Aurèlia Muñoz: Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986* (pp. 3–5). Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Goodman, N. (1977). When is art? En D. Perkins & B. Leondar (Eds.), *The arts and cognition* (pp. 11–19). Johns Hopkins University Press.
- Guerra, C. (2023). *Josep Royo: Una forma oberta que cau a pes*. Diputació de Tarragona; Viena Edicions.
- Gutiérrez, A. B. (2005). *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu*. Ferreyra Editor.
- Heinrich, N. (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. L'Échoppe.
- Heinrich, N., & Shapiro, R. (Eds.). (2012a). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Heinrich, N., & Shapiro, R. (2012b). Postface. Quand y a-t-il artification ? En N. Heinrich & R. Shapiro (Eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 267–299). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Kuenzi, A. (1985). [Contribución al catálogo]. En *Aurèlia Muñoz: Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986* (p. 2). Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- *La condición humana: Destrucción, reconstrucción, creación*. (2007). Universidad de Jaén.
- Malet, R. M. (2008). Prólogo. En J. M. Rosselló, *Miró-Royo: La Farinera de Tarragona, el teler del món* (pp. 11–12). Diputació de Tarragona; Viena Edicions.
- *Maria Assumpció Raventós: Obres 1950–1987: Gravats, pintura, paper, tapís*. (1987). Ajuntament de Sant Sadurní d'Anoia [Catálogo de exposición].
- Maria Assumpció Raventós i Torras. (s. f.). En *Gran Enciclopèdia Catalana*. Recuperado el 20 de junio de 2026, de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/maria-assumpcio-raventos-i-torras>
- Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes. (1957). *Exposición nacional de bellas artes: Catálogo*. https://libreria.cultura.gob.es/libro/exposicion-nacional-de-bellas-artes-1957_3655/
- Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes. (1960). *Exposición nacional de bellas artes*.
- Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes. (1962). *Exposición nacional de bellas artes*.
- Ministerio de Educación y Ciencia. (1968). *Exposición nacional de bellas artes 1968*.
- Miralles, F. (1977). *María Asunción Raventós*. La Gran Enciclopedia Vasca.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.). *Aurèlia Muñoz*. Recuperado el 26 de julio de 2026, de <https://www.museoreinasofia.es/exposicion/aurelia-munoz>
- Museo Nacional del Prado. (s. f.). *Cartones para tapices (Goya)*. En *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*. Recuperado el 14 de junio de 2026, de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c7>
- Panyella, A. (1985). [Contribución al catálogo]. En *Aurèlia Muñoz: Museu Puig (C.D.A.C.C.), Vila de Perpinyà: gener-febrer 1986* (p. 2). Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

- Parcerisas, P. (1987). *Grau-Garriga*. Edicions Polígrafa.
- Parcerisas, P. (1990). *Aurèlia Muñoz*. Àmbit Serveis Editorials.
- Parker, R. (1984). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. The Women's Press.
- Peist, N. (2012). *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Abada Editores.
- Pérez Martínez, M. (2024). El arte textil y grafismo en la instalación contemporánea en la obra de Aurèlia Muñoz. *BRAC – Barcelona Research Art Creation*, 13(1), 1–27. <https://doi.org/10.17583/brac.13884>
- Permanyer, L. (1995). [Contribución al catálogo]. En *Aurèlia Muñoz* [Catálogo de exposición]. Generalitat de Catalunya.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: Feminism and the writing of art's histories*. Routledge.
- Portabella, P. (Director). (1973). *Miró tapís* [Película]. Films 59.
- Prieto Villanueva, J.-À. (2017). *La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona: El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.
- Puig, A. (1992). Les espaces plastiques de Grau-Garriga. En *Grau-Garriga: Tapisseries, peintures, dessins* [Catálogo de exposición] (pp. 7–14). Musée de la Chartreuse de Douai.
- Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. (s. f.). *Raventós i Torras, M. Assumpció*. Recuperado el 14 de junio de 2026, de <https://web.archive.org/web/20210629171736/https://www.racba.org/mostrarcvcurriculum.php?id=509>
- Rosentreter Villarroel, K. (2025). *Enhebrando la resistencia: Estudio sobre las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina (1964–2024)* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.
- Rosselló, J. M. (2008). *Miró-Royo: La Farinera de Tarragona, el teler del món*. Diputació de Tarragona; Viena Edicions.
- Schoeser, M. (2003). *World textiles: A concise history*. Thames & Hudson.
- Schoeser, M. (2012). *Textiles: The art of mankind*. Thames & Hudson.
- Schoeser, M., & Rufey, C. (1989). *English and American textiles from 1790 to the present*. Thames & Hudson.
- Shapiro, R. (2012). Avant-propos. En N. Heinich & R. Shapiro (Eds.), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 15–27). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Tejeda Martín, I. (2020). Aurèlia Muñoz. En *Aurèlia Muñoz: Textura, tensió, espai [1970–1985]* [Catálogo de exposición] (pp. 6–11). Galería José de la Mano.