

LEONOR
ANTUNES

«En un anagrama, todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, nada es primero y nada último en su interior; nada es futuro y nada pasado; nada es viejo y nada nuevo... Cada uno de los elementos del anagrama está tan vinculado a la totalidad que es imposible alterarlo sin afectar a su serie y, en consecuencia, al conjunto. A la inversa, el conjunto está tan vinculado a cada elemento que la lógica del conjunto no se quiebra, sino que permanecerá intacta, la leamos horizontal, vertical o diagonalmente, o incluso al revés».

Maya Deren

La película de Maya Deren *The Witches' Cradle* nos muestra una serie de movimientos coreografiados interpretados por Marcel Duchamp y por la propia cámara. Algunas de las secuencias del filme se interrumpen con la imagen de Duchamp manipulando un cordel que, de pronto, inicia su propio viaje en torno al cuerpo del artista. El cordel pasa de un estado de manipulación controlada por la mano humana a otro de liberación de las cualidades «mágicas» que la cámara hace posibles. Deren establece una comparación entre los objetos surrealistas y los símbolos mágicos y cabalísticos; por ejemplo, cuando traza un paralelismo entre el juego del cordel practicado por una niña (evocando la figura mitológica del hilo de Ariadna) y un segundo hilo que, tras avanzar por la pierna de un hombre, le rodea el cuello y nos atrae hacia el movimiento de la lazada.

"In an anagram, all the elements exist in a simultaneous relationship. Consequently, within it, nothing is first and nothing is last; nothing is future and nothing is past; nothing is old and nothing is new... Each element of an anagram is so related to the whole that no one of them may be changed without affecting its series and so affecting the whole. And, conversely, the whole is so related to every part that whether one reads horizontally, vertically, diagonally or even in reverse, the logic of the whole is not disrupted, but remains intact."

Maya Deren

In Maya Deren's film *The Witches' Cradle*, we watch a series of choreographed movements performed by Marcel Duchamp and the camera. Part of the film's sequences are interrupted by Duchamp manipulating a yarn that suddenly starts making its own journey around Marcel's Duchamp body. The thread moves from the controlled manipulation of the human hands to the liberation of the "magical" qualities set by the camera. Deren was comparing the Surrealist objects to magic and cabalistic symbols. Like when she makes a parallel between string games played by a little girl (evoking the mythological figure of Ariadne's thread) with a second string that goes first along the leg of a man and then circles around his neck and lures us into the movement of the flowing bow.

Hacia el final de la película, una de esas secuencias inacabadas nos muestra un cuerpo que se mueve hacia atrás tirando del cordel, sujeto ahora a la cámara. En realidad, el límite físico de ese movimiento lo controla la propia tensión del cordel. El contexto de la obra de Deren y el lugar de rodaje de la película confieren al cordel un sentido metafórico. La película se filmó en Nueva York, en el antiguo espacio diseñado por Frederick Kiesler en 1942 para presentar la colección de arte moderno de Peggy Guggenheim. Kiesler concibió un espacio laberíntico y surrealista que fuera desmontable y transportable; un espacio conceptual con el que explorar todo tipo de sistemas de apertura, cortinajes, paredes colgantes y cordajes.

En particular, me interesa la relación que se establece entre la línea o cordel y el cuerpo, como una unidad de medida definida en relación a la escala del cuerpo humano y el entorno espacial en el que se encuadra; la idea del cordel atado a los dedos funcionando como dispositivo nemotécnico y la relación del cuerpo con el espacio construido a través de un elemento que, mediante su despliegue y manipulación, se desarrolla en su interior. Un dispositivo que podríamos interpretar como una cuerda que, a través de sus nudos sucesivos y su desplazamiento, va definiendo superficies que, a su vez, definen el volumen.

En 2011 realicé un encargo para el Museo Reina Sofía de Madrid. El proyecto, titulado

In one of the (unfinished) film's final sequences we see a body moving backwards pulling the thread, which is attached to the camera. The physical limit of such movement is actually being controlled by the thread's tension. The thread has a metaphorical meaning, due to the context of Deren's work and the location where the film was set up. The film was shot in New York in the former space of Peggy Guggenheim's collection "Art of this Century" designed by Frederick Kiesler in 1942. Kiesler conceived a labyrinthine and surrealistic space which was both mobile and demountable. A conceptual space which explored all manners of aperture, curtains, hanging walls, and rope systems.

I am particularly interested in the relationship established between the line, or yarn, with the body, as a unit of measurement which is defined in relation to the scale of the human body and the spatial environment around it. The idea of a string tied around the fingers serving as a mnemonic device. As well as the relationship of the body with built space using an element that develops within it being manipulated and deployed. This device can be seen as a rope, which, through its successive knots and displacement, defines surfaces that in turn define volume.

In 2011, I did a commission project for the Reina Sofia Museum in Madrid. The project titled *Walk around there, look through here,*

camina por ahí. mira por aquí, citaba las instrucciones impartidas por Maya Deren a Anne “Pajarito” Clark (artista y madre de Gordon Matta Clark), protagonista del filme, indicándole cómo tenía que moverse por el espacio. En la exposición, se colocó en el techo una cuerda de nailon negro, creando una forma hexagonal y configurando una red de la que colgaban varias esculturas de cuero negro. El peso de las esculturas distorsionaba el rígido armazón hexagonal instalado en el techo. Los restos de la cuerda quedaron en el suelo, formando una línea que iba de la primera sala a la segunda para regresar, desde ahí, al punto de partida, guiando así al espectador hacia una «posible» salida. Yo siempre utilizo una bobina completa e intento mover la cuerda por el espacio sin cortarla. Para mí, es algo así como reactivar el uso de la línea moviéndose por el espacio.

Últimamente me fijó en cómo ciertas tribus indígenas brasileñas tejen materiales; en cómo manipulan y crean volumen con densidades y objetivos diferentes. Los xingu de Mato Grosso, a quienes tengo previsto visitar este año, continúan empleando sus técnicas tradicionales y trabajando con fibras naturales que cultivan en su región. Es curioso ver cómo esas fibras en bucle y esas esteras hechas a mano se extienden por el espacio en todas direcciones, literalmente hasta el infinito, construyendo una estructura que en apariencia no tiene límites ni fin; o cómo, con unos telares muy elementales, fabrican redes para hamacas, recordándonos

was quoting Maya Deren’s instructions to Anne ‘Pajarito’ Clark (the artist and mother of Gordon Matta Clark) who was performing in the film, indicating to her how to move in the space. In this exhibition, a black nylon rope was placed on the ceiling creating a hexagonal shape, forming a net, from which several black leather sculptures were suspended. The weight of the sculptures distorted the rigid hexagonal pattern created on the ceiling. The leftovers of the rope were kept on the floor, as a line going from the first room to the second and returning back to the first room and thus leading the spectators to a “possible” way out. I always use an entire spool, and try to move the rope in the space without cutting it. I see it as a way to re-activate the use of line, moving in space.

Recently, I have been looking at the ways certain indigenous tribes in Brazil weave different materials, how they manipulate and produce volume with different densities and purposes. The Xingu tribes, in Mato Grosso, which I am visiting this year, are still using their traditional techniques, and working with natural fibres that they cultivate in their region. It is interesting how such looped fibres and handcrafted mats can literally expand infinitely in space, in all directions, building a structure with no apparent limits or end. Or the way they fabricate, using very basic looms, nets for hammocks, bringing to mind how nets have no end, like a Möbius strip, having the same mathematical quality of being non-directional.

que las redes tampoco tienen fin y que, como la cinta de Moebius, poseen la cualidad matemática de carecer de dirección.

Me interesa el diálogo que esa sabiduría concreta entabla con una cierta perspectiva de modernidad en Brasil; cómo algunos arquitectos, como Lina Bo Bardi, se implicaron en lo vernáculo, usando expresiones de la cultura afrobrasileña e indígena del Nordeste del país, un contrapunto dramático del concepto reciente de «presencia del pasado». La pasión de Bo Bardi por las nuevas soluciones técnicas y la artesanía que emanan de la complejidad étnica y racial de la demografía de las regiones brasileñas no es nostalgia de un mundo anterior a la modernidad, sino un legado que cree que la obra de arte es exponente de un compromiso continuado con un proceso y no la afirmación singular de un objeto como utópico instante congelado.

Dentro de las múltiples lecturas que pueden hacerse de los textiles, me sorprenden sobremanera aquellas exposiciones que son capaces realmente de activar el espacio como lo hacen los textiles; cómo tejiendo se puede ir construyendo una estructura, hilera tras hilera, colocando en capas los conocimientos específicos o amontonándolos unos sobre otros, confeccionando una plataforma para la interacción sociopolítica y económica de un mundo de posibilidades reales.

I am interested in the dialogue that this specific knowledge establishes with a certain perspective of modernity in Brazil. How architects like Lina Bo Bardi engaged with the vernacular, with Afro-Brazilian culture and native expressions of northeast Brazil; which serves as a dramatic counterpoint to the recent notion of the “Presence of the Past”. Bo Bardi’s passion for new engineering solutions and for the handicrafts of the complex ethnic and racial demographics of Brazil’s regions were not nostalgia for a world before Modernism, but rather a legacy regarding a belief in the artwork as representing an ongoing engagement in a process, rather than a singular assertion of an object as a utopian frozen moment.

Within the multiple ways of reading fabrics, I find most striking exhibitions that can actually activate space the way in which fabrics do, the way that weaving builds a structure row by row, layering or piling on top of each other specific knowledge. Crafting a platform for social, political and economic interaction of a world of real possibilities.

Leonor Antunes, 2014. Reimpreso por cortesía de Texts on Art - publicado originalmente en Texts on Art Issue 94, mayo de 2014 (<https://www.textezurkunst.de/94/umfrage-zur-bedeutung-des-textilen/>).

Leonor Antunes, 2014. Reprinted courtesy of Texte Zur Kunst – originally published in Texte Zur Kunst Issue 94, May 2014 (<https://www.textezurkunst.de/94/umfrage-zur-bedeutung-des-textilen/>).